

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский
государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Самойленко Виктория Александровна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА
ПУТЕШЕСТВИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент С. П. Гудкова**

Саранск 2022

Содержание

Введение	3
1. ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ XIX – XX ВВ. : ГЕНЕЗИС, СТАНОВЛЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ, ТИПОЛОГИИ	19
1.1. Лирический цикл как предмет научной рефлексии: историко- и теоретико-литературные аспекты изучения	19
1.2. Жанрово-видовые особенности цикла путешествий	45
1.3. Лирический цикл путешествий в литературном процессе XIX–XX вв.	51
1.4. Образ Крыма в циклах путешествий второй половины XX вв.	99
2. СТРАНЫ ЗАПАДА КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ ПУТЕШЕСТВИЙ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	122
2.1. Способы репрезентации европейских топосов в циклах путешествий рубежа XX–XXI вв.	122
2.2. Италия как «земля обетованная» в современном лирическом цикле путешествий	154
3. ВОСТОК В ЦИКЛЕ ПУТЕШЕСТВИЙ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	195
3.1. Образ Индии как сюжетобразующая основа лирических циклов путешествий начала XXI в.	195
3.2. Способы художественной интерпретации Китая и Японии в современном цикле путешествий	214
Заключение	248
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	259

Введение

Актуальность темы исследования определяется в первую очередь тем, что сегодня одной из главных проблем отечественного литературоведения является проблема функционирования жанра как наиболее общей и универсальной категории поэтики, в которой находят свое выражение важнейшие закономерности литературного процесса. Изучение современной жанровой системы существенно осложняется тем, что в результате развития словесного искусства жанроразличительные категории видоизменяются: жанр не только сохраняет «историческую память» (М. М. Бахтин), но и эволюционирует, «смещается» под влиянием исторических сдвигов (Ю. Н. Тынянов). Изменяющееся художественное сознание управляет процессами жанровых преобразований, что приводит к активным процессам жанрового синтеза, взаимопроникновению жанровых систем. Особенно отчетливо данный процесс наблюдается в современной отечественной поэзии, и, в частности, такой крупной жанровой форме как лирический цикл, отличающийся гибкостью и пластичностью формы. Проблема художественной циклизации, тесно связанная с жанровыми трансформациями, также становится в центре исследовательского внимания. По справедливому утверждению Л. Е. Ляпиной, «одна из фундаментальных проблем, открытых литературоведением XX века, – это явление литературной циклизации, т.е. объединения групп самостоятельных произведений в новые многокомпонентные единства – циклы» [159, с. 170].

Сегодня в отечественном литературоведении много нерешенных проблем, связанных с изучением поэтической циклизации и собственно лирического цикла. В дальнейшем научном осмыслении нуждаются вопросы определения жанровой специфики лирического цикла, генезиса, эволюции, внутренней структуры, соотношения с другими литературными формами. Мы должны согласиться с мнением М. Н. Дарвина о том, что теория

лирической циклизации только складывается «вопрос о генезисе, развитии и становлении лирического цикла может быть решен только на исчерпывающем материале поэзии» [95, с. 221]. Кроме того, неразработанной является и проблема типологии и классификации лирического цикла.

В этой связи особый интерес представляют эволюция и особенности развития такой жанрово-видовой формы лирического цикла, как цикл путешествий, синтезирующий в себе жанровые черты лирического цикла и травелога, где важную сюжетообразующую роль играют образ путешественника, мотив дороги, географические топосы. В связи с этим необходимость определения жанровой специфики, основных путей развития лирического цикла путешествий, а также его поэтологических особенностей очевидна. Постановка проблемы, безусловно, требует и обращения к особенностям историко-литературного процесса рубежа XX–XXI вв. Изучение художественных особенностей цикла путешествий в контексте современной поэзии, а также динамики его развития обуславливает возможность объективных выводов об основных тенденциях развития как лирического цикла, так и современной отечественной поэзии в целом. Таким образом, системное изучение лирического цикла путешествий призвано помочь сформировать адекватное представление как о своеобразии этого жанрового образования, так и о современном состоянии поэтического процесса в целом.

Степень научной разработанности проблемы. Описание географического пространства во время путешествий имеет в русской культуре достаточно длительную традицию. Первые подобные опыты начинают складываться еще в древнерусской литературе, когда создавались рассказы паломников, так называемые «хождения», посвященные описанию путешествия христиан к святым местам (в Иерусалим, Палестину или Константинополь). Религиозная составляющая этих путешествий не позволяла их авторам упоминать как о мирских делах, так и о личных

впечатлениях. С течением времени религиозная наполненность путешествий вытесняется желанием открытия новых географических пространств и вместе с этим получения новых впечатлений от увиденного. Со временем специфика феномена «путешествия», рассматриваемого как процесс перемещения из одного культурного и природного пространства в другое, существенно не менялась. Путешествие имело определенные смысловые доминанты: таинственность, неопознанность, новизна ощущений. Отсюда двойственность восприятия пространства – как опасного (инакового) и в то же время – привлекательного своей неопознанностью и малодоступностью. Несмотря на древнейшую традицию бытования путешествий, литературным жанром они становятся лишь в первой половине XVII в.: «... травелог признают и современные читатели, и путешественники четко установленным литературным жанром со своими собственным стилем, поэтикой и риторикой...» [164].

Однако свое полноценное развитие в русской литературе травелог получил в конце XVIII в. в творчестве А. Н. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790) и Н. М. Карамзина («Письма русского путешественника», 1791–1792). Именно они положили начало русским путевым заметкам. Жанр травелога, путевого очерка активно развивался в творчестве русских писателей XIX в.: А. С. Пушкина, В. В. Измайлова, П. Шаликова, И. Муравьева-Апостола, А. Ф. Вельтмана, А. А. Бестужева-Марлинского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и др.

Исследователи отмечают сложность в определении четких жанровых признаков литературного путешествия, отмечая, что оно «может принимать различные формы изложения: заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров» [146, с. 839]. При этом ученые выделяют такую жанрообразующую его черту, как стремление к достоверному изображению «чужого» мира, пропущенного через восприятие путешественника [117; 118; 125; 178; 180].

В отечественном литературоведении наметилась тенденция полномерного осмысления данной жанровой формы. Начиная с 1970-х гг. и по настоящее время появляется большое количество работ, в центре внимания которых оказывается изучение жанровых особенностей литературного путешествия, генезиса и эволюции его развития на примере русской беллетристической прозы.¹

Следует признать, что в поэзии путешествия получили более позднее осмысление. Более того, крупные поэтические формы, такие как лирические циклы путешествий, где образ путешественника и «другого» пространства становятся смыслообразующими факторами, появляются лишь в первой трети XIX в., что связано, в первую очередь, с активным проявлением писательского интереса к пространствам Крыма, Италии и другим городам Европы, как географическим пространствам, вдохновляющими на поэтическое творчество; местам, привлекающими своими природными ландшафтами и культурными ценностями.

Проблема изучения лирической циклизации в отечественном литературоведении возникает сравнительно недавно. Теоретические подходы

¹ Михельсон В. А. Русский путевой очерк XVIII – первой половины XIX века: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Киев, 1972. – 47 с.; Михельсон В. А. Путешествие в русской литературе. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1974. – 106 с.; Маслова Н. М. Путешествие как жанр публицистики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973. – 21 с.; Маслова Н. М. Путевой очерк: проблемы жанра. – М.: [б. и.], 1980. – 64 с.; Ковалева Н. И. Литературное путешествие как жанр в русской литературе XVIII века // Проблемы литературных жанров: матер. второй научн. межвуз. конф., 30 сентября - 4 октября 1975 года. – Томск, 1975. – С. 26–28; Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – 184 с. Ивашина Е. С. Жанр литературного путешествия в России конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 198 с.; Дыдыкина О. А. Эволюция стиля русских литературных путешествий конца XVIII – первой половины XIX века (от Н. М. Карамзина до И. А. Гончарова): дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998. – 251 с.; Михайлов В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII-XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1999. – 24 с.; Шадрин М. Г. Эволюция языка «путешествий»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2003. – 68 с.; Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета. – 2008. – № 3. – С. 277–281; Иванова Н. В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века: тематика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 27 с.; Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: "путешествие на Запад" в русской литературе 1920-1930-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Санкт-Петербург, 2014. – 51 с. и др.

к явлениям циклизации начинают разрабатываться только в начале XX столетия. Это объясняется тем, что лирический цикл как самостоятельное поэтическое образование формируется только к середине XIX столетия, а окончательное его становление приходится на рубеж XIX–XX вв. [см.: 49; 59; 66; 79; 104; 110; 178; 220 и др.] Активное обращение к лирическим циклам наблюдается в поэзии Серебряного века, что подтверждается не только многочисленными поэтическими текстами, но и теоретическими размышлениями о художественных особенностях циклизации самих поэтов (В. Брюсов, А. Блок, А. Белый).

Современный этап изучения лирического цикла начинается с 1960–1970-х гг.² На этом этапе были обозначены основные подходы к анализу данного явления (Л. К. Долгополов [108], З. Г. Минц [178], В. А. Сапогов [199–203]). Основой для современных исследований лирического цикла служат работы М. Н. Дарвина [95–104], С. Н. Бройтмана [64; 65], Л. Е. Ляпиной [156–162], Л. Н. Димовой [107], И. В. Фоменко [228–234], Л. В. Спроге [211], Н. Н. Старыгиной [212] и др. На материале русской поэзии XIX – первой половины XX столетия исследователи стремятся понять саму природу этого сложного явления, очертить жанровые границы, выявить художественную специфику. Теоретики литературы предлагают разные

² Бельская Л. Л. Проблема стихотворного цикла и циклизации в творчестве С. Есенина // Проблема реализма. – Вологда, 1979. – С. 21–33; Бодров М. С. Циклы стихотворений В. В. Маяковского "Путешествия 1924–1926": автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1976. – 22 с.; Бусалова Т. П. Композиция циклических структур А. Майкова // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1975. – С. 56–63; Гаркави А. М. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград, 1980. – С. 37–50; Громов П. П. Каролина Павлова // Каролина Павлова. Полное собрание стихотворений. – М., Л., 1964. – С. 53–68; Евреинова Н. Цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом» и его источники в древнерусской литературе // Русская советская поэзия и стиховедение. – М., 1969. – С. 151–172; Зубков Н. Н. Пушкинский лирический цикл 1836 года // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. – М., 1979. – С. 11–20; Корецкая И. В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз, 1978. – Т. 37. – №1. – С. 54–60; Лотман Ю. М. Н. А. Некрасов. "Последние элегии" // Анализ поэтического текста. – Л., 1972. – С. 204–214; Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х - 1960-х гг: автореф. дис. канд. филол. наук. – Л., 1977. – 22 с.; Титова В. Е. О путях создания целостного единства в лирическом цикле А. Блока «Пузыри земли» // Вопросы русской литературы. – Львов, 1979. – Вып. 1(33). – С. 47–54 и др.

определения цикла: «новый жанр» (В. А. Сапогов), «жанровое образование» (И. В. Фоменко), «сверхжанровое единство», «произведение произведений» (М. Дарвин), «вторичное жанровое образование» (Р. Фигут) и др. При всем разнообразии терминологических определений ученые все же сходятся во мнении, что лирический цикл – это «самостоятельная литературная форма, занимающая заметное место в жанровой системе литературы» [219, с. 293].

В начале XXI в. данная жанровая разновидность продолжает вызывать активный исследовательский интерес. В большинстве кандидатских и докторских диссертаций внимание, как и прежде, уделяется особенностям функционирования лирических циклов в творчестве поэтов Серебряного века³. Основными задачами данных работ являются изучение процессов циклообразования в творчестве конкретных авторов, определение своеобразия подходов поэтов Серебряного века к проблемам цикла и циклизации.

Определенные итоги в изучении теории циклизации и лирического цикла подвела Международная научная конференция, прошедшая в Москве в 2001 г. По ее результатам был издан сборник научных трудов «Европейский лирический цикл. Историческое изучение» (Москва, 2003) [111]. Основной исследовательской проблемой работ, представленных в сборнике, было

³ См.: См.: Аносова Л. В. Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов: автореф. дис. . канд. филол. наук. – М., 2008. – 21 с.; Баранов С. В. Проблема цикла и циклизации в творчестве В.Ф. Ходасевича: автореф. дис. канд. филол. н. – Волгоград, 2000. – 28 с.; Верховилова Е. В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: автореф. дис. ... канд. филол. наук – М., 2009. – 19 с.; Касимова А. Р. Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук – Ижевск, 2011. – 22 с.; Кирюнина Т. Б. Сюжет, деталь и способы символизации в лирическом цикле М. Цветаевой «Лебединый стан»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 20 с.; Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2007. – 19 с.; Кулыгина В. В. Принципы лирической циклизации в творчестве Вяч. Иванова: «Итальянские сонеты», «Зимние сонеты», «Римский дневник 1944 года»: автореф. дис. ... канд. филол. наук – Иваново, 2009. – 19 с.; Сухорукова Н. В. Поэтика циклических форм в книге М.А. Волошина «Годы странствий»: автореф. дис. ... канд. филол. наук – Ростов-на-Дону, 2006. – 19 с.; Тагильцев А. В. Лирические циклы Анны Ахматовой 1940-х - 1960-х гг.: проблема художественной целостности: автореф. дис. ... канд. филол. наук – Екатеринбург, 2003. – 20 с.

рассмотрение вектора научного освоения метажанровых форм в лирике. Ученые доказывают, что «движение происходит от имманентных исследований частных циклических опытов в творчестве одного поэта, одной национальной литературы, одной эпохи, – к сравнительно-типологическому анализу, освоению транснационального характера явлений» [177]. В ходе работы конференции были определены дальнейшие пути развития цикловедения в «ее национальных формах метаэпохальной специфике типологически родственного художественного материала» [177].

Наряду с вопросом о жанровой специфике лирического цикла важным является и проблема его видовой классификации. Данной проблеме посвящены работы М. Н. Дарвина [97–99], Р. Фигута [86], Л. В. Флерко [227], О. В. Мирошниковой [175; 176], Л. Е. Ляпиной [157; 160; 161]. Исследователи предлагают различные основания для классификации данной жанровой формы: в зависимости от степени авторского участия (авторские и неавторские – М. Н. Дарвин), по степени «авторизованности замысла и художественной цельности» (цикл-произведение, цикл-мозаика, циклоид – О. В. Мирошникова), по тематическому принципу (любовные циклы, циклы путешествий и др. – Р. Фигут). Наиболее фундаментальна, на наш взгляд, классификация, предложенная Л. Е. Ляпиной. Исследователь основывается на совокупности параметров, выделяемых с учетом факта авторского участия в организации цикла, родовую и жанровую принадлежность его частей и их речевую структуру. Особое внимание теоретик литературы уделяет сюжетным циклам, которые делит на любовные, сельские, сезонные циклы и циклы путешествий [161]. В современном литературоведении последняя из перечисленных разновидностей рассматривается как синкретичная форма, вобравшая в себя черты травелога и собственно лирического цикла [161].

На основании существующих наблюдений над данной жанровой формой, мы считаем, что лирический цикл путешествий представляет собой «особое жанровое образование» (И. Фоменко), в котором поэтические тексты объединены автором под общим заглавием и обладают межтекстовыми

связями, благодаря которым возникают новые смыслы целого, не выводимые из семантической структуры каждого отдельного стихотворения. Эта циклическая поэтическая форма имеет синтетическую природу, вбирая в себя традиционные для литературного цикла признаки (общее название, авторская заданность композиции, самостоятельность входящих в лирический цикл поэтических текстов, сюжетно-композиционное и тематическое единство стихотворений, сквозные мотивы и образы и т.д.) и отличительные черты жанра путешествия (образ путешественника, маршрут путешествия, познавательная функция, жанровая свобода).

Следует признать, что жанрово-видовые особенности лирического цикла путешествий в отечественном литературоведении рассматривались в основном на материале отечественной поэзии XIX в. Данному аспекту значительное внимание уделено в работах Л. Е. Ляпиной [158; 159; 161; 162]. Однако стоит отметить, что в отечественном литературоведении проделана существенная работа по изучению определенного географического пространства в русской поэзии. Существует большое количество работ, посвященных изучению крымского⁴, итальянского⁵, китайского⁶ и др. текстов

⁴ Курьянов С. О. На пути к созданию Крымского текста русской литературы. Миф первый. О святости крымской земли // Филология и литературоведение. – 2014. – № 7. – С. 31–37; Лищенко Н. Ф. Крымский текст русской литературы: топосы, мотивы, семиосфера // Вопросы русской литературы. – 2014. – №30 (87). – С. 206–215; Люсый А. П. Крымский текст русской литературы: история и современность // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2016. – №11. – С. 161–171. и др.

⁵ Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века; с предисл. проф. А. П. Лободанова. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 291 с.; Таборисская Е. М. Италия в поэзии Пушкина // Русская литература. – 2004. № 2. – С. 30–50; Комолова Н. П. Италия в русской культуре Серебряного века: Времена и судьбы. – М.: Наука, 2005. – 470 с.; Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2007. – 44 с.; Образы Италии в русской словесности XVIII – XX вв.: сб. статей / Под ред. О. Б. Лебедева, Н. Е. Меднис. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2009. – 562 с.; Кунусова А. Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2011. – 24 с.; Диалог культур: «итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: матер. междун. науч. конф. Москва, 09–11 июня 2011 г. – М., 2013. – 372 с.; Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии Любомира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2020. – 24 с.; «Genius Loci: Образ Италии в судьбе и творчестве русских и зарубежных писателей» / Под ред. Н. М. Ильченко и Ю. А. Марининой. – Н. Новгород: Мининский университет, 2021. – 105 с. и др.

в русской поэзии. Однако в данных работах практически не акцентируется внимание на особенностях художественного воплощения географических топов в лирических циклах путешествий.

Отметим, что художественные особенности лирического цикла путешествий в творчестве современных авторов весьма редко привлекают внимание исследователей. Отдельные наблюдения над особенностями функционирования лирических циклов путешествий в отечественной поэзии рубежа XX–XXI вв. представлены в статьях С. П. Гудковой [88; 90; 92]. Например, исследователь рассматривает способы репрезентации образа Италии в поэзии Л. Лосева и А. Наймана; выявляет характер диалога культур в цикле О. Николаевой «Испанские письма»; анализирует специфику сюжетосложения в циклах путешествий русскоязычных поэтов Мордовии. В данных работах обращается внимание на процесс жанрового синтеза, выявляются приемы создания географического пространства [88, с. 436–445].

Таким образом, анализ существующей научно-критической литературы по поставленной проблеме показывает, что бытование лирического цикла путешествий в поэзии рубежа XX–XXI вв. пока еще не получило глубокого и детального осмысления в отечественном литературоведении. В дальнейшем научном изучении нуждаются проблемы, связанные с выявлением поэтологических особенностей данной жанрово-видовой формы, а также путей его дальнейшего развития. Следует признать, что лирический цикл путешествий – явление весьма своеобразное, многомерное и неоднозначное, которое требует более глубокого и серьезного изучения.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем впервые в отечественном литературоведении монографически осмыслены художественные особенности лирического цикла путешествий в

⁶ Медведева Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник удмуртского университета, 2008. – № 1. – С. 53–72; Красноярова А. А. «Китайский текст» русской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2019. – 23 с.; Пороль П. В. Китай в рецепции поэтов Серебряного века (поэтика и эстетика): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2020. – 25 с. и др.

отечественной поэзии рубежа XX–XXI вв. Рассмотрены его генезис, этапы становления и пути развития в современном поэтическом процессе; выявлен и изучен характер репрезентации образа путешественника, конкретных природных и географических ландшафтов, культурно-исторического облика, атмосферы той или иной страны; определено его проблемно-тематическое своеобразие и композиционные принципы, проанализированы особенности взаимодействия цикла путешествий с другими поэтическими жанрами, обозначено место лирического цикла путешествий в современном поэтическом процессе.

Объектом нашего исследования явился лирический цикл путешествий в современной отечественной поэзии.

Предметом выступают художественные особенности лирического цикла путешествий в поэзии рубежа XX–XXI вв.

Цель работы – изучить основные тенденции развития лирического цикла путешествий в современной отечественной поэзии. Цель определила **задачи** исследования:

- рассмотреть историю становления и развития лирического цикла в литературном процессе XIX–XX вв.;
- изучить жанрово-видовые особенности лирического цикла путешествий;
- определить пути развития лирического цикла путешествий в русской поэзии XIX–XX вв.;
- осмыслить образ Крыма в циклах путешествий последней трети XX в.;
- выявить способы репрезентации европейских топосов в циклах путешествий рубежа XX–XXI вв.;
- проследить характер развития образа Италии как «земли обетованной» в современном лирическом цикле путешествий;
- проанализировать образ Востока в современном лирическом цикле путешествий;

- рассмотреть Индию как сюжетобразующую основу лирических циклов путешествий начала XXI столетия;
- изучить способы художественного воплощения Китая и Японии в современном цикле путешествий.

Материалом исследования стали наиболее репрезентативные с точки зрения избранного аспекта исследования лирические циклы путешествий отечественных поэтов рубежа XX–XXI вв.: М. Амелина, А. Бараша, И. Волкова, Е. Завершневой, Т. Кибирова, А. Кушнера, Л. Лосева, А. Наймана, О. Николаевой, В. Полозковой, Е. Рейна, О. Седаковой, С. Стратановского, О. Хлебникова, Е. Шварц и др. При отборе имен мы учитывали частотность обращения поэтов к интересующему нас жанру.

В **основе методологии** нашего исследования лежат принципы сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах М. П. Алексеева, А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, Г. Н. Пospelова и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный, биографический методы, а также метод целостного анализа художественного произведения. **Научно значимыми** для нас явились труды отечественных исследователей по проблемам жанрового синтеза С. Н. Бройтмана, О. В. Зырянова, В. В. Кожина, С. И. Кормилова, Н. Л. Лейдермана, Д. С. Лихачева, О. Ю. Осьмухиной, Г. Н. Пospelова, Н. Д. Тмарченко, В. Д. Сквозникова, В.Е. Хализева и др. Важную роль в формировании общей концепции работы сыграли исследования по проблемам развития циклизации и лирического цикла: М. Н. Дарвина, Л. К. Долгополовой, З. Г. Минц, В. А. Сапогова, С. П. Гудковой, Л. В. Спроге, Л. Е. Ляпиной, И. В. Фоменко, Р. Фигута, В. И. Тюпы, О. В. Мирошниковой и др. Особую значимость в решении поставленных задач имели работы по изучению жанра путешествий в русской литературе В. М. Гуминского, О. А. Дыдыкиной, Е. С. Ивашиной, В. А. Михельсона, Н. М. Масловой, В. А. Михайлова и др.

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, выбором наиболее репрезентативных лирических циклов путешествий современных отечественных поэтов, введенных в широкий историко-литературный контекст рубежа XX–XXI вв.

Теоретическая значимость заключается в обогащении и конкретизации теории социокультурного контекста художественной литературы путем анализа современной поэзии, развивающейся в режиме «реального времени»; в выявлении закономерностей формирования поэтики современной русской литературы, в определении жанрового своеобразия лирического цикла путешествий. Содержательно конкретизированы и обогащены важнейшие историко-литературные дефиниции: «поэтика», «традиция», «авторская стратегия», «жанр», «лирический цикл», «лирический цикл путешествий».

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории отечественной литературы рубежа XX–XXI вв., теории литературы, основ литературоведения на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов по выбору, посвященных различным аспектам жанрообразования, специфике поэтического процесса XX–XXI вв., при издании и комментировании антологий современной поэзии.

Положения, выносимые на защиту:

1. Лирический цикл путешествий становится одной из значимых форм в поэзии рубежа XX–XXI вв., отражающих основные тенденции современного поэтического процесса. С одной стороны, лирические циклы путешествий ярко демонстрируют характерные признаки данной жанровой разновидности, с другой – указывают на их размывание, соединение в рамках одной жанрово-видовой формы нескольких тематических линий. Синтезируя жанровые черты травелога, поэтического дневника, стихотворного рассказа,

сонета, элегии, письма и других смежных жанров, современный лирический цикл путешествий обогащает тематический комплекс философскими, интимными, социальными смыслами, что делает его весьма гибкой и подвижной жанровой формой.

2. Лирический цикл путешествий представляет собой особое жанровое образование, характеризующееся следующими жанрообразующими признаками: обязательное наличие образа путешественника (с ним связано развитие сюжета, возникновение сюжетообразующих мотивов, вызванных впечатлениями и переживаниями героя); маршрут путешествия (реальный или вымышленный; лишь намеченный или реализованный); единство проблематики и общность сюжетных конфликтов, «идея свободы» (В. М. Гуминский). Циклы путешествий отличаются относительной самостоятельностью входящих в него стихотворений, введением документальных элементов, а также жанровой свободой как способностью цикла синтезировать внутри своей структуры признаки разных жанров в зависимости от авторских задач: создание поэтического путеводителя, передачи атмосферы того или иного географического пространства, раскрытие душевного мира и впечатлений героя-путешественника, репрезентации оппозиции «родное – чужое».

3. Продолжая классическую традицию, современные поэты создают лирические циклы путешествий о Крыме, в которых можно выделить две тематические группы: циклы о Крыме, где мифологизируется его культурно-историческое и географическое пространство, актуализируется образ Крыма как русского фрагмента античной Греции, а сюжетообразующим началом становится не столько маршрут путешествий, сколько эмоциональное состояние героя-путешественника, очарованного красотой Крыма (Б. Чичибабин «Судакские элегии», Б. Романов «Киммерийский закат», Г. Климова «Коктебель», Е. Кольчужкин «Коктебельские стихи», Т. Полетаева «Коктебель», К. Смородин «Крымский цикл» и др.); циклы о Коктебеле, мифологизирующие «волошинское» пространство и

воссоздающие не столько путешествие, сколько паломничество по волошинским местам, хранящим дух поэта, где каждая деталь несет память о поэте, атмосфере поэтического прошлого (А. Тимофеевский «По дороге к Волошину», В. Алейников «Ночь Киммерийская», Б. Романов «Кучук-Енишара», Е. Чемякин «Крымский цикл», В. Юшкин «Коктебельские записки» и др.).

4. Отличительной особенностью циклов путешествий, созданных под впечатлением от поездок по странам Европы, является осмысление не конкретных достопримечательностей той или иной страны, но ее исторического прошлого (М. Амелин «Памяти Восточной Пруссии», «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasburg», О. Николаева «Варшава», А. Бараш «Родос», Е. Рейн «Старая Англия – Новая Англия»); их сюжетообразующей основой являются мотивы сиротства, потери национальной идентичности, разрыва традиций.

5. Продолжая традиции Серебряного века, современные поэты в лирическом цикле путешествий изображают амбивалентный образ Италии: демонстрируют красоту страны, ее величие и передают трагические размышления об ее неидеальности в современном мире; высказывают мысль об изменении исторического облика итальянских городов под влиянием современной инфраструктуры, при этом философская составляющая определяет характер развития поэтического сюжета в циклах путешествий Е. Рейна «Сапожок», А. Наймана «Итальянские стихи», Е. Шварц «Римская тетрадь»; используя постмодернистские приемы (ирония, игра, пародирование) Л. Лосев («Итальянские стихи»), Т. Кибиров («Sfiga»), М. Амелин («Итальянская симфония») и др. воплощают авторскую боль по утраченным ценностям, забвению культурных традиций и актуализируют значимый для русской поэзии мотив – разрушение Великой Империи под влиянием современной цивилизации.

6. В циклах, посвященных Востоку (Индии, Китаю, Японии), утрачивается доминирующая роль маршрута путешествия: «восточная»

доминанта становится средством поиска духовного пути лирического героя-путешественника, заблудившегося в современном мире, уставшего от катаклизмов эпохи, собственных жизненных неудач, одиночества и непонимания; современные поэты репрезентируют мифологический тип мышления Востока, где человек является неотъемлемой частью мира природы (О. Хлебников «Открытие Индии», В. Полозкова «Индийский цикл», О. Седакова «Китайское путешествие», О. Николаева «Отрывки о Японии», А. Уланов «Сплошной Китай», А. Кушнер «В Китае» и др.). Многочисленная восточная атрибутика, черты географического месторасположения, топонимика и ономастика передают прежде всего особенности восточного мировидения: спокойствие, иррациональность, трансцендентность, духовное совершенство.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Основное содержание и выводы диссертации, отдельные аспекты работы представлялись на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарева», на научных и научно-практических конференциях и форумах: Международном молодежном научном форуме «Ломоносов–2015» (Москва, 2015), XII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2015); XIX научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов МГУ им. Н.П. Огарёва (Саранск, 2015); Международной научно-

практической конференции «Новая наука: стратегии и векторы развития» (Ижевск, 2016); ежегодных научно-практических конференциях Огарёвские чтения (Саранск 2016–2020); VII Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2020); Всероссийской научно-практической конференции «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе» (Стерлитамак, 2020); VI Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых «GENIUS LOCI: Образы Италии в судьбе и творчестве русских и зарубежных писателей» (Нижний Новгород, 2020); Всероссийской научной конференции «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2020); III-й Международной научно-методической конференции «Творчество русскоязычных писателей, покинувших Россию в 80–90-е годы XX века: проблемы системного осмысления и популяризации» (Сочи, 2021); V Международной научной конференции «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2021).

Результаты исследования нашли отражение в **22** публикациях, из них **3** (**1** в соавторстве с научным руководителем) опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников, включающего 254 наименования. Общий объем диссертации составляет 285 страниц.

1. ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ XIX – XX ВВ.: ГЕНЕЗИС, СТАНОВЛЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ, ТИПОЛОГИИ

1.1. Лирический цикл как предмет научной рефлексии: историко- и теоретико-литературные аспекты изучения

Художественная циклизация – одно из наиболее распространенных явлений в мировой поэзии. Большинство исследователей сходятся во мнении мирового литературного процесса [156, с.221]. Доказательство данной точки зрения можно обнаружить как в литературах стран Азии (например, китайские и индийские циклы), так и в европейской литературе. Уже в творчестве древних поэтов, таких как Овидий, Катулл мы можем встретить циклические структуры. Активное обращение к циклическим формам наблюдается в поэзии западноевропейский лириков: Ф. Петрарки, Новалиса, И. Гете, У. Шекспира, Г. Гейне, Ш. Бодлера, Дж. Донна, А. Мицкевич и мн. др. В русской словесности явления циклизации наиболее ярко проявились в творчестве символистов.

Необходимо подчеркнуть, что в мировой литературе в каждой исторической эпохе циклические формы трансформировались с учетом требований того времени, в котором они создавались. Объединяющей чертой для циклизации всех этапов развития мирового словесного творчества является «осознанная автором ситуация создания нового художественного целого через соотнесенность ряда других входящих в него художественных целых» [156, с. 225].

Исследователей явлений циклизации в первую очередь интересует лирическая циклизация и такие ее неканонические жанровые формы как лирический ансамбль, лирический цикл, книга стихов. В центре внимания ученых находится вопрос об особенностях их генезиса и этапах развития. Наибольший исследовательский интерес вызывает специфика

функционирования лирического цикла. Заметим, что как научная проблема она актуализировалась сравнительно недавно. Первые попытки теоретического осмысления лирической циклизации предпринимаются немецкими исследователями в первой трети XX столетия. Так, в 1932 году в Германии выходит статья И. Мюллера («*Zyklische Prinzip in der Lyrik*»), где на примере творчества Новалиса, Шекспира, Гете, Рильке были рассмотрены и описаны характерные структурные принципы лирического цикла. В середине 40-х гг. XX в. в Америке появляется монография Х. Мастэрда, в которой представлена история развития немецких лирических циклов XV–XX вв. Ученый определил два основных показателя поэтического циклического текста:

- 1) целостность и самостоятельность тех произведений, которые входят в цикл;
- 2) единство, целостность самого цикла как результат взаимосвязанности составляющих его частей [78, с. 24].

Изучению явлений прозаической циклизации в 50-е годы XX в. посвятил свою диссертацию немецкий ученый В. Фридрих, анализирувавший циклы американской словесности [78, с. 24].

Во второй половине XX в. активное изучение лирической циклизации в первую очередь было связано с анализом поэзии русских символистов А. Блока, В. Брюсова, А. Белого и др. При этом литературоведы особое внимание уделяли изучению лирического цикла, понимая под ним неканоническую форму, противопоставленную традиционной поэме. Фундаментальное изучение данного вопроса связано с научными работами таких ученых как В. А. Сапогов [199–203], П. П. Громов [83], Л. Я. Гинзбург [81], З. Г. Минц [178].

В последующие годы начинается накопление научного материала по проблеме функционирования лирического цикла. Исследователей интересует как своеобразие лирических циклов в творчестве отдельного поэта (А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, А. К. Толстой, Ф. И. Тютчев, Н. П. Огарев,

С. А. Есенин, В. В. Маяковский, и др.), так и теоретическое осмысление самого понятия.

В 1970–1980-х гг. появились работы М. Н. Дарвина [95; 97–100; 102], в которых литературовед рассматривал особенности лирических циклов начала XIX в., и труды И. В. Фоменко [228–233], о поэтике лирического цикла. Также начинается изучение русских прозаических циклов XIX в., связанное с исследованиями Ю. В. Лебедева [181] и А. С. Янушкевича [251, 252].

Во второй половине 1980-х–начале 1990-х гг. ученые занимались изучением цикла с точки зрения его исторического бытования и соотношенности его с другими жанрами. Такие теоретики литературы, как Л. Е. Ляпина, М. Н. Дарвин, И. В. Фоменко, Н. Н. Старыгина, изучая данные вопросы, смогли выявить основные этапы циклизации в поэзии XIX в., что позволило им выдвинуть теорию о «цикловедческом» направлении в литературоведении [89].

Лирический цикл, как устойчивая жанровая разновидность, в отечественной литературе, по мнению ряда ученых (Л. Е. Ляпина, В. А. Сапогов, П. П. Громов) формируется на рубеже XIX–XX вв. При этом следует отметить, что уже в 20-30-е гг. XIX в. существовали предпосылки к его возникновению. Однако до сих пор многие вопросы в изучении поэтического цикла остаются спорными. Наиболее дискуссионными из них являются вопросы жанровой специфики данной формы и времени ее появления. На современном этапе изучения явления циклизации сформировалось несколько подходов к определению лирического цикла как самостоятельного жанра.

Так, исследователь Н. Н. Старыгина считает наиболее основательными следующие литературоведческие концепции в понимании лирического цикла:

- 1) как жанра (или «жанрового образования») (И. В. Фоменко, Г. И. Соболевская, Ю. В. Лебедев, А. С. Бушмин, В. Ф. Козьмин).
- 2) как «наджанрового объединения» (С. Е. Шаталов, А. В. Чичерин);

3) как «художественную лабораторию новых жанров»
(Б. М. Эйхенбаум, У. Фохт, Г. М. Фридлендер, Ю. В. Лебедев) [212, с.7-8].

Нам близка концепция изучения цикла как особого жанрового образования. В данном аспекте фундаментальными работами признаны труды Л. Е. Ляпиной, В. А. Сапогова, И. В. Фоменко. Так, В. А. Сапогов, исследовавший теорию лирического цикла, отмечал, что в поэтическом цикле «несколько лирических стихотворений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция» [199, с. 240]. Он утверждал, что стихотворный цикл «складывается как определенная жанровая форма и структурное образование в результате влияния прозы на стих» [199, с. 240] и потому определял его как «новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой» [201, с. 9]. В исследовании данной жанровой формы наиболее важным он считает циклообразующие связи. В работе «О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока» он отмечал, что «пристальное исследование структуры поэтических циклов, сравнение разных редакций сборников, изучение работы поэтов по составлению циклов открывают неожиданные, часто на первый взгляд не заметные аспекты содержания художественного произведения» [200, с. 92].

Исследователь И. В. Фоменко в работе «Поэтика лирического цикла» анализировал развитие системы поэтических жанров. Он предложил гипотезу о том, что с первой трети XIX в. начинается переориентация жанрового мышления. Именно в этот период происходит трансформация традиционных жанров, «в которых были потенциальные возможности для воплощения личностного начала» [233, с. 4], и формируются контексты нового типа, в которых «стихотворения легко начинают вступать в диалогические отношения друг с другом как разные высказывания одной личности» [233, с.

4]. Такие изменения, по мысли И. В. Фоменко, позволяют воспринимать их как некое целостное единство.

Опираясь на данные утверждения, теоретик литературы предложил рассматривать цикл «в узком, терминологическом значении» как «жанровое образование, созданный автором ансамбль стихотворений, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов» [233, с. 7]. Теоретик литературы анализирует такую разновидность лирического цикла как авторский цикл, считая его «высшим и структурно четко выраженным типом цикла, позволяющим понять саму природу циклизации» [233, с. 3]. В рамках своего исследования И. В. Фоменко обозначает предпосылки становления авторских циклов:

1) формирование цикла как «вторичного жанрового образования по отношению к первичным жанрово-видовым признакам отдельных стихотворений» [233, с. 3].

2) взаимодействие стихотворений, входящих в поэтический цикл, создающее различия между содержанием цикла и «"суммой содержаний" отдельных составляющих его стихотворений» [233, с. 4].

3) выражение системы авторских взглядов, которая невозможно полноценно передать в отдельном стихотворении.

По мнению И. В. Фоменко, основополагающей задачей для авторских циклов является передача целостности авторских взглядов в «системе определенным образом организованных стихотворений, в особым образом организованном контексте» [231, с. 45]. Рассматривая специфику данного жанрового образования, литературовед выделяет ряд характерных черт, таких как заглавие, сюжетно-композиционное единство частей цикла, тематическую общность стихотворений, единство субъектной организации стихотворений, сквозные мотивы и образы-символы, интертекстуальность,

циклообразующие возможности языковых средств, а также стихотворный размер и ритм [230].

Л. Е. Ляпина, также изучающая лирический цикл как особое жанровое образование, предлагает выделять такие его характерные черты как: авторская заданность цикловой композиции, одноцентренность, центростремительность композиции лирического цикла, самостоятельность входящих в лирический цикл стихотворений, лирический характер сцепления стихотворений в лирическом цикле и лирический принцип изображения [160].

На основе этих структурных принципов литературовед формирует свое представление о лирическом цикле как о «специфической жанровой форме стихового единства, возникающую при объединении относительно самостоятельных лирических стихотворений в целостность более высокого порядка и характеризующуюся перечисленными выше признаками» [160, с. 165].

Важно оговориться, что именно Л. Е. Ляпиной в определении цикла как жанрового образования наиболее полно продемонстрирована двуплановость целостности циклического произведения. Так, с одной стороны, цикл – художественно законченное, целостное произведение, которое «обладает текстовой локальностью» [156, с. 224]. Но с другой стороны, цикл – это структура из произведений-компонентов. Поэтому литературовед предлагает следующий термин: «Цикл – тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность» [157, с. 62]. Получается, что особенность циклического текста, по мысли ученого, заключена в герменевтической природе структуры, обладающей системой связей и отношений между частями цикла, а также определяющейся «степенью участия этой системы в организации циклового единства» [157, с. 62].

Новаторский подход в исследовании лирического цикла демонстрируют работы, написанные в первые десятилетия XXI в. З. А. Ветошкиной и А. Ф. Касимовой. Так, например, в кандидатской диссертации З. А. Ветошкиной «Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста» лирический цикл понимается как «целое, части которого могут быть объединены разнохарактерными связями» [69, с. 3]. Исследователь, анализируя поэтические циклы, объединяет лингвистические и литературоведческие методы. В центре внимания ученого – основные тенденции объединения текстов в циклы. Для изучения данного процесса литературовед предлагает разделить критерии циклизации на «обязательные» и «вероятностные», а в качестве инструмента для выявления критериев циклообразования, классификации лирических циклов, а также для определения особенностей авторского и читательского циклов предлагает лингвистический анализ. На основе целого ряда проанализированных текстов, З. А. Ветошкина выявляет основные критерии лирического цикла, разделяя их на две большие группы – обязательные, в которые включены «наличие единой организации (на всех языковых уровнях), концептуальное единство, контекстная зависимость элементов, общность художественного мира и озаглавленность» [69, с. 48–51], и вероятностные, объединившие в себе такие признаки как «название, эпиграф, посвящение, единство темы, жанровая общность, наличие «внутреннего сюжета», единство места и времени» [69, с. 72].

Аналогичный системный подход, основанный на анализе содержательных и языковых составляющих циклических форм, продемонстрирован в работе А. Р. Касимовой «Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой». Исследователь определяет лирический цикл как художественную систему, «которая представляет собой совокупность самостоятельных произведений, объединенных автором в определенной последовательности» [123, с. 4]. А. Р. Касимова разделяет точку зрения большинства литературоведов о том,

что в циклических формах значимая роль принадлежит циклообразующим элементам, которые, взаимодействуя друг с другом, порождают новый смысл всего текста, что гораздо важнее суммы значений отдельно взятых произведений лирического цикла.

В данной работе литературовед проводит анализ сначала содержательного уровня циклических форм, который предполагает определение основной темы цикла и его лейтмотивов, выявление интертекстуальных связей, образов-символов и субъектной организации текста, а также рассмотрение композиции, хронотопа и динамики сюжета. Затем детальному разбору подвергается языковой уровень. На этом этапе происходит выявление средств художественной выразительности, которые также формируют единство лирического цикла.

В результате проведенной работы А. Ф. Касимова предлагает систему критериев для данной жанровой разновидности. Она выделяет такие признаки как объединенная публикация, общее заглавие цикла, устойчивость текста в нескольких изданиях, тематическая близость стихотворений, общие принципы композиции, пространственно-временной континуум, субъектное единство, лейтмотивы и сквозные образы-символы, интертекстуальность, общий стихотворный размер, резкая смена ритма.

На примере творчества А. Ахматовой исследователь демонстрирует роль языковых средств в циклообразовании и выделяет наиболее значимые из них: на фонетическом уровне – повтор и противопоставление звуков, ритм; на лексическом – лексические повторы, употребление антонимов, сочетание лексики разных стилей, противопоставление заложенных в семантике слов коннотаций; на морфологическом – противопоставление личных местоимений как аналогов образов лирических героев, цветочные прилагательные как способ передачи психологического образа героя, временные формы глагола, выстраивающие композицию цикла; на синтаксическом – повтор синтаксических конструкций, инверсия с значимым словом в сильной позиции, чередование простых предложений,

распространенных однородными членами, со сложноподчиненными; на пунктуационном – авторские знаки пунктуации, актуализирующие определенные значения; на стилистическом – риторические вопросы и восклицания, эллипсис.

Итогом исследовательской работы А. Ф. Касимовой стал разработанный системный подход для анализа циклических форм. Благодаря ему литературоведу удалось, во-первых, доказать, что лирический цикл представляет собой некую идиообразующую константу творчества поэта, во-вторых, – сформулировать основные критерии циклообразования в индивидуальном авторском стиле писателя, а в-третьих, – доказать, что языковые средства являются важной составляющей, которая поддерживает структуру лирического цикла.

Выход подобных работ подчеркивает неослабевающий интерес современного отечественного литературоведения к проблеме специфики функционирования лирического цикла, что позволяет говорить о «цикловедческом» направлении в литературоведении [111, с. 4]. Подтверждением этому могут являться и специальные научные конференции, посвященные данному вопросу. В этом отношении весьма показательным является сборник материалов международной научной конференции «Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение» (М, 2001), куда вошли статьи ведущих ученых России, Германии, Швейцарии, США, Японии в области изучения процессов циклизации различных европейских национальных литератур от античности до современности. Научные разыскания В. И. Тюпы, О. В. Мирошниковой, О. А. Лекманова, Д. М. Магомедовой, С. Н. Бройтмана, Ю. Б. Орлицкого отражают как частные, так и общетеоретические проблемы циклизации в отечественной поэзии [64; 65; 144; 164; 175–177; 185; 194].

Не менее дискуссионным среди исследователей остается и вопрос внутренней композиционной структуры цикла. Большинство ученых утверждает, что в данном жанровом образовании на первом плане находится

связь частей, а не подчиненность части целому как это обычно происходит в отдельном произведении. Так, М. Н. Дарвин считает, что в циклическом тексте между включенными в него элементами связь «не носит “готового” вида (например, последовательности повествования), но существует как возможность, активизирующая читательское восприятие» [101, с. 484].

Именно эта связь произведений цикла, их последовательность имеют решающее значение. Исходя из данного представления о природе лирического цикла, утверждается связь структуры лирического цикла с монтажной композицией, о которой пишет в своих работах С. М. Эйзенштейн. На примере формулы $1 + 1 > 2$ исследователь показывает суть монтажного эффекта в циклическом произведении: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [248, с. 157]. Таким способом ученый доказал, что «значение цикла превышает сумму значений составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, но объединения» [101, с. 492–493].

А. М. Песков разделяет подобную точку зрения на природу связи отдельных частей внутри цикла. При изучении принципов циклизации в сборнике «Стихотворения Евгения Баратынского 1827 года» литературовед приходит к выводу о том, что можно увидеть циклизацию в поэтическом тексте, если «смысловые связи обнаружатся между стихотворениями, составляющими какой-либо из разделов лирического сборника, или между самими разделами». Ученый также указывает на такие важные особенности цикла как обрамление («когда в стихотворениях, помещенных в начале и в конце лирического сборника, а также в начале и в конце разделов, обнаруживаются одинаковые или сходные темы, мотивы, образы») и автообраз («фигура “певца”, “пиита”, “избранника”») [188]. Однако, при этом А. М. Песков утверждает, что в разных стихотворениях одного лишь сходства между темами, образами и мотивами недостаточно. По мысли

литературоведа, в этом параметре не столько схожесть тем играет ведущую роль, сколько исключительно последовательное варьирование в стихотворениях, которые композиционно соотнесены автором. Таким образом, по мнению исследователя, в циклическом тексте появляется «эффект единства разных по содержанию текстов» [188] только при наличии в нем композиционного соотношения стихотворений, автообраза поэта, обрамления, варьирования одинаковых или близких тем, образов и мотивов.

Помимо структурных особенностей лирического цикла литературоведы рассматривают и формальные, такие как общее название, объединенная публикация (Л. Н. Димова) и устойчивость текста в нескольких изданиях (И. В. Фоменко, М. Н. Дарвин, Л. Н. Димова).

Стоит оговориться, что с проблемой жанровой специфики лирического цикла тесно связана и проблема отграничения лирического цикла от других крупных жанровых форм поэзии, таких, например, как лирическая поэма, роман в стихах, тематическая подборка и др. Так, К. Г. Исупов, исследуя размытость границ между поэтическими формами, полагает, что она вызвана «интегративными отношениями отдельных стихотворений цикла», из-за которых «происходит порождение образов жанров (образ венка сонетов, образ поэмы и т.д.)» [121, с. 163–164].

З. А. Ветошкина, изучая способы связи в циклах при помощи структурного и лингвопоэтического анализов, приходит к выводу о том, что различные циклические формы располагаются между двумя жанровыми разновидностями: собственно циклом и ансамблем. Первая характеризуется цельностью и завершенностью, наличием между отдельными текстами обусловленных связей. А вторая – «более свободными и разнообразными связями элементов, каждому из которых свойственны полифония, одновременное «звучание» основных тем, варьирующееся от текста к тексту» [69, с. 198].

Наиболее удачное, на наш взгляд, решение проблемы идентификации данных поэтических форм предлагают Л. Е. Ляпина и И. В. Фоменко. Их

подход предполагает выделение структурных характеристик лирического цикла как жанрового образования. Одними из основных критериев литературоведы считают целостность и сюжетно-композиционное единство, которые позволяют отличать стихотворный цикл от тематической подборки стихотворений. Другим критерием можно считать автономность стихотворений, входящих в лирический цикл. В работах Л. Е. Ляпиной и И. В. Фоменко в определении лирического цикла акцент делается именно на степени свободы стихотворений в цикле, которые, являясь частью более крупного текста, утрачивают весомую часть своей самостоятельности. Они по-прежнему могут бытовать вне контекста, но только в составе цикла как системы, они при своей относительной автономности способны сформировать новое качество целого и быть составляющими авторского мировосприятия. Подобную особенность мы не можем наблюдать в тематической подборке стихотворений, поэтому данные критерии можно признать одними из основополагающих. Что же касается идентификации лирического цикла и поэмы, то здесь репрезентативным отличием становится способность стихотворения цикла находится вне контекста в отличие от фрагмента поэмы, который даже как отдельный текст все равно остается представителем другого более крупного текста.

Отсюда возникает еще один дискуссионный вопрос в исследовании специфики цикла как особого жанрового образования – вопрос целостности поэтического цикла и самостоятельности стихотворений за его пределами. Многие литературоведы (Л. Е. Ляпина, И. В. Фоменко, М. Н. Дарвин, В. А. Сапогов, и др.) полагают, что стихотворения, которые составляют цикл, сохраняют относительную автономность и вне цикла.

В этом вопросе наиболее доказательной является позиция М. Н. Дарвина, считающего, что «извлекаемость» отдельного произведения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость» [97, с. 31]. Исследуя стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» из цикла «Пляски смерти» литературовед показывает, что

стихотворение как часть поэтического цикла может находиться вне его контекста и интерпретироваться как самостоятельное произведение, в отличие от части литературного произведения.

Противоположное мнение на этот счет имеет Т. Б. Кирюнина, которая предлагает понимать поэтический цикл как «своеобразное метажанровое образование», части которого относительно целостны и обусловлены контекстом, а также не вычленимы из произведения «без ущерба для смысла как данного текста, так и всего цикла в целом» [124, с. 8–9]. При этом исследователь отмечает «относительную самостоятельность», «индивидуальную смысловую наполненность» каждого элемента стихотворного цикла, называя это лишь тенденцией, которая противоречит положению теории о невыводимости части из целого.

Мы считаем, что именно автономность частей лирического цикла наряду с тесными внутритекстовыми связями и позволяют лирическому циклу сохранить свое своеобразие и идентифицироваться от других поэтических форм, например, от тематической подборки стихотворений или от поэмы.

Подводя итог, можно сказать, что лирический цикл *является особым жанровым образованием, которое обладает рядом отличительных признаков: стихотворные тексты внутри цикла объединены автором по определенным критериям и принципам (основной лирический мотив, жанры, хронотон и т.п.); каждый из элементов цикла обладает межтекстовыми связями, за счет которых появляются новые смыслы целого, не выводимые из семантической структуры каждого отдельного элемента цикла; все стихотворения цикла объединены общим заглавием и его устойчивость подтверждается несколькими изданиями.* Более того, лирический цикл, благодаря своим отличительным от других литературных контекстов и поэтических жанров композиционно-структурным особенностям (больше, чем отдельное стихотворение, меньше, чем книга стихов, более свободный, чем поэма и т.д.), репрезентативнее передает как основную идею поэтического текста, так и концепцию автора, и его художественный стиль, а

также более ярко демонстрирует авторское мировидение как целостную систему на определенном этапе творческого пути.

Не менее дискуссионным остается и вопрос о времени появления данной жанровой формы. В литературоведении существует устойчивое представление о том, что лирический цикл возник в середине XIX в., а окончательную жанровую форму приобрел только на рубеже XIX–XX вв. Большинство исследователей, рассматривая вопрос о появлении лирического цикла, ссылаются на авторитетное мнение П. П. Громова, который утверждал, что расцвет циклизации, когда «отдельное стихотворение становится богаче и содержательнее от своих связей с соседними стихами», приходится на 1840–1850-е гг., тогда как этот процесс был не возможен в начале века [83, с. 60].

Как отмечает М. Н. Дарвин, данное представление о времени возникновения лирического цикла не разделяют исследователи творчества Пушкина. Так, теоретик литературы ссылается на работу Н. В. Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов», в которой автор утверждает, что «стремление к группировке стихотворений <...> не по жанровым, а по внутренним признакам возрастает и определяется после 1830 г.». Именно в сборниках 1830-х годов, по мнению Н. В. Измайлова, уже наблюдаются «определенные идейно-тематические, а вместе с тем (хотя и не всегда) формально-художественные единства, составляющие более или менее оформленные циклы (если понимать этот термин в его широком смысле)» [120, с. 217]. Также М. Н. Дарвин для доказательства своей точки зрения опирается и на труды С. А. Фомичева, который считал, что «Подражания Корану» складывались как цикл постепенно, следуя авторскому замыслу: «Подражания Корану» выделяются как разножанровым своим составом, так и более тесной взаимосвязанностью стихотворений, подчиненных единому, по-пушкински глубоко продуманному плану» [235, с. 22–23].

В. Старк в статье «Стихотворение “Отцы пустыnnики и жены непорочны...” и цикл Пушкина 1836 года» анализирует так называемый «каменноостровский цикл» (объединение стихотворений, написанных в Петербурге на Каменном острове летом в 1836 г.) и доказывает, что стихотворения, вошедшие в цикл, обладают внутренней связью: «в цикле можно проследить сквозной сюжет, связанный с событиями Страстной недели Великого поста» [195, с. 193–203].

Однако, в первой трети XIX века данные явления в поэзии не были заметным явлением. Более того, уходя в генезис историко-литературного процесса, можно увидеть, что сознательные авторские многокомпонентные единства обнаруживаются и в XVII–XVIII вв., например, в творчестве С. Полоцкого, В. Тредиаковского, М. Хераскова и др. Различные явления циклизации во многих фольклорных памятниках были зафиксированы и А. Н. Веселовским в его «Исторической поэтике» [68]. Исходя из этого, весьма важным становится разграничение понятий «цикл» и «циклизация». Последняя, действительно, обнаруживается в литературе на всех этапах ее развития, а появление лирического цикла как особого «жанрового образования» связано, в первую очередь, с эпохой романтизма, когда происходит активная трансформация жанров. В философии романтизма личность приобретает особый статус, она становится своеобразным микрокосмосом. Все это находит отражение и в структуре произведения. Происходит поиск новой формы самовыражения, нового жанра. Канонические жанры утрачивают свое господствующее положение, на смену им приходят неканонические, более гибкие по своему внутреннему содержанию, позволяющие передать всю полноту и богатство внутреннего мира героя (романтическая поэма, лирическое стихотворение, лирический цикл).

Безусловно, мы должны согласиться с тем, что лирический цикл как особое жанровое образование прошел длительный путь в своем формировании и развитии. Однако, как справедливо утверждают

исследователи «полномерное его бытование в русской литературе все же стало возможным лишь к началу 1840-х гг. Предшествующие же этапы историко-литературного развития можно рассматривать как подготовительный этап в формировании явления» [89, с. 226]. Данный факт подтверждают многочисленные лирические циклы А. А. Фета, А. К. Толстого, Н. А. Некрасова, А. А. Майкова и др. поэтов середины XIX в.

Особую популярность лирический цикл приобретает в поэзии рубежа XIX–XX вв. В творчестве В. Брюсова, Д. Мережковского, А. Белого, А. Блока, В. Иванова и др. он не только становится особой жанровой образностью, концептуально раскрывающей ту или иную тему, но и выступает значимым элементом в архитектонике другой крупной жанровой формы – книги стихов. По справедливому утверждению С. П. Гудковой «Мифотворчество становится одним из главных принципов при создании лирических циклов в творчестве В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого, В. Иванова, С. Городецкого и др. Циклизация больших и малых форм в поэзии Серебряного века выступает как эстетический прием, появляется идея “тотальной циклизации”: циклы складываются в разделы, разделы в книги, книги воспринимаются как единый текст» [89, с. 229].

Следует признать, что именно в поэзии рубежа XIX–XX вв. происходят и первые попытки научного осмысления данного явления. Изначально сами поэты достаточно много размышляют о художественных возможностях лирической циклизации, что и доказывают собственным творчеством [88].

Стоит отметить, что в западноевропейской литературе данная жанровая форма стала популярнее чуть раньше. Так, большое влияние на формирование лирического цикла в русской литературе оказала немецкая романтическая традиция, и, в частности, поэзия Г. Гейне и И. Гете. Гейновская традиция («Buch der Lieder»), помимо использования слова «цикл» в прямом значении, положила начало созданию путевых и любовных циклов в отечественной поэзии (В. Бенедиктов, А. К. Толстой, К. Павлова, Н.П. Огарев, А. А. Григорьев и др.). Кроме влияния немецкой романтической

традиции на становление русского лирического цикла исследователи обнаруживают и французские его истоки (Ш. Бодлер) [89].

Помимо вопросов о жанровые специфики лирического цикла, его месте в современной поэтической системе жанров, времени зарождения в дальнейшем научном осмыслении нуждается и вопрос типологии лирического цикла. В современном отечественном литературоведении предложены различные подходы в выделении его видовых типов. Так, например, М. Н. Дарвин считает, что в вопросе построения типологии художественных форм циклизации необходимо учитывать и эстетические взаимодействия «автора, героя и читателя». Исследователь предлагает деление поэтических циклов на два основных типа в зависимости от создателя: «авторские» (или «первичные») и «неавторские» (или «вторичные») циклы [101, с. 483].

В первичном цикле «автор-создатель отдельно взятых произведений и автор-создатель всего цикла полностью совпадают» [101, с. 483]. К подобного рода циклам исследователь относит такие, как «Подражания Корану» А. С. Пушкина, «Сумерки» Е. А. Баратынского, «Часть речи» И. А. Бродского, «Импровизации странствующего романтика» А. А. Григорьева и др. По замечанию М. Н. Дарвина, авторские циклы могут обладать «такой связанностью произведений, которая сближает их с крупными поэтическими жанрами, делает их произведениями большой лирической формы» [100, с. 483].

В неавторских или вторичных циклах, по мнению М. Н. Дарвина, «автор-создатель отдельных произведений и автор-создатель всей циклической композиции не совпадают друг с другом» [101, с. 483]. Такие циклы также называют читательскими или редакторскими, что демонстрирует их своеобразие – «двойное» авторство. В качестве примера данных циклических текстов литературовед называет сборник А. А. Фета «Вечерние огни», который был составлен при участии известного русского литератора конца XIX в. В. С. Соловьева, а также цикл Ф. И. Тютчева

«Стихотворения, присланные из Германии», которые такое название получили по решению А. С. Пушкина и были им опубликованы в журнале «Современник» (1836).

Циклические произведения обозначенного типа рождают среди литературоведов ряд разногласий, связанных прежде всего с вопросом о составе неавторского (читательского или редакторского) цикла. Как считают исследователи, его отличают недостаточная системность и тяготение «к выходу в широкие поэтические контексты» [101, с. 485]. При его создании не учитывается основополагающая авторская идея, а происходит своего рода воплощение редакторских установок.

Следует отметить, что особую группу среди неавторских циклов составляют так называемые «несобранные циклы» (О. Г. Золотарева), чаще такими являются любовные циклы. Своеобразие данного типа циклических произведений состоит в том, что в творчестве того или иного поэта редакторы (читатели) выделяют их на основании собственного читательского восприятия, в котором выявляется некий объединяющий принцип, часто связанный с биографией поэта. Такие циклы литературоведы наделяют именными определениями. К этой группе можно отнести «Утинский» цикл К. К. Павловой, «Панаевский» цикл Н. А. Некрасова, «Денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева и др. Как справедливо отмечает М. Н. Дарвин, «понятие цикла в отношении таких образований употребляется с известной долей условности» [101, с. 484]. При этом их не следует считать «лишь результатом субъективного читательского восприятия (тем более произвола) и, следовательно, совершенно свободными от объективных «интертекстуальных» связей» [101, с. 484]. Анализируя «Денисьевский цикл», теоретик литературы отмечает, что здесь важное значение, в первую очередь, приобретают те стихотворения, в которых раскрывается тютчевская любовь [101, с. 485], мыслимая поэтом, как «роковой поединок», «борьба неравная двух сердец» («Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и др.). Он ссылается на то, что «в понятие «Денисьевского»

цикла Тютчева не включается вся любовная лирика поэта 1850-х годов, так же как не включаются и все стихотворения, биографически связанные с Е. А. Денисьевой» [101, с. 484].

Отталкиваясь от точки зрения М. Н. Дарвина, О. В. Мирошникова предлагает разделять циклы по системно-уровневому принципу частей лирического произведения как цельной художественной структуры. По ее мнению, это возможно только «на основе представления о равноправном эстетическом и текстовом статусе отдельного стихотворения и цикла стихотворений» [175]. Так, она выделяет три типа цикла, опираясь на степень «“авторизованности” замысла и художественной цельности»:

1. Цикл-произведение («первичный авторский цикл, изначально задуманный, “сочиненный” автором в качестве художественного целого, с высокой степенью “сопряженности” фрагментов мотивно-образного контекста, архитектурной системности составляющих его текстов моножанрового, моносубъектного характера» [175, с. 32]). Тип субъектных отношений, согласно ее точке зрения, в этом виде цикла представлен одной из «устойчивых форм объективации авторского сознания: лирический герой как главное лицо “биографии-легенды” или персонаж “ролевой” лирики» [175, с. 32].

2. Цикл-мозаика, монтаж («вторичный авторский цикл, т. е. составленный из “суверенных”, уже напечатанных отдельно, стихотворений; а также близкий к нему генетически, но различающийся функционально отдел / раздел авторского сборника или книги» [175, с. 32]). В данном типе авторская личность «обретает условность <...>, иногда принимает форму “жанрового дублера”, точнее, “жанровой маски”: имя автора выступает как тематическая или хронологическая “скрепа”; в отдельных текстах он – носитель переживания; на уровне макроструктуры главная его функция – монтажер, автор-составитель» [175, с. 33]).

3. Циклоид, или працикл («все составные образования высокого циклического потенциала, реализованные не автором, а читателем или

редактором, исследователем, издателем и закрепленные в рецептивной традиции, издательской практике или сценическом исполнении» [175, с. 32]. В данном случае тип субъектных отношений, по мысли О. В. Мирошниковой, синтетический: «лирический субъект – и реально-биографическое “я” поэта, и собственно автор. Для читателя-издателя, формирующего тексты автора в единое целое на основании заложенного в них автором циклического потенциала, “на «горизонтальном” уровне творчества автор, с его эмоциональным строем и судьбой, выступает “прототипом” <...>; на втором, “вертикальном” или “монтажном» уровне создания прациклического контекста он становится соавтором издателя» [175, с. 33].

З. А. Ветошкина, исследуя классификацию лирических циклов, также продолжает развивать классификацию М. Н. Дарвина и считает, что существует два подхода в создании циклических форм – авторский и читательский. Первый предполагает, что цикл – «группа произведений, собранных и расположенных в определенном порядке автором» [69, с. 35]. В рамках второго подхода подразумевается наличие у поэтических текстов таких характеристик, которые позволяют «объединить их в художественное целое» [69, с. 35]. И авторские, и читательские циклы, по мнению З. А. Ветошкиной, обладают определенной структурой, выявить которую можно благодаря фонетическому, лексическому, морфологическому, синтаксическому уровням.

При этом, отметим, литературовед выделяет существенные отличия между данными разновидностями циклических форм. З. А. Ветошкина полагает, что авторский цикл с точки зрения «цикловости» более стихийный, восстановить в нем авторский замысел не всегда становится возможным. В отличие от читательского цикла, который, по мнению З. А. Ветошкиной, образуется «на основе выявления мотивированных межтекстовых связей». Именно эта циклическая форма, как считает исследователь, и представляет собой собственно цикл.

Обращает на себя и точка зрения Р. Фигута, который предлагает классификацию, основанную на нескольких параметрах. Так, с его точки зрения, по объему можно выделить короткие, средние и большие циклы; по жанру – циклы сонетов, баллад, элегий, идиллий, эпиграмм и др.; по тематике – любовный цикл, цикл путешествий, поэтологический цикл, философский цикл и др. При этом, выделяя тематический принцип типологизации, филолог отмечает, что «имеют место случаи сродства между тематическими типами (например, любовный цикл, цикл путешествий и поэтологический цикл), которые трудно отнести лишь к одним стилистическим феноменам, но которым также трудно отвести место в какой-нибудь обозримой типологической схеме» [225, с. 25]. В связи с этим исследователь предлагает отталкиваться от циклического субъекта и выделяет 2 группы тем: темы близкие циклическому субъекту (темы дружбы, любви, радости, меланхолии, смерти) и темы далекие от циклического субъекта (темы природы, времени, типов людей и т.д.).

Также Р. Фигут предлагает классифицировать лирические циклы по типу говорящего субъекта. Согласно этому параметру они могут быть «аукториального» типа (в нем субъект цикла приблизительно равен субъекту каждого стихотворения) и «персонального» типа (то есть ролевой цикл).

Иной типологический принцип предлагает Б. Ф. Егоров. Исследователь считал, что существует циклизация по следующим параметрам: по хронологическому, тематическому и смешанному. В связи с «принципом создания» исследователь выделяет две группы циклов: кумулятивно-последовательные и разновременн-объединительные [112].

Наиболее разработанной нам видится классификация Л. Е. Ляпиной. Свою типологию она выстраивает на совокупности параметров, выделяемых с учетом факта авторского участия в организации цикла, родовую и жанровую принадлежность его частей и их речевую структуру. Так, исследователь различает циклы:

- 1) по степени авторского участия (авторские, не авторские);

- 2) по истории создания (априорно задуманные как циклы; единства, сложившиеся после создания составляющих цикл произведений);
- 3) по родовой принадлежности (лирические, эпические, драматические);
- 4) по текстовой специфике (цикл, раздел, книга);
- 5) по жанру (элегические, песенные, очерковые, новеллистические);
- 6) по особенностям речевой структуры (стихотворные, прозаические) [157, с. 61-62].

Особое внимание Л. Е. Ляпина уделяет принципам цикловой сюжетики, опираясь в этом вопросе на типологию лирических циклов XIX в., предложенную Слоуном. Суть ее заключается в выделении главного композиционного принципа цикловой организации, который подчиняет себе все другие принципы. Так, Слоун различает четыре вида циклов:

- 1) жанровые (стихотворения, входящие в циклы данного типа, относятся к одному жанру);
- 2) тематические (такие циклы включают стихотворения, объединенные общей темой или мотивом);
- 3) драматико-ситуативные (к данному типу относятся циклы, части которых соотносятся с единой для всех частей ситуацией и которые при этом изображают различные состояния лирического героя);
- 4) сюжетные (эта жанровая разновидность состоит из стихотворений, объединенных общей для всех «конфликтной ситуацией» [161, с. 98] (конкретно-событийной, эмоциональной и т.д.), которая «получает в них временное развитие» [161, с. 98]).

Вслед за Слоуном, рассматривая типологию лирического цикла как особого жанрового образования, Л. Е. Ляпина уделяет отдельное внимание роли и функциям его драматической и эпической составляющей. Так, литературовед выделяет целый ряд произведений, динамическое развитие в которых определяется переходом с одной субъектной позиции на другую. В качестве примера она опирается на «Два сонета» (1845) А. А. Григорьева и

«Странник» (1851) М. Л. Михайлова. В первом случае происходит движение от «безысходного трагизма к надежде на взаимопонимание», а во втором – от речи «извне» к речи «изнутри». Кроме того, в обоих текста Л. Е. Ляпина отмечает сохранение ситуации лирического художественного времени, которое исключает эпическую последовательность. Указанные особенности характерны, как отмечает филолог, для драматического композиционного принципа. Это позволяет ей называть такого рода циклы «драматизированными». Чаще всего, как отмечает Л. Е. Ляпина, эти произведения небольшие по объему. Но иногда «драматический элемент может включаться в организацию и более обширных текстов (например, «Весенние песни» А. Н. Апухтина)» [162, с. 82].

Рассматривая драматический композиционный принцип, Л. Е. Ляпина выделяет его функциональную значимость. По ее мнению, она заключается «в выработке конкретных путей и способов сюжетопостроения, конкретно – архитектоники цикловых единств» [162, с. 82]. Именно посредством драматического элемента в композиции решалась проблема пространственной организации циклов.

Эпическая же составляющая легла в основу организации сюжетной динамики цикла. Специфика цикловой структуры требует линейную последовательность стихотворных частей произведения, которая в дальнейшем преобразуется во временной ряд. Такая природа построения цикла обуславливает, по словам Л. Е. Ляпиной, противопоставление «“правде” субъективного “я” “правды” объективного, по своим имманентным законам развивающегося внешнего мира». На этом, с точки зрения исследователя, «продуктивном для циклообразования пути» [162, с. 84] возникли сюжетные циклы, более сложные по своей структуре. Первопроходцем в этой разновидности жанра литературовед называет В. В. Крестовского. Именно в его произведениях две различные «пространственно и по времени разведенные ситуации» [162, с. 84] сходятся вместе благодаря общему для них авторскому сознанию.

По мнению Л. Е. Ляпиной, циклы с сюжетной (хронотопической) организацией представляют наибольший интерес для исследователей. Связано это, во-первых, с нетипичной для лирики как рода категорией сюжета. Л. Е. Ляпина трактует данную категорию как внутреннюю динамику цикла. Сюжет в лирическом цикле многослоен, состоит из целого ряда сюжетных ситуаций, существующих параллельно. С точки зрения теоретика литературы, он является главным критерием в классификации циклов. Во-вторых, актуальность изучения сюжетных лирических циклов связана с тем, что они образовали собственные жанровые традиции. Основными из них Л. Е. Ляпина считает следующие:

1) «Сельские» лирические циклы.

Строй и структура их определена сюжетом: временное, одно из многочисленных пребываний лирического героя в деревне; характерными признаками также являются мотив приезда-отъезда и тип лирического героя (горожанин, который хочет «отдохнуть от суеты урбанистического мира на лоне сельской природы» [162, с. 105]). Чаще всего возникновение этого типа циклов связано с «социальными и общественно-историческими процессами» [162, с. 105]).

2) «Сезонные» циклы.

Структурная основа данного типа – «идея природного календарного цикла, смены времен года – в ее субъективно-лирическом преломлении» [162, с. 107].

3) «Любовные» лирические циклы.

Для них характерна общая поэтическая ситуация: «история любви, <...> ведущей к расставанию героев, к трагической развязке» [162, с. 115].

4) Лирические «циклы путешествий».

Сюжетно-композиционная организация данных циклов строится на основе реального или вымышленного путешествия. При этом событийная канва открывает безграничные возможности для передачи мыслей и чувств лирического героя, вызванных сменой впечатлений.

С. П. Гудкова, разделяя точку зрения Л. Е. Ляпиной, в диссертации «Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов» (2011) также предлагает классификацию лирических циклов по типу сюжетной организации поэтического текста. Так, исследователь выделяет любовные, религиозно-философские, пейзажные циклы и циклы путешествий [89].

На наш взгляд, именно лирические циклы путешествий становится особенно популярными в поэзии рубежа XX–XXI вв. В связи с этим возникает необходимость детального изучения как специфики функционирования данной жанрово-видовой разновидности лирического цикла, так и ее генезис, и этапы развития.

Л. Е. Ляпина отмечает, что эта форма была востребована в русской лирике XIX столетия и продолжала общеевропейскую традицию. Лирический цикл путешествий берет свое начало в прозаических путешествиях писателей-сентименталистов (Л. Стерн, Н. М. Карамзин). В последствии мотив путешествия как сюжетно-композиционный элемент, по мнению исследователя, активно разрабатывался романтиками (Д. Байрон, Г. Гейне). Такое планомерное внедрение путевого сюжета в лирику Л. Е. Ляпина объясняет тем, что с его помощью у поэтов появлялась «возможность говорить о чем угодно, облекая свою болтовню в форму путешествия» [162, с. 104]. Так, например, Н. М. Карамзин один из первых вводит стихотворные элементы в «Письма русского путешественника», затем и другие писатели (П. И. Шаликов, В. В. Измайлов) включают в свои повествовательные путешествия стихотворения и, как отмечает исследователь, «безо всякой сюжетно-тематической мотивировки» [162, с. 105].

Непосредственно поэтические путешествия начинают возникать в русской литературе в начале XIX в. Во многом, по замечанию Л. Е. Ляпиной, эти произведения были подражательного характера. Образцом для них служили циклы Г. Гейне и «Крымские сонеты» (1826) А. Мицкевича.

Первым, кто объединил под общим заголовком стихотворения, посвященные впечатлениям от путешествия по Крыму, был В. Г. Бенедиктов. Как пишет Л. Е. Ляпина, перекличка его «Путевых заметок и впечатлений (в Крыму)» с «Крымскими сонетами» А. Мицкевича очевидна, но идея такого объединения возникла у русского поэта раньше, о чем свидетельствуют его «Крымские виды» в альманахе «Метеор». Исследователь отмечает, что В. Г. Бенедиктова отличают пути выражения тем и мотивов «при создании оригинальных нежанровых цикловых единств» [162, с. 107]. Значительный вклад в развитие лирических циклов путешествий вносит и А. К. Толстой своими «Крымскими очерками» (1856), в которых значительно усиливается роль субъективного начала, а цикловая организация формирует целостность художественного мира.

Представленным циклам Л. Е. Ляпина противопоставляет цикл К. К. Павловой «Фантасмагория». В нем, как отмечает исследователь, ослаблен мотив путешествия как главного фабульного стержня, что позволяет автору «переносить внимание с объекта на объект, не смущаясь ни их территориальной отдаленностью, ни тем, что общепризнанные исторические достопримечательности остаются не замеченными <...> в то время как много места в цикле уделено наблюдениям субъективным, “мелким”» [162, с. 112]. Данный прием сосредотачивает внимание читателя на лирической героине, становящейся центром всего произведения, а «поток внешне несвязных путевых впечатлений – Италия, Германия, Франция, Швейцария – становится средством последовательного раскрытия душевного мира героини и ее философских взглядов» [162, с. 113].

Так, на примере лирики XIX в. Л. Е. Ляпиной удастся продемонстрировать последовательное утверждение «лирического потенциала» в изначально «эпико-повествовательной форме» цикла путешествий. Особая популярность лирических циклов путешествий в русской поэзии XIX – XX вв. позволяет говорить об актуальности научного осмысления данной жанрово-видовой формы. Нам видится перспективным

выявление генезиса, путей развития, а также художественного своеобразия лирических циклов путешествий в русской поэзии.

1.2 Жанрово-видовые особенности цикла путешествий

Лирический цикл путешествий в современном литературоведении рассматривается как синкретичная форма, вобравшая в себя черты травелога и собственно лирического цикла. Отталкиваясь от характеристик каждой из вышеупомянутых литературных форм, можно выделить ряд жанрообразующих признаков цикла путешествия.

Образ путешественника.

Данная художественная категория конститутивна. Она является структурообразующим элементом в архитектонике цикла путешествий. Именно с образом путешественника связано и развитие сюжета, и возникновение центральных мотивов, вызванных переживаниями героя и его впечатлениями от художественной действительности и картин прошлого, вызванных ею.

Маршрут путешествия.

Этот элемент в структуре цикла путешествий является тематическим и структурным стержнем текста. Путь следования лирического героя может быть намеченным или уже реализованным, реальным или вымышленным. Его выбор зависит от той цели, которую ставит перед собой автор, создавая цикл путешествия. По мнению Н. М. Масловой, именно характер маршрута определяет набор фактов, которые наполняют произведение.

Согласно точке зрения В. А. Шачковой, маршрут, как структурообразующее понятие путешествия, представляет собой «синтез объективных фактов, с которыми сталкивается путешествующий независимо от своей воли, и субъективный авторский отбор этих фактов, поскольку маршрут поездки в той или иной степени определяется в конечном итоге волей путешественника» [247, с. 280].

Литературоведы отмечают, что «маршрут» выполняет функцию сюжета, поскольку влияет на хронотоп произведения, делая его «линейным». Лирический герой путешествует из одного места в другое, переживая в пути различные события, повествование которых предлагается в тексте в их временной последовательности.

Единая проблематика и общность сюжетных конфликтов.

Данные факторы свойственны не только циклу путешествий, но и другим типам циклически организованных текстов (различного вида лирическим циклам, эпическим циклам, книгам стихов и др.). Характер этих компонентов определяет образно-стилистические решения автора, а также подкрепляет единство его образа в тексте.

«Идея свободы», выдвинутая В. М. Гуминским [93, с.41].

«Идея свободы» – конструктивный принцип травелога, и потому, на наш взгляд, он же является основополагающим и для лирического цикла путешествий. По мнению В. М. Гуминского, он заключается в неограниченных возможностях автора при выборе предметов изображения и при переходе от одного объекта изображения к другому, который происходит исключительно по его собственной воле, без подчинения «закономерностям, присущим произведениям с четко выстроенной фабулой» [93, с.41].

«Идея свободы» – это также незамкнутость текста внутри себя как отдельного литературного объекта. Как и текст травелога, текст цикла путешествий непосредственно связан с действительностью.

Циклический сюжет и размытие фабулы.

В цикле путешествий, как и в родственных ему поэтических формах, сюжет многослоен, состоит из целого ряда сюжетных ситуаций, существующих параллельно, а фабула «перестает играть сюжетообразующую роль, эта функция передается другими компонентами художественной структуры» [250, с. 11].

По мнению М. М. Гина, такие составляющие цикла как единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения, под которым и в

соответствии с которым отбирается материал, и являются тем самым «организующим центром», который берет на себя функции фабулы. Подобную организацию текста, в которой фабульный стержень нечетко выражен, а его функции выполняют вышеуказанные компоненты, литературовед называет «обзорным принципом композиции» [80, с. 77]. Н. Н. Старыгина считает, что в таком материале, где реализуется бесфабульный тип связи, велико композиционное значение образа автора: «Развитие авторской мысли составляет внутренний сюжет цикла, связывающий все его компоненты в ассоциативной последовательности» [212, с. 25].

Относительная самостоятельность стихотворений цикла.

Каждый фрагмент цикла путешествий несет собственную смысловую нагрузку, относительно автономен по своей природе, но при этом открыт для взаимосвязи с другими фрагментами. В результате такой связи в цикле путешествий генерируются новые смыслы произведения, прочтение которых невозможно при рассмотрении каждого элемента в отдельности.

«Жанровая свобода» (В. М. Гуминский).

Принцип жанровой свободы – это способность произведения комбинировать внутри своей структуры разнородные элементы (жанры). Такой синтез позволяет автору решать не одну задачу, а сразу несколько. Их характер определяется в зависимости от того, какую цель он ставит перед собой, создавая произведение. Так, наряду с художественной задачей автор может решать также социальные или политические задачи. Также, благодаря данному принципу, отчасти может решаться и практическая задача. Для автора цикла путешествий она состоит в непреднамеренном создании автором путеводителя для других путешественников, включающего наблюдения лирического героя о характере тех мест, в которых он побывал, а также об особенностях, обычаях и традициях, которые там бытуют.

Введение документальных элементов.

Историко-географические факты в цикле путешествий связывают произведение с реальной действительностью. Подчеркивая их роль, акцентируя на них внимание читателя, автор тем самым стремится сформировать у читателя ощущение достоверности происходящих в художественном контексте событий, описываемых им эпизодов. Включенные в художественный контекст историко-культурные факты, приобретают новое идейно-смысловое наполнение, становясь элементом художественной формы. С данным признаком тесно связано введение в циклы путешествий многочисленной *топонимики и ономастики*. Упоминание географических названий, имен, описание флоры и фауны определенного пространства придают ощущение достоверности и убедительности поэтического текста; визуализируют маршрут путешественника, увлекая читателя в виртуальное путешествие.

Оппозиция «родное - чужое».

В центре этого противопоставления всегда находится сам лирический герой. Он рассматривает все посещенные им во время его реального или вымышленного путешествия места и все увиденное им там с точки зрения значимости для него самого, принадлежности ему, а также оторванности, отличности от родного ему мира. Чувство тоски, возникающее у него из-за расставания с родными местами или отдаления от них, провоцирует лирического героя к сопоставительному изображению художественной действительности.

Познавательная функция.

Через призму переживаний героя раскрывается его мировосприятие и передается жизненный опыт. Его субъективный взгляд, размышления, оценка возникают спонтанно, при этом они отчасти брошены попутно и недосказаны. Концентрируясь на этих отрывочных замечаниях лирического героя, читатель получает возможность для познания и освоения его отношения к миру.

Необходимо отметить, что, выделяя вышеперечисленные жанрообразующие признаки, мы, следуя традиции таких современных исследователей эволюции травелога, как В. А. Шачкова, М. Г. Шадрина, Е. А. Стеценко, В. А. Михайлов, О. М. Скибина и др., рассматриваем лирический цикл путешествий достаточно широко. На наш взгляд, это жанровое образование вбирает в себя характерологические черты двух жанров: лирического цикла и травелога. Поэтому мы считаем, что в каждом конкретном поэтическом тексте современной литературы будет в большей степени превалировать (в зависимости от поставленных автором задач) либо ряд признаков лирического цикла, либо черты травелога.

Этот перечень структурно-семантических показателей поэтического путешествия может варьироваться в каждом отдельном контексте. Однако независимо от особенностей материала неизменным остается представление о цикле путешествий как о целостной поэтической форме, в которой сочетаются документальное и вымышленное начала, а также демонстрируется субъективное восприятие художественной действительности.

Поскольку проведенное исследование позволило выделить ряд устойчивых признаков стихотворного цикла путешествий, то можно утверждать, что эта литературная форма – особое жанровое образование. На его специфичность указывает и собственная типология. Так, можно выделить группы лирических циклов путешествий, которые различаются характером маршрута:

цикл путешествий с реальным географическим маршрутом (путешествие по реально существующему географическому пространству);

цикл путешествий с маршрутом по концептам и культурологическим образам (путешествие складывается из символов, олицетворяющих описываемую местность или культуру);

цикл путешествий с вымышленным маршрутом (путешествие по нематериальным объектам: по личным воспоминаниям, по исторической памяти).

Кроме того, данную жанровую разновидность можно классифицировать и с точки зрения хронотопа. Так, основываясь на выводах Л. В. Флерко, следует выделить:

пространственные циклы путешествий (пространство играет организующую роль в цикле);

временные циклы путешествий (организующую роль в цикле играет время);

пространственно-временные циклы путешествий (пространство и время в цикле равноправны) [227].

Таким образом, лирический цикл путешествий – циклическая поэтическая форма, претерпевающая в современном литературном процессе жанровую трансформацию. Вбирая в себя традиционные для литературного цикла признаки (общее название, авторская заданность композиции, самостоятельность входящих в лирический цикл стихотворений, тематическое единство стихотворений, сюжетно-композиционное единство стихотворений, сквозные мотивы и т.д.) и признаки жанра путешествия (образ путешественника, маршрут путешествия, познавательная функция, жанровая свобода), цикл путешествий в современной отечественной поэзии становится все более многомерным и неоднородным. Введение дополнительных лирических мотивов расширяет тематический комплекс цикла путешествий религиозно-философскими, социальными, политическими смыслами, что, с одной стороны, обогащает поэтический сюжет, а с другой – разрушает жанрово-типологические признаки поэтической формы. Эти процессы приводят к необходимости расширять представления о лирическом цикле путешествий и говорят об основных путях развития современной жанровой системы.

1.3. Лирический цикл путешествий в литературном процессе XIX–XX вв.

Как мы уже отмечали, в первой половине XIX столетия начали появляться объединения текстов, в которых жанрово-тематические связи уступили место естественному, объективному ходу событий. Основой такой поэтической формы становится нехарактерный для лирики как рода литературы сюжет, базой для которого становится путешествие. Одним из первых образцов создания цикла путешествий в отечественной поэзии можно считать «Картины» (1825) Ф. Н. Глинки.

Четыре части данного поэтического текста объединены общим предисловием. В нем автор указывает на достоверность описанного, поскольку «черты сих картин» «для верности» записаны «на месте», то есть непосредственно во время путешествия на пароходе. Также он намечает сюжет, который складывается из заголовков каждой части цикла: «Пароход. Плаванье дней. Черты освещения и праздника. Ночь в каюте и утро на пароходе» [12]. Уже благодаря этим названиям путевых зарисовок путешественника читатель может предположить схему событий. А при детальном знакомстве с текстом цикла мы уже точно узнаем, что эти «картины» набросаны автором в течении суток.

Первая зарисовка «Плаванье дней» сделана днем. И читатель глазами путешественника видит, как отдаляется Петербург и синеют вдали Кронштадт и Сестрорецк, как «солнце золотое глубоко в зеркале воды горит» [12] и «стекловидная поверхность вод яснее» [12]. Вторая часть цикла – «Черты освещения и праздника» – рисует перед нами картину вечерней палубы. Она наполнена движением, музыкой и весельем. Яркостью огней она даже затмевает собой луну, на что обращает наше внимание сам лирический герой:

Что ж в небе? Что с луною?..

Как тень бледна,

Едва видна,
Что думала тогда забытая луна?..
Мне показалось – она
Как будто ласково шепталась с огнями
И говорила им, с улыбкой и над нами:
«Красуйтесь, милые! а я свое найду:
Вы все погаснете... а я опять взойду!» [12]

В третьей зарисовке «Ночь в каюте парохода» веселый шум праздника сменяется гремучим шумом колес парохода. Под эти звуки одни пассажиры курят сигары и пьют вино и грог в своих каютах, другие спят, а сам путешественник наблюдает через иллюминатор за наступающим рассветом. «Утро на палубе» – четвертая картина цикла, в которой восстанавливается прежний дневной ритм жизни на пароходе: судно набирает ход, палуба становится говорлива и «пассажирок молодых видней хорошенькие лички» [12].

Такая авторская заданность композиции цикла выявляет наличие в нем сюжета, который уместается в рамках палубы судна и одних суток. Причем, следует отметить, что именно время определяет развитие хода событий, а не маршрут путешествия, который обычно в данной жанровой форме выполняет функцию сюжета. Конечный пункт пути остается неизвестным читателю. Мы знаем только то, что пароход отплыл из Петербурга в сторону Кронштадта и Сестрорецка.

Подобная размытость маршрута не случайна. Поэт пренебрегает этой категорией в пользу ведущего мотива произведения. Уже в самом начале цикла лирический герой погружается в философские размышления о течении жизни, в которых он метафорично видит нашу планету огромным пароходом, а все человечество – его пассажирами:

Неясных дум и ясной веры полный,
Я думал: будь земля – огромный пароход,
Будь пассажир – весь смертный род, –

Друзья! спокойно плыть и в беспокойстве вод!

Откинем страх: тут правит пароходом

Уж лучше Берда кто-нибудь!

(Но Берду все и честь и слава!)

Итак – спокоен, смертный, будь! [12]

С этой точки зрения открываются новые идейно-художественные смыслы произведения. Развитие сюжета в рамках одних суток теперь отсылает читателя к мысли о цикличности хода времени, о том, что все в этом мире повторит уже однажды прожитый момент.

Так, автору удастся сделать свое произведение двухплановым. С одной стороны, читателю открывается совершенно рядовое путешествие героя, восторженно смотрящего на мир вокруг и делающего зарисовки увиденных им картин. С другой – данный цикл воспринимается нами как метафора жизни, в которой время не линейно, а замкнуто.

Успешная реализация данной цели стала возможной за счет некоторых категорий, присущих лирическому циклу путешествий. Прежде всего, стоит сказать о таком конструктивном принципе, обозначенном В. М. Гуминским, как «идея свободы». Он позволяет автору беспрепятственно переходить от одного объекта изображения к другому и делает данное жанровое образование независимым от закономерностей фабулы.

Во-вторых, генерирование нескольких смыслов произведения достигается благодаря монтажной композиции. Каждая часть «Картин» Ф. Н. Глинки относительно самостоятельна по своей природе. При этом она открыта для взаимосвязи с другими стихотворениями цикла. Именно благодаря монтажному соединению всех частей и рождается второй план произведения, трактующий о жизни человечества, непрерывно повторяющего свой путь. Выявить такой смысл при прочтении каждого стихотворения в отдельности невозможно. Он раскрывается только при сцеплении отдельных частей цикла друг с другом, в восприятии текста как единого семантического целого.

В-третьих, амбивалентная трактовка содержательной части произведения Ф. Н. Глинки обусловлена отступлением автора от категории маршрута путешествия. При введении четко очерченного пути первый план произведения, то есть рядовое путешествие, стало бы гораздо весомее второго – метафорического толкования смысла данного цикла. В таком случае «Картины» Ф. Н. Глинки в прочтении воспринимались бы лишь как путевые заметки восторженного и сентиментального человека, очарованного увиденными красотами природы.

Таким образом, можно отметить, что данный поэтический текст является одной из первых попыток создания лирического цикла путешествий. В нем еще нет конкретного маршрута: его заменил мотив дороги, но достаточно подробно здесь проработан образ путешественника, вокруг его размышлений и строится основной лирический сюжет.

Значительный вклад в формирование и развитие лирического цикла путешествий как особой жанровой формы внес и польский поэт А. Мицкевич своими «Крымскими сонетами». В 1825 г. поэт совершил путешествие по Крыму, итогом которого и стало издание крымского цикла. Значимость его состояла в том, что, с одной стороны, оно значительно укрепило уже полновластно звучавшую в русской поэзии крымскую тему, а с другой – положило начало двум традициям. Первая связана с переводом на русский язык сонетов самого А. Мицкевича. У истоков этой традиции стоял поэт П. Вяземский, создавший прозаический подстрочный перевод «Крымских сонетов», а вслед за ним представили свои, уже стихотворные, переводы такие поэты, как И. Дмитриев, И. Козлов, М. Лермонтов, В. Бенедиктов, И. Бунин, В. Ходасевич, В. Коробов и др. В своей работе мы опираемся на перевод И. Козлова. Вторая традиция, возникшая благодаря «Крымским сонетам», – традиция создания циклов о Крыме. Ее развитие мы находим в творчестве А. К. Толстого «Крымские очерки», П. А. Вяземского «Крымские фотографии», М. Волошина («Киммерийские сумерки»), С. Шервинского («Феодосийские сонеты»), Б. Чичибабина «Судакские элегии» и мн. др.

Цикл А. Мицкевича включает в себя восемнадцать частей, собранных под общим заголовком и подкрепленных двумя эпитафиями, подчеркивающими основную поэтическую идею. Кроме того, каждое из стихотворений цикла имеет свое название, отражающее местопребывание лирического героя. Выстроенный таким образом заголовочный комплекс отображает маршрут путешествия еще до погружения в сам текст.

В начале своего пути лирический герой полон воодушевления, остро ощущает мир вокруг себя: он видит «волны зелени» [27, с. 259] и как «облако блестит» [27, с. 259], слышит «как выются журавли» [27, с. 259], как «мотылек на травке шевелится» [27, с. 259] и как «грудью скользкою в цветах ползет змея» [27, с. 260]. Но одновременно с этим чувством в нем таится и тоска от расставания с родной землей: «Жду голоса с Литвы – туда мой слух проникнет... / Но едем, – тихо все – никто меня не кликнет» [27, с. 260].

Оказавшись на корабле, лирический герой заглушает тоску размышлениями о своих внутренних переживаниях, о переполняющих его чувствах.

Прием психологического параллелизма раскрывает образ путника – тонко чувствующего, эмоционального человека:

О море! Меж твоих веселых чуд подводных
Живет полип. Он спит при шуме бурь холодных,
Но щупальца спешит расправить в тишине.
О мысль! В тебе живет змея воспоминаний.
Недвижно спит она под бурями страданий,
Но в безмятежный день терзает сердце мне.

О счастье! Дух летит вослед мечте моей.
и кораблю на грудь я падаю, и мнится:
Мою почуяв грудь, он полетел быстрее.
Я весел! Я могуч! Я волен! Я – как птица! [27, с. 263]

Образ путешественника в данном цикле становится одной из жанрообразующих категорий, и потому для автора важно сделать его цельным и живым. Кроме приема психологического параллелизма А. Мицкевич для реализации этой цели использует также риторические обращения, восклицания и форму диалога. Так, читатель может стать свидетелем разговоров между Пилигримом и Мирзой, в которых первый – любопытствующий, а второй – всеведущий. Именно благодаря своему проводнику лирический герой узнает, что на горе Чатырдаг «...гнездо зимы седой, / Истоки родников и быстрых рек начало», а на дороге над пропастью Чуфут-Кале предупрежден им: «...смотри на лес, на тучи, / Но не в провал!» [27, с. 267], иначе «во тьму потянет с кручи» [27, с. 267]. В таких диалогах читатель видит природу и историю крымских земель глазами Мирзы. Проводник трепетно относится к культурному наследию своей Родины: он впускает путника к священным могилам гарема, покаявшись в этом и объяснив свой поступок:

О розы райские, вы отцвели, забыты.

Пришельцем осквернен могильный ваш порог,

Но он один в слезах глядел на эти плиты,

И я впустил его – прости меня, пророк! [27, с. 267]

С не меньшим уважением Мирза относится и к природе Крыма. Его глазами мы видим величественный Чатырдаг, который всегда «и нем, и недвижим»:

Склоняюсь с трепетом к стопам твоей твердыни,

Великий Чатырдаг, могучий хан Яйлы.

О, мачта крымских гор! О, минарет аллы!

<...>

Зеленый лес – твой плащ, а тучи – твой тюрбан,

И молнии на нем узоры ткут, блистая [27, с. 267].

Восприятие крымских земель лирическим героем столь же вдохновенно и поэтично, как и у его проводника. Чатырдаг представляется

ему лампадой, которую «среди моря вечности аллах зажег», чтоб «рой ночных светил в потемках не блуждал» [27, с. 268]. Бахчисарай, где «грозный жил Гирей» [27, с. 265], поражает его своими контрастными переменами: «...дворы, ступени, входы, / Что подметали лбом паши в былые годы, / Теперь гнездилище лишь саранчи да змей» [59, с. 265]. Алушта покоряет его «гребнем гор», «нивой золотой» и цветущей долиной, над которой «рой пестрых бабочек – цветов летучих рой / Что полог, зыблется алмазными волнами» [27, с. 269]. На развалинах крепости в Балаклаве путешественник размышляет над вопросами жизни и памяти:

Восхожу по лестнице. Тут высилась аркада.

Вот надпись. Может быть, герой здесь погребен?

Но имя, бывшее грозой земных племен,

Как червь, окутано листьями винограда.

<...>

Где греки свой глагол на стенах начертали,

Где путь на Мекку шел и где намаз читали,

Там крылья черный гриф над кладбищем

простер... [27, с. 266]

Многочисленные обращения и риторические восклицания лирического героя позволяют прочувствовать его восприятие крымских пейзажей, погружение в них и любование ими. В Алуште он восхищен южной ночью: «Ночь! одалиска-ночь! Ты навеваешь сны, / Ты гасишь лаской страсть, но лишь она утихнет – / Твой искрометный взор тотчас же снова вспыхнет!» [27, с. 269]. А у гробницы Потоцкой с грустью думает о своей судьбе, предрекая себе смерть вдали от родных просторов: «Дочь Польши! Так и я умру в чужой стране. / О, если б и меня с тобой похоронили! / <...> / И, может быть, поэт, придя к твоей могиле, / Заметит рядом холм и вспомнит обо мне» [27, с. 264].

Следует отметить, что тоска по Родине, которой был охвачен герой в самом начале своего путешествия, сквозным мотивом проходит через весь

цикл и вновь настигает его уже на просторах «страны обилия, гостеприимства, мира» [27, с. 259]. Он чувствует, как «тянется душа, безрадостна и сира, / В далекие края, в былые времена» [27, с. 268]. И нет для него ничего лучше, чем привычные, родные пейзажи и дорогой сердцу человек:

Литва! В твой темный лес уносится она
От соловьев Байдар, от смуглых дев Салгира.
Мне ближе зелень мхов, чем в небе цвет сапфира,
Чем апельсиновых рощ багрец и желтизна.
Оторван от всего, что мне навеки свято,
Средь этой красоты я вновь грущу о ней,
О той, кого любил на утре милых дней.
Она в родном краю, куда мне нет возврата,
Там все кругом хранит печать любви моей.
Но помнит ли она? Тяжка ли ей утрата? [27, с. 267].

Такое обилие мотивов (мотив дороги, мотив тоски по Родине, мотив любви, мотив времени, мотив судьбы) и «живых» образов (образ корабля, образ природы, образ города, образ моря) не разобщают отдельные части цикла, а, напротив, из относительно автономных сонетов формируют цельный цикл, обладающий общей тематикой и единым настроением. Это становится возможным благодаря лирической фрагментации, с помощью которой в рамках одного произведения уместаются различные темы и смыслы, вытекающие друг из друга, а также за счет которой удается передать динамику, длительность, пространственное перемещение субъекта. Фрагментация же проявляется только в условиях монтажности композиции, при которой каждая часть цикла при своей относительной автономности открыта для взаимосвязи с другими фрагментами.

Заметим, что А. Мицкевич, актуализировав в заглавии сонетную форму, на протяжении цикла не сохраняет формальные признаки жанра сонета. Лишь некоторые из них имеют четырнадцать строчек и

определенный способ рифмовки. Для поэта наиболее важным остается содержательные особенности сонетной формы. Однако и в этом случае он трансформирует жанровые черты сонета, которые, в первую очередь, служат для выражения восторга и очарования крымскими пейзажами.

Таким образом, стихотворный цикл путешествий А. Мицкевича «Крымские сонеты» представляет собой поэтический синтез сонетной формы, лирического цикла, травелога, путевых зарисовок, что в совокупности и передает всю гамму чувств и эмоций, переполняющую путника, оказавшегося в этом удивительном крае. «Крымские сонеты» послужили образцом для последующих авторов, обратившихся к данной жанрово-видовой разновидности. Лирический цикл путешествий А. Мицкевича богат сквозными мотивами и образами, подкрепляющими основную тему путешествия. Образ путешественника представлен многогранным и полным, он выполняет функцию композиционного стержня, а лирическая фрагментация в условиях монтажного соединения элементов цикла позволяет сформировать из относительно свободных стихотворений единый лирический цикл, в котором одни мотивы и образы служат источником развития других.

Уже в XIX столетии великолепная природа Крыма, его история, достопримечательности, морская стихия стали привлекательными для многих известных русских политиков, деятелей искусства, литературы. Крым стал для них одним из главных курортных мест. Именно поэтому русская лирика обогатилась поэтическими текстами, вдохновленными этим прекрасным местом. Совершенно справедливо современные исследователи пишут об этом полуострове: «Здесь до сих пор сохранились осколки разных цивилизаций и времен. Кажется, стоит отойти от дороги, и можно попасть в потерянный город с генуэзскими башнями, которые охраняют чудом выжившие здесь пришельцы с Лигурии, или в забытое скальное убежище караимов, по которому до сих пор бродят его загадочные жители. Здесь история срослась с землей, и сама стала землей, почвой, глиной, едва

приметной тропкой под ногами. Здесь благодатно прорастали семена многих культур, цивилизаций, религий, которые удивительным образом уживались друг с другом. Крым давно сам стал произведением искусства – здесь говорила стихами сама земля, здесь неведомые художники разрисовывали невиданными красками огромные полотна неба и моря [20, с. 5].

Отталкиваясь от сложившегося в отечественном литературоведении взгляда на мифопоэтику Крымского текста, в котором традиционно выделяется два мифа, условно обозначаемые Таврическим и Киммерийским [154], мы также склонны утверждать, что в лирическом цикле путешествий нашли отражения эти два мифа. Поэты второй половины XIX века, продолжая традиции К. Батюшкова, А. С. Пушкина, передают представление о Тавриде как о райском уголке, романтическом крае («счастливый край», «золотой предел»), где царит атмосфера гармонии и счастья, созданная бескрайним морем, голубым небом, цепью живописных гор. Полуостров представлялся в идиллических тонах как своеобразный локус для душевного спокойствия, поэтому в хронотопе Таврического мифа преобладал лишь летний сезон путешествий. В таком понимании остров становится весьма привлекательным для странствий и путешествий. Таврический миф, выросший из антитезы Петербургского мифа, изначально формировался как анти-урбанистическое семиотическое пространство и в литературно-художественных текстах актуализировал образ Крыма как естественно-природную доминанту.

«Альтернативное», условно говоря, представление о Крыме связано с именем М. Волошина, считавшим это место своим вторым домом. По справедливому замечанию Н. Ф. Лищенко, «основой волошинского восприятия Крыма был не «туристический», внешний взгляд на пространство полуострова, а взгляд изнутри, с позиции жителя этой земли. Эпицентром возникновения новой мифологемы послужил Дом поэта в Коктебеле, что стало символичным выражением основной идеи нео-мифа: Крым как дом» [148, с. 213]. По сути, М. Волошин расширил центральную идею

предшествующего мифа, укрепив семиосферу образа идиллического пространства: «“Осевой” идеей Крымского текста можно назвать идею презентации такого пространства-времени, в котором можно осуществить некоторую онтологическую “перезагрузку”: <...> пространство Крыма обладает способностью генерировать некий судьбоносный стоп-кадр, вызывающий рефлекторное своему другу-художнику, автору «преображение персонажа и возрождение личности для нового отрезка жизненного пути» [148, с. 215]

Значительную роль в формировании лирического цикла путешествий как особой жанровой формы сыграли и «Крымские очерки» А. К. Толстого. Данный цикл был написан по впечатлениям от путешествия по Крыму, которое поэт совершил вместе с женою в 1856 году. Данный цикл, состоящий из четырнадцати стихотворений, можно считать своего родом гимном солнечному Крыму. В нем также находит развитие Таврический миф. Восторженно-романтическая тональность становится здесь основополагающей. Созданию подобного эмоционального тона способствовали биографические факты. Поэт восстанавливался после тяжелой болезни. Путешествуя вместе с женой по крымскому побережью, он словно заново видел мир, открывал для себя все многообразие красоты Крыма. Отсюда и преувеличенно романтическая восторженность, гармоничность в восприятии окружающего мира и человека в нем:

Над неприступной крутизною
Повис туманный небосклон;
Там гор зубчатою стеною
От юга север отделен.
Там ночь и снег; там, враг веселья,
Седой зимы сердитый бог
Играет вьюгой и метелью,
Ярясь, уста примкнул к ущелью
И воет в их гранитный рог [20]

В данном цикле наиболее ярко проявились ведущие черты поэтики А. К. Толстого: близость лирического героя и самого автора, неторопливое любование природой, ее оживление, заострение внимания на отдельных деталях пейзажа, простота и лаконичность в выражении поэтической мысли:

Клонит к лени полдень жгучий,
Замер в листьях каждый звук,
В розе пышной и пахучей,
Нежась, спит блестящий жук [20].

Поэту важно передать полноту чувств и эмоций от таинственно-загадочной красоты крымской природы, он, подобно живописцу, рисует поэтическое полотно естественной жизни южной природы. Поэт в романтически восторженных тонах воспел край темнолиственных лавров, черных кипарисов и пурпурных роз, так вдохновляющих поэта.

Следует отметить, что это не первое путешествие автора в Крым. По воспоминаниям самого поэта, в юности, вместе со своим дядей А. А. Перовским, он уже посещал это удивительное место, о чем свидетельствует и мотив воспоминания, присутствующий в данном цикле. Лирический герой посещает «знакомый кров» – дом дяди («Приветствую тебя, опустошенный дом...»). Мотив воспоминания синтезируется здесь с ностальгическим мотивом безвозвратного прошлого, скоротечности времени. Во многом подобная грустная тональность создается и за счет введения мотива войны, вернее ее последствий. Свое путешествие А. К. Толстой совершает спустя два месяца после окончания Крымской войны, когда еще на этой местности видны ее следы: вырубленные леса, разрушенные дома, на земле следы от разорвавшихся снарядов, на стенах «Рисунки грубые и шутки площадные, / Где с наглым торжеством поносятся Россия».

Однако спасением для лирического героя становится именно великолепная крымская природа, излечивающая все раны, дающая уверенность в торжестве счастья и гармонии мирной жизни:

Какая тишина святая

Царит кругом! Нисходит к нам
Как бы предчувствие чего-то;
В ущельях ночь; в тумане там
Дымится сизое болото,
И все обрывы по краям
Горят вечерней позолотой... [20].

В данном цикле важным становится жанровая отсылка заголовочного комплекса – очерки. Поэт, словно документалист, фиксирует все проявления жизни природы. Фрагментарность, детализированность образов, точность в восприятии чувств и эмоций становятся главными отличительными чертами цикла, в котором сюжетобразующим началом является не только мотив путешествия, но и мотивы радости бытия, любовного чувства, переплетающиеся с мотивом памяти.

Следующим этапом в развитии крымской тематики можно считать цикл П. А. Вяземского «Крымские фотографии» (1867), который был создан по впечатлениям от его поездки в Крым. Находясь в звании гофмейстера императорского двора, П. А. Вяземский отправился в Ялту для сопровождения императорской семьи в резиденцию Романовых – Ливадию. Яркие впечатления от созерцания крымских пейзажей вдохновили поэта на целостный поэтический текст, позволяющий передать всю красоту южного полуострова, его необыкновенную атмосферу.

В данном произведении можно заметить основные жанрообразующие черты лирического цикла путешествий. Цикл состоит из восемнадцати частей, имеющих не только порядковый номер, но и название конкретного географического пространства, отдельных достопримечательностей, природного состояния или же настроение лирического героя («Аю–Даг», «Бахчисарай», «Чуфут–Кале», «Месячная ночь», «Горы ночью», «Ливадия» и др.). Мотив дороги становится главным сюжетобразующим стержнем. Не случайно многие части имеют подзаголовки (дорогой). Более того, поэт акцентирует внимание и на специфике жанра «фотографии», останавливая

мгновение на определенном годе, поэт, словно фиксирует отдельные моменты жизни. Последовательность таких моментов, поэтических снимков и воспроизводит сюжет путешествия. Заметим, что все снимки-впечатления можно разделить по двум настроениям: «дневные» и «ночные». Первые в большинстве своем связаны с интересами спутников поэта и содержат парадно-возвышенные настроения; вторые, интимные стихи, фиксируют ночные настроения лирического героя, погружающегося в таинство южной ночи:

Там, высоко, в звездном море,
Словно лебедь золотой,
На безоблачном просторе
Ходит месяц молодой,
Наш красавец ненаглядной,
Южной ночи гость и друг;
Все при нем, в тени прохладной,
Все затеплилось вокруг:
Горы, скаты их, вершины,
Тополь, лавр и кипарис
И во глубь морской пучины
Выдвигающийся мыс [8].

Таким образом, «Крымские фотографии», продолжающие создавать романтическое представление о солнечном полуострове, не только фиксируют отдельные образы южного мира, но и дают целостное представление об авторских впечатлениях, попавшего под очарование великолепия крымского пространства.

Продолжением крымской тематики, как мы уже отмечали, можно считать и цикл М. Волошина «Киммерийские сумерки», куда вошло также четырнадцать стихотворений, написанных в ранний период творчества поэта (1907–1909). Данный цикл был опубликован в первой книге стихов М. Волошина «Стихотворения 1900–1910». Данный цикл поэт посвятил

киммерийских пейзажей» – К. Ф. Богаевскому. Поэт высоко ценил и во многом разделял его чувство восприятия крымской природы и свое личное. По мнению поэта, именно пейзажные зарисовки К. Ф. Богаевского наиболее точно передают удивительную красоту Крыма.

Отметим, что Киммерия – древнее поэтическое название крымских земель. М. Волошин всю взрослую жизнь провел в Коктебеле. Именно его поэт считал своей настоящей родиной, вторым домом. С его именем исследователи и связывают формирование Киммерийского мифа в Крымском тексте.

«Киммерийские сумерки» М. Волошина обладают рядом особенностей. Так, десять из четырнадцать стихотворений написаны в форме сонета («Старинным золотом и желчью напитал...», «Здесь был священный лес...», «Равнина вод колыхается широко...», «Над зыбкой рябью вод встает из глубины...», «Гроза», «Полдень», «Облака», «Сехмет», «Сочилась желчь шафранного тумана...»). Только восемь частей цикла имеют название, остальные обладают лишь номером. Образ лирического героя здесь размыт, основное внимание его, а, соответственно, и читателя сосредоточено на природе Крыма. Именно общая для всех частей цикла тема – пейзаж Киммерии – служит сюжетообразующим началом цикла. Лирический герой не только созерцает красоту крымской природы, но и размышляет о прошлом, рассуждает о судьбе родной стороны:

В гранитах скал – надломленные крылья.

Под бременем холмов – изогнутый хребет.

Земли отверженной – застывшие усилия [7].

При этом природа, возникающая в зарисовках поэта-художника, почти всегда очеловечена. Многочисленные олицетворения («Лежит земля страстная в черных ризах и орарях», «Выткали синюю даль прутья сухих тополей», «Ветер, рыдая, прядет тонкие нити дождя», «Влажно тучнеют поля», «Старинным золотом и желчью напитал / Вечерний свет холмы», «А груды валунов и глыбы голых скал / В размытых впадинах загадочны и

хмуры», «Зубчатый их [гор] венец / В зеленых сумерках таинственно печален», «И море древнее, вздымая тяжко гребни, / Кипит по отмелям гудящих берегов», «Ночи звездные в слезах проходят мимо», «Туманный день раскрыл златое око, / И бледный луч ... / Скользит...», «...грустнее и напевней / Звучат пустынные гексаметры волны» и др. [7]), яркие эпитеты («задыхающейся волны», «тоскующей полыни», «косматых трав», «в крылатых сумерках», «усталый Океан», «по склонам бронзовым» и др. [7]), а также некоторые метафоры («лики весны», «душа полыни», «златое око» и др. [7]) создают образ живой природы, способной чувствовать, жить, излучать красоту. Благодаря такому художественному решению тесная связь лирического героя с родным краем становится очевидной.

Лирический герой, рассуждая о судьбе своего любимого места, задает множество риторических вопросов («Чей согнутый хребет порос, как шерстью, чобром? / Кто этих мест жилец: чудовище? титан?» Кто этих мест жилец: чудовище? Титан?», «Шли облака, взметая клочья пены / На горный кряж. (Доступный чьим ногам?)» и др. [7].), которые помогают читателю лучше понять, что Киммерия – никому не принадлежащая, «незнаемая» земля. И здесь каждый горный хребет, каждый камень или холм скрывают многовековую историю, несохранившуюся в человеческой памяти.

Стоит отметить, что в «Киммерийских сумерках» особенно интересным образом раскрывается тема веры. Смешение образов (с одной стороны, Геракл, злой дух Див, Эринии – богини мести, демоны Ассуры, Персефона – богиня царства мертвых, Стрибог, а с другой – черные ризы и орари, стретение и причащение) позволяет М. Волошину убедить читателя в божественном происхождении Киммерии. Следует отметить, что данный прием отражает мировоззрение самого поэта. Как он писал в своей автобиографии: «Я родился... В Духов день, когда “земля – именинница”. Отсюда, вероятно, моя склонность к духовно-религиозному восприятию мира и любовь к цветению плоти и вещества во всех его формах и ликах. Поэтому прошлое моего духа представлялось мне всегда в виде одного из тех

фавнов или кентавров, которые приходили в пустыню к святому Иерониму и воспринимали таинство святого крещения. Я язычник по плоти и верю в реальное существование всех языческих богов и демонов и в то же время не могу его мыслить вне Христа» [76, с. 8].

Таким образом, стихотворный цикл «Киммерийские сумерки» – это, с одной стороны, продолжение развития крымской тематики в поэзии начала XX века, а с другой – пример развития жанрово-видовой формы лирического цикла путешествий. В нем доминирует не столько маршрут путешествия, сколько описание места, близкого лирическому герою. Он воспринимает себя не столько путешественником, сколько уже жителем данного географического пространства, отсюда особая теплота и трепетность в восприятии Крыма. В данном поэтическом тексте не обнаруживается основополагающие черты цикла путешествия, однако, в нем чувствуется желание лирического героя рассказать об этом удивительном месте, раскрыть читателю всю красоту крымской природы. Цикл становится своего рода приглашением к путешествию. Он вовлекает читателя в удивительный мир природы, созерцание которого располагает к рефлексии, рассуждению над вечными вопросами бытия. «Киммерийские сумерки» – исторический памятник, вместивший в себя не только воспоминания М. Волошина о любимых местах, но и раскрывший всю гамму чувств поэта: от преисполненной огромной любви к Киммерии до разочарования, вызванного равнодушным отношением к ней со стороны других людей. Во многом М. Волошин положил начало активному развитию стихотворений, посвященных Крыму, и циклов путешествий, в частности.

Отличительной чертой в процессе становления лирического цикла путешествий в русской поэзии является и усиление интереса к теме Италии. Ее образом были одержимы поэты и прозаики, художники и музыканты разных столетий. Она вдохновляла их своим богатым историческим наследием, возбуждала чувство безграничной любви и преданности. Помимо культурного наследия Италия отличается и красивейшими пейзажами. Это

одно из самых очаровательных и уникальных мест в мире. Италия имеет множество самых красивых ландшафтов в Европе, благоприятный теплый климат и, конечно же, свою аутентичную атмосферу. Безусловно, культ Италии как «обетованной земли искусства», «обетованной земли духа» (Ваккенродер), «страны солнца» (Ж. де Сталь), «земного Эдема» (Байрон), «рая небесного» (Батюшков) был создан романтиками, которые глубоко и многоаспектно осваивали мировую культуру. Во многом благодаря их творчеству классический итальянский миф трансформировался в миф романтический. Уже в творчестве писателей-романтиков значимой становится художественная оппозиция юг (Италия) – север (Россия, Германия).

Одним из первых эту мысль репрезентует И. Гете, восторженно восклицая: «В этом месте завязывается вся мировая история, и день, когда я вступил в Рим, стал для меня вторым днем рождения, моим подлинным возрождением». По возвращении в Германию он в отчаянии пишет: «Из богатой формами Италии я вернулся в бесформенную Германию, переменяя радостное небо на угрюмое...» [10, с. 22]. Мемуарная книга Гете «Итальянское путешествие» (1813-1817) становится своего рода итальянской «одиссеей», которую он переживает в течение всей жизни.

В эпоху романтизма складывается устойчивый интерес к «обетованной» стране и ее культурному наследию и в русской литературе. Причем, итальянский сюжет развивается как в творчестве писателей, посетивших данную страну, так и тех, кто только мечтал о ней в своем воображении (А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, К. Батюшков, Д. Веневитинов, Н. В. Гоголь и мн. др.). Однако, те из них, кто хоть раз побывал в этой стране с «прекрасными небесами», навсегда становились ее преданными поклонниками. Продолжая западноевропейские традиции в трактовке образа Италии как родины Возрождения и гуманизма, русские романтики показывали Италию как идеальную страну для творческого вдохновения и душевного приюта. Красивая итальянская природа,

архитектурные памятники, люди искусства – все становится источником вдохновения для русских писателей. Более того, многие из них видят в Италии «родину души своей» (Н. В. Гоголь).

Однако, следует заметить, что романтический образ Италии как «обетованной земли» с течением времени меняется. В 1840-е гг. отчетливо наблюдается актуализация амбивалентного образа Италии: с одной стороны – это колыбель гуманизма и отечество Возрождения, с другой – «страдающая» страна, не имеющая сил сохранить свою блистательную историю. В эпоху реализма наблюдается процесс демифологизации образа Италии, что приводит и к переосмыслению итальянского мифа. Постепенно Италия из «Элизии земной» превращается в страну с острыми социальными проблемами. Активное развитие цивилизации становится губительным для страны с многовековой культурной историей. Все чаще в русской поэзии наряду с восторженным преклонением Италии и ее городам звучат тревожные мысли об «отжившем мире» (Ф. И. Тютчев, А. А. Фет), о цивилизации «руин» и «катастроф» (А. Н. Майков, А. А. Григорьев), которая завершила свой исторический цикл на развалинах римской империи.

Среди поэтов XIX в., внесший значительный вклад в развитие как итальянской темы, так и лирического цикла путешествий, следует отметить А. Н. Майкова. Его творчество в конце 1830-х – начале 1840-х гг. воспринималось как нечто свежее отличное от поэтической практики поэтов того времени. В. Г. Белинский отмечал «прекрасное дарование молодого поэта», простоту, скромность и искренность поэзии А. Н. Майкова [26].

В 1842–1844 гг. поэт жил за границей, в основном в Италии, которая вдохновила его на новые поэтические поиски. Результатом этих исканий является цикл «Очерки Рима» (1847), опубликованный спустя почти три года в «Отечественных записках».

«Очерки Рима» включает в себя двадцать четыре стихотворных текста. Процесс создания цикла был долгим: автор постоянно вносил правки и редактировал его структуру. Так, изначально в цикле было двадцать семь

стихотворений. В издании 1858 года в него было включено стихотворение «На пути», с которого начинается существующая публикация произведения, но исключены два стихотворения – «Думал я, что небо...» и «Скульптору». В 1872 году из цикла было удалено еще два текста. И только в 1884 году, добавленное стихотворение «Имеют и свой век, и жребий свой народы...» стало последней правкой в структуре и содержании цикла.

Цикл путешествий «Очерки Рима» можно назвать новой вехой в творчестве А. Н. Майкова: здесь становится шире (в сравнении с его антологической лирикой) тематический спектр, отчетливее проявляются социальные мотивы. Основная поэтическая идея данного цикла – два Рима, один из которых – это развалины и руины, напоминающие о былом величии, а другой – современная цивилизация. По приезду в Рим, в 1842 г., поэт пишет домой письмо, в котором делится своими мыслями: «Первым моим делом было <...> побегать поклониться обоим Римам: древности я воздал хвалу в Пантеоне; готов был поставить тут алтарь Юпитеру капитолийскому и отслужить ему молебен; новому отживающему Риму поклонился в его апофеозе – в церкви Петра <...>» [26]. Это противостояние двух Римов, двух миров, и было во многом источником вдохновения поэта. Сравнение древности и современности позволило поэту ввести в структуру цикла социальные мотивы. Так, в стихотворении «Древний Рим» Майков видит недостатки как в поколении настоящего времени, так и прошлого, с одной лишь разницей: предкам прощаются их пороки, потому что их величие в разы превосходит и их собственные недостатки, и само современное поколение в целом:

...Мы, сердцем мертвые, мы, нищие душой,
Считаем баснею мы век громадный твой
И школьных риториков созданием твой гений!..
Иные люди здесь, нам кажется, прошли
И врезали свой след нетленный на земли —
Великие в бедах, и в битве, и в сенате,

Великие в добре. Великие в разврате!

Ты пал, но пал, как жил... [26]

Также в цикле имеется характерная для данной формы оппозиция «родное – чужое». Лирический герой часто акцентирует внимание читателя на том, что он, при всем своем восхищении римским наследием, все же остается гостем, прибывшим из другой страны. Он имеет за плечами множество историй и обладает судьбой, связанной не с тем местом, в котором сейчас находится:

На дальнем Севере моем

Я этот вечер не забуду... [26]

В стихотворении «Скажи мне, ты любил на родине своей...?» читатель становится свидетелем разговора, в котором остро ощущается мотив сравнения, заданный собеседницей лирического героя еще в самом начале стихотворения:

Скажи мне, ты любил на родине своей?

Признайся, что она была меня милей,

Прекраснее?»

— «Она была прекрасна...»

«Любила ли она, как я тебя, так страстно?» [26]

Благодаря такой оппозиции («родное–чужое») поэту удастся создать окончательно сформировавшийся реалистичный образ любопытного и впечатлительного путешественника:

... «Смуглянка милая, я из страны далекой,

И здесь в развалинах блуждаю одинокой,

И все-то чудно мне... Скажи, ты рождена

В долине здесь: скажи, какое это зданье?

Ты знаешь, ангел мой, как говорит преданье,

Кем строено, зачем, в какие времена?» [26]

Обозначенные нами ранее социальные мотивы раскрываются в данном цикле через введение общественно-политических проблем. Лирический

герой, подобно любому путешественнику, невольно становится мыслителем, философом, сознанию которого свойственно размышлять как о событиях минувшего времени, так и о реалиях настоящего. Эту особенность мы можем обнаружить при сопоставлении двух стихотворений цикла – «Газета» и «Древний Рим». Вечная для истории любой цивилизации тема противостояния народа и власти проявляется здесь в качестве сквозного мотива. В стихотворении «Древний Рим» мы видим упоминание о восставшем когда-то против власти римском народе:

Ты пал, но пал как жил...

В падении своем

Ты тот же, как тогда, когда, храня свободу,

Под знаменем ее ты бросил кров и дом,

И кланялся сенат строптивому народу... [26]

Последовавшая после данного четверостишия строка, заканчивающаяся недоговоренностью, словно намекает на невозможность дальнейших рассуждений об этой теме. Этот прием усиливает введенный поэтом мотив борьбы между властью и народом. Обозначенный в поэтическом тексте «Древний Рим» мотив борьбы между властью и народом, более развернуто раскрыт в стихотворении «Газета». Такое утверждение становится возможным благодаря датировкам стихотворения: «Древний Рим» был написан А. Н. Майковым на два года ранее стихотворения «Газета».

В «Газете» лирический герой, наслаждаясь спокойной атмосферой Рима, читает «вести с далекого Севера», где «шумно ... движутся в страшной борьбе поколения: / Ломятся с треском подмостки старинной громады, и смело / Мысль обрывает кулисы с плачевного зрелища правды» [26]. Но даже царящая в тени виноградников умиротворенность не способна заставить его сердце быть спокойным, получив тревожные вести с Родины:

Громы борьбы их лишь эхом глухим из-за Альп долетают;

Точно из верной обители смотришь, как молнии стрелы
Тучи чертят, вековые леса зажигают,
Крест золотой с колокольни ударом сорвут и разгонят
В страхе людей, как пугливое стадо овец изумленных...
Так бы хотелось туда! Тоже смело бы, кажется, бросил
Огненный стих с сокрушительным словом!.. [26]

Будучи вдали от родных мест, лирический герой все равно
неравнодушен к происходящему там, он хочет быть в числе борцов. Но
желание быть на передовой разбивается о суровую реальность, в которой
попытки борьбы с несправедливостью и ложью тщетны:

<...> Поникнешь в раздумье
Вдруг головой: выпадает из рук роковая газета...
Но как припомнишь подробности в целом торжественной драмы,
Жалких Ахиллов журнального мира и мелких Улиссов;
Вспомнишь корысть их, как двигатель — впрочем, великого дела, —
Точно как сон отряхнув, <...>
Мгновенно
Все позабудешь... [26]

Кроме общественно-политического мотива в данном цикле можно
выделить и любовный мотив. Он задается почти в самом начале «Очерков
Рима», в четвертом стихотворении под названием «Amoroso». Здесь
лирический герой очарован «милой соседкой» и испытывает легкое,
несерьезное чувство влюбленности. Он воображает, как могли бы сложиться
романтические отношения с этой девушкой:

О, как много б при свиданье
Я хотел тебе сказать;
Слышать вновь твое признание
И ревнивца поругать... [26]

Этот же мотив мы встречаем в стихотворениях «Двойник», «Сижу
задумчиво с тобой наедине» и «Газета». Лирический герой продолжает

испытывать всю гамму чувств, которую может принести любовь. В стихотворении «Двойник» его постигло разочарование – долгожданная возлюбленная так и не пришла:

Я лучший венок приготовил из лилий душистых,
Которой бы голос и яркие очи, уста и ланиты
Служили бы солнцем веселости общей, законом
И сладкой уздой откровенному Вакху...

<...> Где она?.. Отчего не явилась?..

Быть может...

Ведь женское сердце и женская клятва что ветер... [26]

В стихотворении «Сижу задумчиво с тобой наедине» любовный мотив усиливается, сердце лирического героя наполняется грустью, вызванной предстоящим расставанием двух влюбленных:

<...> ты слышишь, призывает

Меня немая даль, влечет к иной судьбе... [26]

И только лишь в «Газете» лирический герой вновь проживает лучшее, что может дать любовь – умиротворение и спокойствие. Возбужденный новостями о событиях на Родине, он сначала загорается действовать, бросить «огненный стих с сокрушительным словом», затем разочаровывается, вспоминая «...подробности в целом торжественной драмы, / Жалких Ахиллов журнального мира и мелких Улиссов; / ...корысть их» [26]. Исцелением для героя становится спасительная любовь:

<...> поглядишь на тебя, моя Нина,

<...> Мгновенно

Все позабудешь: и грязь, и величье общественной драмы,

Бросишься мигом тебя целовать... [26].

Особенного внимания с точки зрения развития любовного мотива в данном цикле заслуживает стихотворение «Fortunata». Его можно считать ключевым для понимания авторского отношения к любви. Так, с одной стороны, оно написано от женского лица, образ лирического героя здесь

смещается на второй план. Такой прием указывает на то, что именно женщина, прежде всего, создана для любви и как никто в ней нуждается. Через женский образ автор раскрывает нам основные критерии это чувства: любить нужно «...без размышлений, / Без тоски, без думы роковой, / Без упреков, без пустых сомнений!» [26] и не стоит пытаться «разгадать, что в сердце» [26], стоит лишь просто полностью отдаться этому чувству.

С другой же стороны, нельзя не обратить внимание на название стихотворения: Фортуната – имя святой мученицы, почитаемой в Неаполе с VIII века. С этой точки зрения данная часть цикла «Очерков Рима» демонстрирует иное авторское восприятие: любовь мыслится им как некое божественное, совершенное чувство. Этому можно найти подтверждение в строках «Я любви не числю и не мерю, / Нет, любовь есть вся моя душа» [26]. Благодаря этим строкам становится понятно, что любовь всепоглощающая, она безгранична. Столь глубокое осмысление этого чувства позволяет выделить данное стихотворение как центральное, в котором мотив любви раскрылся ярче и глубже, чем в остальных.

Актуализируется в данном цикле и тема поэта и поэзии. Величественная Италия побуждает лирического героя погрузиться в размышления о роли писателя, судьбы его творческого наследия. Поэта беспокоит творческий кризис («Художник»). Через образ пейзажиста А. Н. Майков показывает всю тяжесть этого состояния, наполненного апатией и отрешенностью от мира:

Кисти ты бросил, забыл о палитре и красках,
Проклял ты Рим и лилово-сребристые горы;
Ходишь как чумный; на дев смуглолицых не смотришь;
Ночью до утра сидишь в остерии за кружкой [26].

В стихотворении «Антики» автор заставляет задуматься о проблеме признания таланта художника. Антик – это произведение античной скульптуры, декоративно-прикладного искусства или фрагмент в оригинале или в слепке. Лирический герой не указывает, с каким конкретно шедевром

он столкнулся, а собирательное обращение «О, мрамор» позволяет создать ощущение, что сказанное относится к абсолютно каждой скульптуре, а точнее – к каждому создателю. Размышляя над темой творчества, творца и его роли, лирический герой высказывает мысль о непредсказуемости судьбы художника – к одним успех может прийти еще при жизни, к другим – лишь после смерти:

Творцы твои были, быть может, честимы и славны,
На площади града венчанны шумящим народом,
В палаты царей приходили, как лучшие гости!..
Иль, может быть, в жизни узнали лишь горе да голод,
Труда вдохновенные ночи да творчества гордость,
И ныне их имя погибло, и, может быть, поздно
Узнали их гений... [26].

Обращает на себя внимание и название цикла, указывающее на его очерковую структуру, что является формированием новой постромантической традиции «описательной поэтики», где автор ориентируется на «фотографическую» статуарность в описании Рима как поэтического объекта. Физиология города играет существенную роль в данном тексте. Совершенно справедливо Ф. П. Федоров по поводу данного текста отмечает, что поэт ставит перед собой гораздо более масштабную, «историософскую», задачу, нежели создание традиционного цикла очерков: «предмет Майкова не Рим, а цивилизация; на примере Рима – история цивилизации: и еще точнее, судьбы современной цивилизации» [224].

Таким образом, можно заключить, что «Очерки Рима» А. Н. Майкова внесли существенный вклад в развитие лирического цикла путешествий как особой жанровой формы. В нем пока еще не актуализируется заголовочный комплекс, отражающий конкретный маршрут лирического героя; отсутствует четкая хронология пути, но при этом уже представлен достаточно проработанный образ путешественника, который и становится главной структурной скрепой, объединяющей все части цикла.

Анализируя тему Италии в поэзии XIX века, нельзя не упомянуть и произведение А. Григорьева «Venezia la bella» (1857). Сам поэт неоднозначно подходил к жанровому определению своего произведения, называя его и циклом, и поэмой, и «лирическим дневником». На наш взгляд, в этом поэтическом тексте обнаруживаются черты цикла путешествий. Обращает на себя внимание подзаголовок поэмы – «Дневник странствующего романтика». Данное уточнение, сделанное автором, с одной стороны, как бы намекает на исповедальный характер данного поэтического текста, а с другой – на множественные передвижения лирического героя в пространстве и времени. Более того, автор останавливается на осмыслении многих исторических достопримечательностях Италии, вводит топонимические подробности.

Венеция дала конкретную рамку циклу, заключающей в себе раздумья и грезы лирического героя, которым тот предается, пока плывет в гондоле по венецианским каналам на Риа́льто, отчалив от площади Св. Марка в вечерних сумерках и возвратившись туда на заре. Зрительный образ Венеции, плеск воды от плывущей по волнам черной гондолы, звуки итальянской канцоны чередуются с воспоминаниями героя о своей возлюбленной, о минутах, проведенных с ней, и с его горькими признаниями в неразделенной любви. Из этих бессистемно вводимых компонентов, обрамлением которым служит поездка в гондоле, строится весь лирический цикл, состоящий из сорока восьми пронумерованных сонетов.

На наш взгляд, жанровая форма лирического цикла путешествия, синтезирующая в себе черты поэмы, любовного цикла, эпистолярную и сонетную формы, дала возможность автору через противоречивый облик Венеции представить противоречивый облик возлюбленной, чувство неразделенной любви, сомнения и переживания как единство субъективно-авторского сознания и систему ассоциативных сцеплений. Три ведущие темы цикла: путешествие по Венеции, воспоминания о возлюбленной, осмысление прошлого героя – являются основными движущими силами фабулы произведения. Однако, заметим, что в данном цикле

сюжетообразующую функцию начинает выполнять и образ путешественника, скрепляющий разнородный, на первый взгляд, поэтический материал.

Следует отметить, что, совершая поездки в Италию, русские поэты ведут своего рода поэтические дневники, в которых фиксируют не только впечатления от красот итальянских ландшафтов и памятников зодчества, но и представляют философские размышления о скоротечности времени, бренности жизни, мимолетности бытия и одиночестве человека в мире, переосмысливают прошлые чувства и впечатления под новым углом зрения. Показательным в этом плане явилось и творчество поэтов Серебряного века. В поэзии А. Блока («Итальянские стихи»), Н. Гумилева («Итальянские стихи»), В. Иванова («Итальянские сонеты», «Римские сонеты», «Римский дневник»), М. Кузьмина («Стихи об Италии», «Путешествие по Италии») и др. Италия представлена как страна, в которой соединились и причудливо переплелись временные пласты: от античности до современности. Великолепие зодческого мастерства, живописи, история возникновения и развития страны, ее великие люди, города, современность – все это вбирает многомерный художественный образ.

Во многом толчком к развитию циклов путешествий по Италии в начале XX столетия послужил цикл «Итальянских стихов» (1909) А. Блока. Свою заграничную поездку он совершает со своей молодой женой. Пока еще супруги не пережили трагедию разлада, смерть своего первенца. Счастливое романтическое состояние лирического героя, приближенного к облику автора, безусловно, чувствуется в тексте. Однако восприятие героем Италии в начале XX века двойственно. С одной стороны, поэт передает нежную любовь к историческому прошлому страны, с другой, – в его стихах ощущается боль за современную Италию, горечь за отступничество от идеалов гуманизма. Сопоставляя современную Италию с ее великим прошлым, вспоминая ее величие в эпоху Античности и Возрождения, воссоздавая образ героической страны Гарибальди, поэт с сожалением констатирует превращение современной Италии в страну колониальных захватов, страну, где со всей

очевидностью проявляются черты урбанистической цивилизации, что, безусловно, накладывает отпечаток на основной эмоциональный тон цикла:

В черное небо Италии

Черной душой гляжусь [4]

Во время своего путешествия поэт с горечью отмечает: «Путешествие по стране, богатой прошлым и бедной настоящим, – подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бесконечно бледные образы и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь в душе своего Вергилия, который говорит: “Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя”» [4, с. 26].

Несмотря на то, что Италия не стала для А. Блока «страной обетованной», он с восхищением передает разнообразие впечатлений от посещения итальянских городов, созерцания их достопримечательностей, необыкновенных водных пейзажей. Во многом в репрезентации образа Италии А. Блок продолжает гетовские традиции («Римские элегии»): создает не только стихи об Италии, но и о счастье разделенной любви.

«Итальянские стихи» А. Блока вдохновили многих поэтов начала XX в. на создание собственных циклов-путешествий. Так, например, Н. Гумилев, на протяжении всей жизни обращался к образу Италии, создавал как отдельные стихотворения, посвященные данной стране, так и целые циклы. В аспекте нашего исследования наиболее интересным становится цикл «Итальянские стихи», созданный по впечатлениям от поездки Н. Гумилева с А. Ахматовой в 1912 г. Цикл небольшой по объему: состоит всего из трех стихотворений. Он не обладает характерными признаками лирического цикла путешествий. В нем не обнаруживается четкость маршрута, однако весьма ярко представлены облики итальянских городов как носители образа времени. В отличие от А. Блока, Н. Гумилев не собирал свои стихи об Италии в циклы, печатал отдельные стихи в разных журналах и только три из них – «Генуя», «Пиза», «Рим» – были опубликованы под общим заглавием «Итальянские стихи» в журнале «Русская мысль» (1912). Также, как и в

блоковском цикле (отношения супругов), здесь отразились непростые отношения Н. Гумилева и А. Ахматовой. Сюжетообразующей идеей цикла становится идея связи времен, бренности человеческих страстей, ценность искусства. В отличие от «зыбки» и «неясной» Италии А. Блока, Италия Н. Гумилева – зрима, конкретна.

Следует отметить, что итальянская тема заняла важное место и в поэзии А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Вяч. Иванова, В. Ходасевича и мн. др. поэтов. Однако именно циклов путешествий с характерными жанрообразующими признаками в их творчестве практически не встречается. Обращают на себя внимание «Итальянские сонеты» (1899), «Римские сонеты» (1924), «Римский дневник 1944 года» Вяч. Иванова. Явные признаки цикла путешествий имеют «Итальянские сонеты» и «Римские сонеты». В данных циклах со всей очевидностью ощущается присутствие образа путешественника, который передает в первом цикле впечатления от созерцания картин Боттичелли и Леонардо да Винчи, а также итальянский городов, которые посетил автор. В «Римских сонетах» Вяч. Иванов воспел неповторимое очарование и красоту многочисленных фонтанов итальянской столицы. Украшая фасады дворцов, улицы и площади Рима, фонтаны стали характерной приметой столицы, источником вдохновения многих поэтов, художников и композиторов. В данном цикле поэт отчасти продолжает тему популярной в 1920-е гг. в Италии симфонической поэмы О. Респихи «Фонтаны Рима». Однако Вяч. Иванов создает не просто поэтические зарисовки, любимых уголков Рима, но и стремится проникнуть в глубины римской истории, увидеть в римских фонтанах одно из связующих звеньев прошлого и настоящего. Философская составляющая цикла включает и размышления автора над многими вопросами бытия. В частности, поэт поднимает и тему изгнанничества, судьбы русской интеллигенции. Со всей очевидности данные циклы путешествий отражают и внутреннее состояние самого поэта-эмигранта, оторванного от России, для которого Италия в дальнейшем станет вторым

домом. Так уже «Римский дневник 1944 года», состоящий из 114 стихотворений, становится панорамой всей жизни поэта.

Поездка в Италию в 1897 г. оказала существенное влияние и на лирику М. Кузьмина. В его поэтическом творчестве можно выделить два итальянских цикла: «Стихи об Италии» (1918) и «Путешествие по Италии» (1921). Данные циклы создавались на основе прошлых впечатлений поэта, который, словно рисовал, в своем воображении поэтические сны-грезы об Италии. По справедливому замечанию В. Ф. Маркова, «это не картины Италии, нарисованные путешественником, а сны о ней, которые видит замерзший и голодный поэт в России времен военного коммунизма» [167, с. 467–479.]

В «Стихах об Италии» царит культ прошлого, поэт воссоздает знакомые места («Озеро Нели», «Равенна», «Венеция» и др.), которые несут на себе отпечаток древней истории. В отличие от предшественников М. Кузьмин не обращает пристального внимания на реалии современной итальянской жизни, для него Италия прежде всего – воплощение искусства, величие архитектуры, судьбы великих художников. Однако в данном цикле обнаруживаются метафорические параллели между римскими образами и современными мировыми событиями. По верному наблюдению Т. О. Сотовой, «Поэт воспринимал события Первой мировой войны и революции как возвращение цивилизации к языческому варварству» [210, с. 187].

Во втором цикле «Путешествие по Италии» данный мотив значительно усиливается. Поэт создает своего рода воображаемое путешествие, приглашая в него своего друга (цикл посвящен Ю. Юркину). Обращение к итальянскому культурно-историческому пространству становится неким символическим бегством поэта из советской действительности. Ореол волшебства, зачарованности, погруженности в мир итальянской архитектуры и культуры становится сюжетообразующим в данном цикле («Утро во Флоренции», «Родина Вергилия», «Венецианская луна» и др.):

Вожделенья полнолуний,
Дездемонины светлица...
И протяжно, и влюбленно
Дух лимонный вдоль лагун...

Заигралась зеркалами
Полусонная царица,
Лунных зайчиков пускает
На зардевшее стекло [21].

В отличие от первого цикла, здесь обращается внимание на отдельные детали современной жизни, подробности, которые попадают в поле зрения обычного туриста.

В свете обозначенной проблемы нам видится весьма интересным и рассмотрение цикла В. Комаровского «Итальянские впечатления», опубликованного в его сборнике «Первая пристань» (1913) и состоящего из семи стихотворений. Данный цикл репрезентует совершенной иной архитектурный принцип создания цикла путешествия. Особенность «Итальянских впечатлений» можно передать словами Т. В. Цивьян: «Кто, прочитав этот путевой дневник, заподозрит, что свою столь живо воспринятую, изъезженную и исхоженную Италию Комаровский никогда не видел, и что путешествие его воображаемое, “мечта”?» [240, с. 301]. То есть цикл В. Комаровского, в отличие от его современников, создан по следам воображаемого путешествия.

Условно цикл можно разделить на две части. Первая связана с дорогой к заветной стране: сюжет развивается в вагоне поезда, где герой, созерцая мелькающие за окном пейзажи, погружается в мечты:

Знаю – увижу скоро
Древних церквей виссон.
Кружевом Casa d'oro
Встанет солнечный сон.

Вечером пенье. Длится
Радости краткий хмель.
Море... [19]

Этот мотив ожидания задает динамику произведению. Возникает параллель между движением поезда и стремительностью мыслей лирического героя. Скорость его воображения увеличивается и реальность сменяется фантазией: он уж видит себя на улице итальянского городка, под лучами жаркого солнца, от которого «пылают лестницы и мраморы нагреты» [19], представляет, как будет искать тень и прохладу под сводами дворцов или церквей, где «Тинторетты / С багровым золотом мешают желтый лак, / И сизым ладаном налитан полумрак» [19].

Образ путешественника в цикле многогранен. Это не просто восторженный мечтатель. Лирический герой испытывает амбивалентность чувств: радостное ожидание сопровождается страхом перемен, обещающих возрождение, весну. Здесь лирический герой раскрывается перед нами и как психолог. Он не только осознает всю гамму своих чувств, но и обнаруживает их источник. Причиной своей тревоги он называет прошлое, в котором – «...тяжкие веки, / Сонные дни, года» [19]. Непростая жизнь, оставшаяся позади, оставила серьезный след в его душе, которая боится радоваться, которая боится, что ожидаемая весна так и не состоится. В этой рефлексии лирический герой приходит к размышлениям о Родине, метафорично раскрывая особенности русского менталитета и русской действительности:

...Скованы русские реки
Серой карою льда.
Люди солнца не помнят;
Курыт, снуют, грустят;
В мороке мутных комнат
Северный горький чад... [19]

Так в поэтическом тексте рождается характерная для циклов путешествий оппозиция «родное–чужое». Но в «Итальянских впечатлениях»

она реализована в субъективно-авторском представлении: лирический герой в своих оценках разводит по разным полюсам родную землю и незнакомый край. Его предпочтения проявляются уже на уровне цветowych эпитетов. Так, Италию он окрашивает в золотые, небесные оттенки, а Россия приобретает мутные серые цвета. Через цветowych эпитеты поэт противопоставляет юг и север. Тем не менее, поэтически возвышая чужой край, путешественник не умоляет при этом значимость родной русской земли.

Вторая часть «Итальянских впечатлений» связана с прибытием лирического героя в место назначения. С этого момента начинается его настоящее путешествие: он оказывается в «кудрявой», богатой живописной природой и древней культурой Тоскане, с ее древнейшими городами Фьезоле и Флоренцией. Жизнь вокруг него кипит, и путешественник точно растворяется в городском шумном быте:

Доносятся слова: Барджелло, Джотто,
Названья улиц, книжные остроты,
О форуме беседует педант [19].

При этом лирический герой не просто созерцает итальянские города с их достопримечательностями, он погружается в их судьбу, осознавая ее богатство и древность.

В Италии, история которой читается в каждой городской улочке, в каждом камне на мостовой, путешественник чувствует движение времени. Находясь в Риме, на его древнейшем холме – Капитолии, он размышляет над тем, что когда-то раньше здесь ходили люди другой эпохи, устанавливалась новая власть и новая культура, а веками позже свершались открытия культурного наследия прошлого. А сейчас он, путешественник, проводит здесь один из дней своего странствия:

Бреду ленивою походкою
И камешек кладу в карман,
Где над редчайшею находкою,
Счастливый, плакал Винкельман!

Ногами мучаясь натертыми,
Накидки подстилая край,
Сажусь – а здесь прошел с когортами
Сенат перехитривший Кай... [19]

Этот мотив преемственности времен органично переплетается с вновь возникшим сравнением Италии с Россией: автор противопоставляет две разные культуры через образы рек. Так, олицетворяющий Италию Тибр заметно превосходит размером российскую Яузу, малую реку в Москве и Московской области, что намекает на авторской отношение к итальянской культуре как к чему-то более значительному. Характеристики, сопровождающие образы этих рек, подтверждают данную оценку:

Минуя серые пакгаузы,
Вздохну всей полнотою фибр.
И с мутною водою Яузы
Сравню миродержавный Тибр! [19].

Настроение лирического героя, его душевное состояние полностью зависит от состояния окружающей природы. В последнем стихотворении цикла путешественник из своего окна наблюдает, как «дробинки горестно закали / И ошестинился залив» [19], как «над жерлом хмурого Везувия, / Уснувшего холостяка, / Как своды тяжкие Витрувия – / Гроза склублилась в облака» [19]. Такое меланхоличное состояние природы передается лирическому герою, который не может найти себе места:

Раскрою книгу – не читается;
Хочу писать – выходит вздор;
А занавеска раздвигается,
Стучит дверями коридор [19].

Но стоит солнцу показать свои «лучи обетованные», как меняется и настроение лирического героя, и тональность всего стихотворения. Он уже

видит, как «переулок блещет лужами», и сверкает мокрый балахон кучера» [19].

Данная часть цикла полностью построена на психологическом параллелизме, который не только передает внутреннее состояние героя, но и привносит новый мотив – мотив творчества. Непогода, принеся лирическому герою печаль и раздражение, олицетворяет время, когда поэт находится в поисках вдохновения. В такие периоды «минуты делятся бесталанные, / Как серый пепел серых лав» [19]. Двойной акцент на серый цвет подчеркивает заданное настроение. А появление желанного солнца – это божественное озарение, которое дарует Муза. Вдохновение, в котором «воздух опьяняющий», дает поэту возможность увидеть красоту мира даже в самых обыденных его мелочах.

Как мы отметили, «Итальянские впечатления» В. Комаровского демонстрируют пример создания лирического цикла путешествий по воображаемому географическому пространству. Трудность создания подобных текстов заключается в способности поэта убедить читателя в достоверности впечатлений и эмоций. В данном случае поэт справляется с поставленной задачей. Основной акцент он делает на образе лирического героя, хорошо ориентирующегося в воображаемом пространстве Италии, отлично знающего историю и культуру данной страны. Более того, он также выступает и в роли философа, осмысливающего исторические судьбы «родной» и «чужой» страны. Отметим, что в подобного рода поэтических текстах преобладает ассоциативно-метафорический фон. На первый план выходят не детали маршрута, не конкретизация местности, не замедленность описаний, а именно план ассоциативного восприятия, погружение во внутренний мир героя-путешественника. Центральным становятся впечатления лирического героя, переживающего эстетический восторг от увиденного, что более всего, как нам кажется, связано с чувством неудовлетворенности самого поэта, который по ряду причин не смог совершить реальное путешествие. На наш взгляд, такие тексты становятся

поэтическим экспериментом, они в некотором роде компенсируют несбывшиеся желания и мечты автора. В поэтической практике такие разновидности лирического цикла путешествий встречаются не часто.

Следует отметить, что значение лирического цикла путешествий, нашедшего всестороннее развитие в конце XIX – первой половине XX столетия, ослабевает в литературном процессе вплоть до конца XX в. В последующие 1920–1940-е гг., характеризующиеся формированием принципиально нового мирового порядка, возникновением нового государства (Советский Союз), новой экономической политики (НЭП), возникает потребность в развитии новых жанровых форм в литературе и искусстве. Сама эпоха с ее социально-политическими изменениями требует совершенно иных тем и героев. Литературные жанры становятся маркерами эпохи, в них отражаются масштабные исторические перемены. Как следствие, в поэзии лирические циклы путешествий вытесняются жанровыми формами историко-героической поэмы, циклами стихов гражданско-патриотической тематики, балладными стихами, воспевающими подвиг советского человека (Н. Тихонов) [см.: 86; 126; 190; 244]. Безусловно, и сам советский человек в силу ряда причин становится ограниченным в своих путешествиях. На первый план в его жизни выходит строительство новой жизни. Путешествия или, скорее, трудовые поездки, которые он и совершает, связаны в большинстве случаев со строительством новых промышленных и сельскохозяйственных объектов. В поле зрения поэтов, отправляющихся в подобные командировки, оказываются мужество и героизм советского человека – строителя эпохи (Г. Санников «На иранские мотивы», «На Туркменской земле», «В Каракумах», П. Васильев «Иртыш», Б. Корнилов «Южно-Сахалинск», Я. Смеляков «Дороги», С. Гудзенко «Закарпатские стихи», «Поездка в Тыву» и мн. др.).

Редким исключением можно считать появление лирического цикла путешествия, передающего красоту того или иного географического пространства, его историю. Таким может считаться лирический цикл

О. Мандельштами «Армения». В данном цикле в основу сюжета поставлен облик страны. Толчком к созданию данного цикла послужила поездка поэта со своей женой в 1930 году в Сухум, Тифлис и Ереван.

Цикл «Армения», состоящий из двенадцати стихотворений, – своеобразный путевой дневник, в котором со всей живостью и яркостью запечатлены эмоции путешественника от увиденного в дороге. Читатель не сможет здесь проследить точный маршрут лирического героя. Вместо этого он прочувствует все то, что ощущал путешественник, и увидит Армению, с ее яркой природой, древними городами и богатой культурой, его глазами. «Орущих камней государство» становится для лирического героя лекарством. Циклический сюжет складывается таким образом, что мы можем увидеть, как он исцеляется, вновь получает возможность видеть яркие краски жизни, осязать силу природы Армении и наслаждаться обретенной здесь свободой. Так, в начале стихотворного цикла перед читателем предстает путник, лишенный жизни и внутренней радости:

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,
Всех-то цветов мне остался лишь сурик да
хриплая охра [24]

Но чем дальше мы следуем по воспоминаниям путешественника, тем заметнее становится его преображение, обновление. Он наполняется жизнью, ощущает ее поэтичность и эстетическую красоту, и его глаза теперь замечают «якорные пни поваленных дубов», «виноградины с голубиное яйцо», «снег в три аршина» на Севане, «сытых форелей усатые морды», «дорожный шатер Арарата» [24]. Особую живость образу путешественника придает прием психологического параллелизма в восьмом стихотворении цикла, благодаря которому мы понимаем, что, несмотря на холод в своей душе, лирический герой испытывает жажду жизни, радуется ее новому этапу:

Холодно розе в снегу:
На Севане снег в три аршина...
<...>

Снега, снега, снега на рисовой бумаге,

Гора плывет к губам.

Мне холодно. Я рад... [24]

Отказ автора от внедрения в структуру произведения точного маршрута путешествия в пользу формата дневника с воспоминаниями об Армении усиливает философские мотивы произведения. Его лирический герой размышляет над историей и судьбой этого древнего государства, и в этих мыслях находит дорогу к познанию себя:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран,

замусолил,

Время свое заморозил и крови горячей

не пролил [24].

Подкрепляется дневниковый формат путешествия персонифицированным образом Армении, к которому почти на протяжении всего цикла обращается лирический герой:

Ты розу Гафиза колышешь

И нянчишь зверушек – детей...

Страна москательных пожаров

И мертвых гончарных равнин,

Ты рыжебородых сардаров

Терпела средь камней и глин... [24]

Такая форма общения лирического героя с Арменией дает автору возможность свободно, не ограничено закономерностями фабулы, переходить от одного объекта созерцания к другому, тем самым реализовывая «идею свободы» – категорию, характерную для лирического цикла путешествий. При этом отчетливо прослеживается монтажность композиции, которая позволяет читателю наблюдать рефлексии лирического героя, с успехом преодолевающего благодаря богатствам Армении путь от душевного холода к состоянию полноты жизни и гармонии.

Существенно судьба жанра лирического цикла путешествий не меняется и в 1940–1950-е гг. Изменение характера развития литературы данного периода связано с Великой Отечественной войной. Ведущими темами в литературе становятся – защита Родины, ненависть к врагу, героизм советских солдат. В поэзии данной эпохи актуализируется героико-романтический пафос. На литературную арену выходят малые жанры: репортаж, очерк, рассказ, лирическое стихотворение, песня. Это связано, прежде всего, с оперативностью данных жанровых форм.

Очевидные изменения в отечественном литературном процессе происходят в эпоху «оттепели», с конца 1950-х – начале 1960-х гг., когда у представителей искусства появилась некоторая свобода в выражении своих взглядов и мнений. Поэты-«шестидесятники», так называемые «громкие» поэты, вернули значимость поэтического слова в жизни человека и общества. Для них стали открываться «закрытые» границы. Страна, живущая за железным занавесом, позволила поэтам рассказать миру о масштабных свершениях страны Советов, посмотреть, как живут другие народы. Многие поэты отправляются в творческие командировки за границу. Результатом таких поездок становятся многочисленные поэтические тексты об увиденном за рубежом. Наиболее показательным в этом отношении является творчество Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского. Их поэтические тексты отличались остротой звучания, необычной декларативностью и эпатажностью. Сочетание традиций русской лирики золотого и Серебряного веков с достижениями русского авангарда сделали их голоса своеобразным поэтическим «камертоном времени». Оригинальность поэтической формы, эпический охват действительности, эгоцентрическое «я» лирического героя, максимально приближенного к образу автора, – стали ведущими отличительными чертами их поэтики. Сразу же причисленные к продолжателям футуристической традиции, «громкие» поэты явились выразителями «новых веяний» эпохи. Воспевая время наступающих перемен, они эпатировали слушателей и читателей обновленной поэтической формой

стиха Маяковского, дерзостным взглядом на исторический ход времени, что давало широкое и неоднозначное признание их лирики [247].

Свои первые поездки они совершают в шестидесятые годы в Англию, Францию, Болгарию, Кубу, Италию, Австралию, США и др. страны. Исследователи выделяют парижский, итальянский, кубинский цикл стихов в творчестве Е. Евтушенко. Однако данные циклы являются не собранными, а группируются исследователями по тематическому принципу. По этому же принципу выделяется Северный цикл его стихов, Ленский и др. Для Е. Евтушенко как, впрочем, и для А. Вознесенского, более привлекательным для отражения масштабности событий эпохи становится жанр поэмы, а не лирический цикл. Именно поэма, с ее возможностью поэтического охвата, всесторонностью и многомерностью в выражении единства чувств и эмоций, явилась знаковым жанром эпохи. Так по следам заграничных командировок были написаны поэмы Е. Евтушенко «Коррида» (1967), «Под кожей статуи Свободы» (1968), «Снег В Токио» (1974), «Голубь в Сантьяго» (1978), А. Вознесенского «Треугольная груша» (1962) и мн. др.

Черты лирического цикла путешествий как особого жанрового образования, на наш взгляд, можно выделить лишь в цикле Е. Евтушенко «Итальянская Италия». Он был создан после первой поездки поэта в Италию (1965) и опубликован в сборнике «Какая чертова сила!» (1966). Цикл состоит из семи поэтических текстов и представляет собой яркое эмоциональное восприятие Италии русским поэтом-путешественником. В свойственном для Е. Евтушенко стиле, поэт рисует моментальные экспрессивные снимки Рима и людей в нем живущих. Поэт синтезирует сатирическую и драматическую тональности в изображении итальянской столицы. Сквозным мотивом становится мотив укора поэта современному Риму, потерявшему свое былое величие. На первый взгляд, Е. Евтушенко продолжает поэтические традиции Серебряного века в изображении краха Римской империи, потери ее былого величия и великолепия под напором современной цивилизации. Однако, в отличие от предшественников, Е. Евтушенко для воплощения основной

поэтической идеи использует открытую сатиру, особый ритмический рисунок стиха, сниженную лексику, обилие синтаксических фигур (риторические вопросы, восклицания), что в совокупности создает ощущение поэтического протеста против равнодушия и созерцательности современного урбанистического мира по отношению к римской истории и культуре. В центре поэтического внимания наблюдения путешественника над будничными картинами города и его жителей. Поэт подчеркивает засилье урбанизации, порабощение природы, всего живого. Уже в первом стихотворение «Ритмы Рима» создается основной эмоциональный тон – бешенный ритм города, который словно «тарахтит у виска». Основная тональность подчеркивается синтезом разных поэтических техник и комбинацией стихотворных размеров: поэтическая лексика, дольник, тактовик, ямб:

Вставайте,
Гигантским будильником Рим тарахтит у виска.
Вставайте
шипящую пену пушистым хвостом помазка.
И – к Риму!
Отдайтесь рассветному стуку его башмаков,
МОЛОТКОВ

и крику
молочниц, газетчиков, пекарей, зеленщиков [14].

В первой части ощущается полифоническое звучание ритма города, которое создается за счет отдельных криков, возгласов, сигналов машин, разговоров в кафе, магазинах, на улицах. Обычные прохожие, зеваки-туристы, потоки машин, спешащие на работу люди, – все это создает один общий образ равнодушного города, в котором задыхается поэт. Сквозь сатирико-драматическую тональность автор передает боль об утраченном гордом Риме, с его многовековой историей. Отсюда и амбивалентность чувств в его восприятии:

Внизу наш бедный гордый Рим,
любимый Рим, проклятый Рим.
Не знает он, что мы над ним
в своей казиночке парим [14].

В последующих частях цикла данные мотивы усиливаются. Драматическое мироощущение передается в стихотворении «Колизей», где поэт явственно ощущает трагические звуки истории («Снова слышу под хруст христианских костей / хруст сластей на трибунах в зубах у детей...» [14]). В стихотворениях «Жара в Риме», «Проводы трамвайщика», «Факкино» показана судьба «маленького» человека в большом городе. Мотивы социальных контрастов, несправедливости нарастают в середине цикла и находят свое кульминационное развитие в стихотворение «Римские цены», где мотив обесценивания Рима, его краха становится сюжетообразующим. Поэт, словно, выносит поэтический приговор древней столице:

Но Рим, на все меняя цены,
в себе невольно усомнен,
боясь, что сходит сам со сцены,
что сам эпохой уценен.

И драма Рима – драма храма,
который в сутолоке веков
набит богами, словно, хламом,
и в то же время – без богов [14].

Развязкой поэтического сюжета «Итальянской Италии» является последнее стихотворение – «Точка опоры», в котором лирический герой, ссылаясь на мысль Архимеда, обращается к человечеству:

Дайте мне солнца,
зелени,
свежего ветра струю,

дайте нормальную Землю,
не перевернутую!.. [14].

Следует отметить, что во второй половине XX столетия, русские поэты часто посещали другие страны в составе различных делегаций. Так, в 1957 году поэты Италии пригласили к себе группу советских писателей. После долгих обсуждений кандидатур в Союзе писателей СССР в творческую командировку были отправлены М. Бажан, В. Инбер, М. Исаковский, Л. Мартынов, А. Прокофьев, Б. Слуцкий, А. Твардовский и Н. Заболоцкий. Делегацию советских писателей возглавил А. Сурков. По результатам данной командировки образ Италии появляется во многих стихах данных писателей. Наиболее ярко итальянские впечатления были переданы в трех стихотворениях Н. Заболоцкого – «Случай на Большом канале», «Венеция», «У гробницы Данте». Однако они не были объединены поэтом в цикл, более того «после публикации двух первых переводов в “Литературной газете” в январе 1958 года автор исключил их из основного свода своей лирики. Причина, по мнению Заболоцкого, в определенной конъюнктурности сочинений» [209].

Как мы уже отмечали, во второй половине XX в. мир постепенно открывается для советского человека, но лирических циклов путешествий с характерными жанрообразующими для него признаками создается незначительное количество. На общем фоне можно выделить поэтические циклы В. Гадаева. В силу своей профессиональной деятельности В. Гадаеву удалось побывать во многих городах России и за рубежом. Результатом зарубежных командировок явилось несколько циклов путешествий: «Холмы и замки» (1978), «В Польше» (1978), «Азия» (1982).

Лирические циклы «Холмы и замки» и «В Польше» представляют собой средние циклы, куда вошло чуть больше десяти стихотворений, объединенных мотивом путешествия. Сюжетообразующим началом здесь является не столько описание впечатлений от восприятия европейских культурно-исторических достопримечательностей, сколько осмысление

исторического прошлого стран Европы, прежде всего Германии и Польши. Каждый цикл имеет тщательно продуманную архитектуру; лирический герой, тесно слитый с образом автора, постепенно знакомит читателя со страной, ее тихими древними улочками, замками и музеями. Поэту важно передать атмосферу страны, привлечь внимание к ее культурным ценностям («Сансуси», «Перед сикстинской Мадонной», «Поэтам западной Европы», «Домик Шиллера»): «Со мною говорят седые камни, / Шумит Хафель в июньской тишине. / Скульптуры нимф, обросшие веками, / Историю рассказывают мне. / Здесь Фридрих жил, гнезда родоначальник, / Под символом железного орла, / В минуты гнева серой, как песчаник, / Холодный, словно эти зеркала» [9, С. 91].

На протяжении всего повествования лирический герой ведет диалог с историческими и культурными деятелями страны, пристально всматривается в места, связанные с их деятельностью. Ему дорого соприкосновение с пространством, в котором жили и творили великие немецкие поэты Гейне, Шиллер («Лекарь Шиллер», «Не беспричинно и не вдруг», «Домик Шиллера»). Германия, безусловно, «очаровала» автора своим «сказочным раем», но путешественник не смог полностью насладиться ее красотами, чему мешают постоянные напоминания о трагических моментах истории. В стихах часто появляются атрибуты и детали, связанные с личностью Гитлера («Говорят, отравлен был он, Гитлер»); в воображении поэта появляются «марши фюрерских армий», «фашистские знамена», «поступь солдат бундесвера». Кульминационным стихотворением цикла можно считать послание «Поэтам западной Германии». Это своего рода поэтический манифест, обращенный к собратям по перу, призывающий не забывать кровавые моменты истории, которые могут повториться и в будущем: «Поэты немецкие! Черные силы / Сегодня готовятся снова к войне. / И вам это ясно на родине милой, / И мне, иностранцу, понятно вдвойне» [9, с. 95].

Цикл имеет своеобразную кольцевую композицию: он начинается непониманием и неприятием европейского этикета, отличного от русского

(«чему учила мать») и заканчивается глубокими лирическими размышлениями о внутренних страхах, которые порождают таинственные ночные тени («сходит неслышной тенью Мефистофель со звезды») «чужого города». Именно в финале цикла наиболее ощутимо представлена оппозиция «родное – чужое»: «Хоть пешком иди в Россию, / Хоть беги за тыщу верст / Сквозь видения ночные / Под сиянье странных звезд» [9, с.98].

Неприятие «чужого» пространства усиливается в лирическом цикле «В Польше». Он также создан после поездки В. Гадаева в Европу, однако поэт выделяет польские впечатления в отдельный цикл, подчеркивая их безусловную значимость и самостоятельность. В отличие от предшествующего цикла, здесь не заостряется внимание на культурных объектах; поэт не прокладывает маршруты путешествия, не погружается в далекие исторические времена. Ему важно передать впечатления о трагедии, которая пережила Польша во время Второй мировой войны. Герой посещает «страшные места» смерти, концлагеря Майданек и Аушвиц. Страхи, переживаемые героем, теперь вполне объяснимы: «Ночная мгла. Тень вышек. Пантеон. / В нем триста с лишним кубометров праха, / И мне приснился в Польше жуткий сон, / Повеял на меня угрюмым страхом / Майданек» [9, с. 100].

Герой мысленно проходит тот страшный путь, от центра польского города Люблина к его окраине, который пришлось пройти тысячам великих мучеников лагеря смерти Третьего рейха. Ему слышатся глухие голоса, надрывные крики и стоны измученных людей. Ощущение страха и безысходности передается стихотворным рефреном, инверсией, риторическими вопросами и восклицаниями. Повествовательный ритм, созданный за счет пятистопного ямба, словно обрывается в конце каждой строфы, заканчивающейся стихотворным рефреном, – Майданек. Он, как набат, вновь и вновь концентрирует внимание вокруг главного образа цикла. Ощущение трагического прошлого не покидает героя на протяжении всего произведения («Майданек», «Еще свежи воспоминанья», «Падают золотые в

ящик железный», «Ночная Польша»), отсюда его категорическое неприятие современной беспечной жизни на этой исторической земле. Антитеза недавнего трагического прошлого и современности обостряет авторское восприятие мира, что приводит к рефлексии героя, переживающего тоску по родине, отчуждению от дома. Финал цикла глубоко лиричный, в нем усиливается оппозиция «родное – чужое», подчеркиваются неразрывные связи с малой родиной, отчим домом, матерью: «Польские рощи в ненастье. / Тучи и ветер с дождем. / Тащится конь серой масти. / Зябко. А в сердце моем / Красное солнышко родины» [92, с.104].

Иная тональность в восприятии «чужого» мира представлена в цикле В. Гадаева «Азия», созданном после его служебной командировки в 1982 г. в Среднюю Азию и Казахстан. Это большой цикл, состоящий из 27 стихотворений, обращен к истории и культуре Востока. Уже в первом стихотворении намечается завязка сюжета-путешествия в удивительный азиатский мир: «Только чем-то Азия звала, / Азиатский мир меня тревожил / Азия! Пора и поглядеть / На твои песчаные просторы, / Чтоб потом сильнее по-русски петь / В нашенском разноязычном хоре» [9, с. 352].

Путь лирического героя не линейен, он отличается погружением как в реалии современного мира, так и в далекое прошлое: в его сознании предстают образы Мухаммеда, Батыя, Чингис-хана, Тамерлана и др., слышатся строки великих поэтов Хайяма и Фурката, музыка акынов; образ ночной степи навеивает мысль о древних кочевниках. Он внимательно вглядывается в историческое прошлое и современные жизненные реалии, восхищается великолепием узоров азиатских ковров, тонкостью шелка, красотой садов. Поэт осознает, сколько сил и труда, приложили простые труженики, чтобы Азия, страна «перекаленного песка», «обожженного солнцем серого камня», превратилась в цветущий оазис. На протяжении всего цикла сопоставляются Азия и Россия. Поэт, следуя есенинской традиции в «Персидских мотивах», противопоставляет природу, климатические условия, жизненный уклад, культурные традиции двух стран;

он подчеркивает щемящую тоску по родине, по возлюбленной, но при всем при этом он ощущает связь с этой удивительной страной, гостеприимными жителями, шумными базарами, необычной мелодией акынов, передающей своеобразие ритма жизни Востока: «Там, в России, все не так немножко. / С зыбки песнями обветрен был. / Удалую русскую гармошку / При народе слышать я любил. / Эти ритмы с русскими не схожи, / Как тюльпан и синий василек. / Но люблю я эти ритмы тоже – / Яркие, как сказочный Восток. / Пой акын! Под звуки струн живые / Я забуду прежний непокой. / Распахни ворота золотые, / Душу щедрой Азии открой» [9, с. 355].

Любование, чередующееся с восхищением, в финале цикла переходит в лирико-философские раздумья о смысле жизни, о связи человека со своими корнями, родиной. В финальном стихотворении «Милая зовет меня домой» поэт подводит итог своему путешествию, осмысливает свои впечатления, новый взгляд на мир и человека, что свидетельствует о неоднородности темы путешествия, ее безусловной связи с другими тематическими линиями (пейзажно-философскими, любовными и т.д.).

Таким образом, лирические циклы путешествий в отечественной поэзии начинают складываться в первой половине XIX в. Одним из первых его образцов, где доминирует мотив путешествия, образ дороги, впечатления героя-путешественника, можно считать «Картины» (1825) Н. Ф. Глинки. В дальнейшем значительное влияние на формирование и развитие данного жанра оказали «Крымские сонеты» А. Мицкевича, сформировавшие в русской поэзии XIX–XXI вв. традицию создания циклов о Крыме. Причем, крымский текст репрезентирует как Таврический миф, где южный берег представлен «райским уголком» для летнего отдыха (А. К. Толстой, П. А. Вяземский и др.), так и формирует Киммерийский миф (М. Волошин) – место уединенного пребывания творческой личности. В середине XIX в. особенно привлекательным местом для путешественников становится Италия, воспетая романтиками как «обетованная» земля искусства. Русские поэты создают амбивалентный образ данной страны – как колыбель

гуманизма и хранилище культурно-исторических ценностей, так и страны, теряющей свое неповторимое своеобразие под напором цивилизации (А. Н. Майков, А. Блок, Н. Гумилев, М. Кузьмин, В. Иванов и др.).

Проведенный нами анализ позволяет сделать вывод о том, что, начиная с первой трети XX в. и до конца столетия, лирический цикл путешествий не получил своего широкого развития в отечественном поэтическом процессе в силу ряда причин и, прежде всего, культурно-исторических и политических событий эпохи. Новая волна интереса к данному жанру начинает формироваться только на рубеже XX–XXI вв.

1.4 Образ Крыма в циклах путешествий второй половины XX вв.

В истории отечественной литературы формирование и развитие Крымского текста, по мнению А. Люсого, связано со становлением особого мифа Тавриды, с одной стороны и, с другой – актуализацией противопоставления Петербургскому городскому тексту [155, с. 161-171]. Крым с его «нерусскостью», завораживающими пейзажами, красотой Черного моря, Бахчисараем и Коктебелем был, как известно, воспет многими поэтами – от А. Пушкина, К. Бальмонта и В. Набокова до Н. Заболоцкого, Ю. Друниной, И. Бродского и др.

Как мы уже отмечали, чудесный природный климат южного полуострова, роскошная растительность, великолепные морские и горные виды способствовали появлению таких его поэтических определений, как «златой предел», «край прелестный» (А. С. Пушкин), «древний мир очарованья», «уголок безмятежный» (П. А. Вяземский). Многие поэты вот уже более двух веков попадают под очарование Тавридой, мифологизируя ее культурно-историческое и географическое пространство в своих стихах. Прежде всего образ Крыма в отечественной литературе и культуре ассоциировался как русский фрагмент античной Греции. Своеобразие крымской мифологемы заключается в синтезе представлений об античном,

«северном» Крыме, неким сумрачным входе в царство Аида и одновременно – «райском», безмятежном южном полуострове. В осмыслении крымского пространства можно выделить несколько семантических составляющих: во-первых, античное прошлое Крыма, когда Таврида становится воплощением Эллады (Пушкин, Вяземский, Мандельштам, Кушнер, и др.); во-вторых, сакральное творение будущего западного мира, связанное с утопическими идеями Петра I о создании новой столицы России в Крыму; и, наконец, трагические коннотации, которые добавил эмигрантский период в крымский миф (Набоков, Поплавский, Шмелев, Каверин и мн. др.). Отметим, что отечественные исследователи представляют и более подробную классификацию крымского мифа. Так, например, С. Ю. Курьянова говорит о шести его вариациях: – «христианского», «восточного», «райского», «античного», «военного» и «курортного» [142].

Заметим также, что Серебряный век, как мы указывали ранее, расширяет мифологическое пространство Крымского текста, добавляя в него Киммерийский миф – своего рода приют для поэтического странничества, воплощающий идеал взаимоотношений поэта и пространства. По сути М. Волошин становится первооткрывателем поэтического Крыма, обратив внимание на дикий киммерийский берег, который становится его вторым домом, а Коктебель превращается в один из самых устойчивых поэтических символов. Сам поэт сливался с киммерийской природой (увидел в абрисе Карадага свой профиль), вовлекал в это поэтическое мифотворчество и приезжающих к нему поэтов. После смерти М. Волошина путешествия в Крым превратились в своего рода поэтическое паломничество в царство Киммерии.

Таким образом, с именем М. Волошина связано рождение дома Поэта, ставшим домом для многих его друзей и поклонников таланта. После смерти писателя Дом стал для всех, кто в нем побывал, «символом творческой бесконечности и правды Искусства перед лицом разрушительной Истории»

[20, с. 5]. Появление в XX–XXI вв. большого количества как отдельных стихотворений, так и циклов о Крыме, о Коктебеле связано не только с гостеприимством Дома, но и с различными мероприятиями, организованными в честь памяти русского поэта: Международный научно-творческий симпозиум «Волошинский сентябрь» (2003), Международная Волошинская премия, Международный Волошинский конкурс и др. По результатам этих творческих мероприятий было также написано множество новых поэтических текстов о Крыме. Следует отметить, что в отечественном литературоведении была проделана огромная работа по сбору и систематизации поэтических текстов о Крыме. Свидетельством чего является выход в 2015 г. антологии «Крымские страницы русской поэзии» [20], куда вошли стихи о Крыме, написанные в период с 1975 по 2014 гг. Составители данной антологии, А. Коровин и А. Скворцов, отмечают, что отправной точкой данной антологии является 1975 год – «год официального основания музея в Доме Максимилиана Волошина» [20, с. 6].

Следует отметить, что в антологию вошли как отдельные стихотворения о Крыме, так и лирические циклы путешествий. В свете обозначенной проблемы наиболее привлекательными для нас являются циклы Б. Чичибабина «Судакские элегии», Е. Игнатовой «Судак», «Дом в Крыму», А. Тимофеевского «По дороге к Волошину», В. Алейникова «Ночь Киммерийская», Б. Романова «Киммерийский закат», Г. Климова «Коктебель», Е. Кольчужкина «Коктебельские стихи», Т. Полетаевой «Феодосия», «Коктебель», Е. Чемякина «Крымский цикл», Г. Русакова «Евпаторийские стихи» и др.

Обращает на себя внимание цикл путешествий Б. Чичибабина «Судакские элегии» (1974), состоящий из трех частей. Оговоримся, что лейтмотив «путешествия» становится весьма устойчивым в его поэзии. Автор в силу различных обстоятельств побывал во многих советских городах и союзных республиках. Но особое место в его творчестве занимают поездки в Крым, которые он совершал на протяжении всей своей жизни и которые

составили самостоятельный Крымский текст в его лирике [187, с. 110-117]. Крымские впечатления автора во всем многообразии переданы в его «Судакских элегиях», где с одной стороны, представлена красота конкретного географического пространства с его необыкновенной флорой и фауной:

Когда мы устанем от пыли и прозы,
пожалуй, поедem в Судак.
Какие огромные белые розы
там светят в садах.

Деревня — жаровня. А что там акаций!
Каменья, маслины, осот...
Кто станет от солнца степей домогаться

надменных красот? [44, с. 33], а с другой – актуализируются грустные элегические размышление о судьбе Крыма и его историческом народе. По сути дела, поэт поднимает одну из запретных тем – тему депортации крымских татар в 1961 году. Нужно было иметь много мужества, чтобы обратить на нее внимание в своем творчестве. Ранние тексты поэта, интерпретирующие данную тему, безусловно, были подвергнуты цензурным правкам, а изначальные варианты таких стихов смогли появиться в печати только в конце 1980-х гг. Обращение к судьбе крымских татар во многом объяснялось и личным драматическим опытом корреляции поэта с государственной системой, отсюда и актуализация мотива личной вины за деспотическую политику государства. Наиболее репрезентативно данные мотивы представлены во второй части цикла, усиливающие элегично-драматические ноты:

Как непристойно Крыму без татар.
Шашлычных углей лакомый угар,
заросших кладбищ надписи резные,
облезлый ослик, движущий арбу,

верблюжест гор с кустами на горбу,
и все кругом — такая не Россия [44, с. 35].

Первая попытка публикации подобных стихов была предпринята поэтом в 1987 году, но даже тогда редакция журнала «Нового мира» потребует изменить смысл данной строфы [187]. Вся вторая часть цикла — это рефлексия поэта по поводу насильственной утраты корней, национальной почвы, исторической родины. Во многом в данной части отразилось и волошинское влияние на восприятие Крыма его истории, неповторимой природы, что в дальнейшем более ярко воплотится в стихотворении Б. Чичибабина «На могиле Волошина», «Коктебельская ода» и др.

Третья часть цикла — вновь возвращает читателя к красоте крымского пейзажа, его торжественному покою, рождая в душе лирического героя желание вновь и вновь возвращаться в это таинственно-прекрасное место. В данной части путешествие в Крым представляется как некое паломничество в «обетованную землю». Таким образом, Б. Чичибабин значительно расширяет проблемно-тематическую составляющую цикла путешествий, обогащая его внутреннюю структуру элегической тональностью, социально-политическими мотивами.

Отметим, что большинство лирических циклов, посвященных Коктебелю (Б. Романов «Киммерийский закат», Г. Климова «Коктебель», Е. Кольчужкин «Коктебельские стихи», Т. Полетаева «Коктебель» и др.), передают прежде всего впечатления от этого сказочного места, притягивающего свободным духом морской стихии. Поэтам важно воссоздать не сам маршрут путешествия, а именно эмоциональное состояние лирического героя-путешественника, очарованного красотой этого места, попавшего под его обаяние:

Когда остывший шар скатился за холмами
на рыжих склонах, за день накаленных,
сны вещих трав, прохладой сморенных,
проплыли в дымке синими волнами,

и трепеща крылами-плавниками,
здесь рыбы замелькали косяками (Б. Романов «Киммерийский закат»
[20, с. 349].

или:

Рельсовым гулом гудит земля,
Даль за окном – ни конца, ни края.

Пирамидальные тополя

Пальцами воздух перегибая,

Беглым наречьем глухонемых

Словно гадают по книге Брайля (Е. Кольчужкин «Коктебелские стихи») [20, с. 193].

Созерцая киммерийские красоты, лирический герой часто видит за ними мифологические образы, древних героев Эллады. Его вдохновляет дух античности и Скифии. Это место становится своего родом порталом, позволяющим перемещаться в пространстве и времени, становиться участником далеких событий. Так, например, в лирическом цикле Б. Романова «Киммерийский закат», с одной стороны, лирический герой-путешественник достаточно точно описывает все детали киммерийской природы, ее таинственную ночную жизнь: в поле его зрения попадает и тихая гладь моря, и огненный шар заходящего солнца, и профиль известного горно-вулканического массива Карадага, возвышающегося вдаль. Но, с другой стороны – за этой идиллической красотой герою видятся древние боги, которые до сих пор остаются частью этого мифологического места:

Да, прищурясь, можно сделать вид

опьянясь полыньёю, что за нами

ни тысячелетий, ни обид,

что примята легкими стопами

пастухов и редкими стадами,

Киммерия дикая молчит.

А старуха говорит с богами,

видит Пана, слышит Аонид [20, с. 348].

Лирический цикл Б. Романова небольшой по объему, как и многие циклы, посвященные Крыму, где в центр повествования выходят непосредственные впечатления от восприятия природы. Передача чувств, эмоций, медитативная составляющая становится здесь сюжетообразующими. Цикл состоит из трех частей, каждая из которых усиливает эти впечатления, превращает лирическое мирозерцание в мифологические образы древнего мира, чему способствует и эпиграф, взятый из стихотворения М. Волошина: «И слепнет день, мерцая оком, рдяным...».

Необыкновенная атмосфера и красота Крымского полуострова становится центром авторского внимания и в «Крымском цикле» К. Смородина. Мотив путешествия с его конкретными географическими маршрутами, описаниями достопримечательностей и культурных памятников также не является здесь смыслообразующим. Его основой становятся философские размышления о близости человека и природы, о смысле жизни, сущности бытия. Поэт остается верен своей творческой манере: выступает тонким пейзажистом, зорким наблюдателем, который замечает самые незначительные изменения в природе. Спокойствие и внутренняя гармония крымской природы передается лирическому герою, освобождает его от суетности, жизненных невзгод и волнений. Во многом продолжая традиции «тихой лирики», К. Смородин создает свой неповторимый поэтический мир, полный необыкновенных звуков, красок, запахов:

Спокойно ласковое море, молочно-синяя вода.

И на гряде, и на предгорье
заката тихая страда [38, с. 42].

Морская гладь, небесная синь, экзотические пейзажи способствуют душевному покою, умиротворению, медитации. По замыслу автора, этот цикл своим тематическим и композиционным единством призван

подчеркнуть мимолетность красоты природы, единение, слитность человека с природным началом:

...Как одиноко в мире этом
Столь непонятной красоты,
Где Крым перед тобой отсветом
Иной любви, иной мечты.
Где Крым перед тобой дельфином,
Тем, что покажет на волне
Свою серебряную спину
И снова канет в глубине [38, с. 42].

Проблемно-тематическое единство цикла расширяется его финалом (последнее, седьмое стихотворение, написано гораздо позже его основной части, в 2010 г.): умиротворенная созерцательность всех стихотворений цикла разрушается резкой дисгармоничностью последнего стихотворения, где все внимание сконцентрировано на распаде Советского Союза и изменившейся ситуации в Крыму. Автор воссоздает образ Крыма «чужого», оказавшегося в «чужой отчизне». Человеческая боль, отдаленность, руины, развал, – все это глубоко переживается лирическим героем. Философские размышления о прекрасном и вечном переходят в заключительной части цикла в своеобразную молитву-покаяние, обращенную к Богу и человеку, с призывом остановиться, оглянуться назад, переосмыслить жестокую реальность

Боже, за что нам это, скажи на милость?
Город пронизан светом, пропитан болью.
Но отступают те, кто с врагами бились.
Даже прибой соленый здесь пахнет кровью [38, с. 45].

Кроме того, можно выделить и вторую доминантную составляющую циклов путешествий, посвященных Крыму и конкретно Киммерии. Такие тексты связаны с обликом М. Волошина. В них даны не столько описания конкретной местности, сколько передается авторская интерпретация

Киммерийского мифа, воссоздается мифологизированное пространство, в котором царит дух волошинского присутствия, где каждая деталь несет память о поэте, атмосфере поэтического прошлого (А. Тимофеевский «По дороге к Волошину», В. Алейников «Ночь Киммерийская», Б. Романов «Кучук-Енишара», Е. Чемякин «Крымский цикл», В. Юшкин «Коктебельские записки» и др.).

В реальной жизни многие туристы, побывавшие в Коктебеле, обязательно посещают могилу известного поэта. Для современных поэтов дорога к его могиле становится неким «поэтическим паломничеством» к сакральному месту – месту присутствия духа хранителя Киммерии. Именно таким предстает это место в небольшом цикле А. Тимофеевского:

Ты навсегда в своей Тавриде.
Отсюда мерзкий торг не виден,
Где покупают, продают,
И пьют, и пляшут, и блюют.
Зато ты видишь день вчерашний,
Тебе заметна та тропа,
Где Ифигении бесстрашной
Ступала легкая стопа [20, с. 399].

Если для А. Тимофеевского, рисующего конкретно-осязаемые впечатления, важным становится актуализация мысли о вечном покое, который обрел поэт в этом мифологическом месте, то в цикле «На вершине Качук-Енишара» Б. Романова на первый план выступает сам маршрут к могиле поэта. Само название цикла указывает на конкретное географическое пространство. Поэту важно воссоздать все точные детали пейзажа, которые видит путник, идущий по склонам известного в Крыму горного хребта Качук-Енишар, в народе названного горой Волошина. Поэт с документальной точностью воссоздает не только путь к могиле русского поэта, но и соблюдение традиции посещения этого сакрального места: возложение на могилу не цветов, а морских камушков. Еще при жизни сам

поэт просил приносить на его могилу морскую гальку как символический кусочек любимого Коктебеля:

На вершине Кучук-Енишара
ветры колышут запах полынный.
Не в ударе сегодня цикады –
гаснет их звон среди желтых колючек.
К виноградникам с ветром летят дельтапланы.

Мы поднимаемся в гору,
высыпаем на могилу поэта
горсть камушков.
В их молчании
гул моря,
даль слова,
темный жребий русского поэта [20 с. 347– 348].

В данном цикле важным становится ритмико-интонационный рисунок стиха. В первой части поэт использует точную мужскую рифму, перекрестный способ рифмовки. Первая часть написана анапестом, а вторая – верлибром. Отсутствие рифмы, прозаизация финальной части цикла резко меняет основную поэтическую тональность, актуализирует внимание не только на значимости поэта-предшественника для русской литературы, но на восприятии образа Коктебеля как места, хранившем память о поэте.

Отталкиваясь от волошинского восприятия образа Крыма, наполненного божественным присутствием («А на дороге легче встретить / Бога, чем человека...»), Ев. Чемякин создает свой «Крымский цикл». В отличие от других циклов, в данном поэтическом цикле сюжетобразующей основой становится философское осмысление этого сакрального места, который подталкивает лирического героя к осмыслению сущности мироздания, роли божественного присутствия в жизни человека, потерявшегося в современном мире, словно в пучинах морской стихии:

Мы с тобой заодно,
Я, ушедший на дно,
И ты, оставшийся в небе.
Что может быть нелепей
Диковинного родства
Летчика и пловца? [20, с. 414].

Неразрывная связь Коктебеля и образа М. Волошина передана и в цикле путешествий В. Юшкина «Коктебельские записи» (1980), состоящего из восьми частей. Первая часть – это своего рода вступление, в котором уже обозначен основной мотив, мотив памяти. Все, что попадает в поле зрения В. Юшкина, связано с личностью М. Волошина, его жизнью и смертью:

Направо –
вулканическая сила
Его гигантский изваяла профиль.
Налево –
на горе –
его могила.
А в глубине дуги –
меж крон и кровель –
Жилье гостеприимного поэта,
Полотнами
и ритмами
согрето [47, с. 23].

Громадные горы, залив, узкие тропинки передают ощущение присутствия поэта, который «слился» с окружающей природой.

Последующие части цикла раскрывают историю названия города через погружение лирического героя в мифологическое прошлое таинственного географического пространства, размышления о пережитых эпохах и поколениях людей, связанных с этим местом. Он передает удивительную красоту Кара-Дага, возвышающегося над черноморским побережьем.

Лирический герой представлен не просто обычным туристом, изучающим красоту природных ландшафтов Крыма, но прежде всего поэтом, который желает соприкоснуться с волошинским миром. Вглядываясь в громады гор, он пытается уловить и пережить те ощущения, которые переживал поэт. Последнее стихотворение цикла является поэтическим прощанием с Крымом, хранящим память о русском поэте:

Уезжаю из Коктебеля...

Не навсегда...

Всем существом увожу обаяние поэта...

Будет –

я верю

такое же дивное лето.

Будет Волошин!..

Но...

если вернуться сюда [47, с. 28].

Очевидно, В. Юшкину, как и многим современным поэтам, важно представить свое путешествие как некое паломничество к «волошинской обители».

При рассмотрении лирических циклов путешествий, посвященных поездкам в Крым, особое внимание, на наш взгляд, следует обратить и на произведение И. Волкова «Крымские сонеты» (2000), созданного по результатам впечатлений от его поездки в Крым в 1998 г. и представляющего определенный интерес с точки зрения его жанровых и композиционных особенностей. Данный поэтический текст демонстрирует пример синтеза нескольких жанровых форм. Более того, интересно провести и некоторые параллели между «Крымскими сонетами» И. Волкова и «Крымскими сонетами» А. Мицкевича, связь которых обнаруживается уже на уровне заголовочного комплекса. Цикл открывается строками из «Крымских сонетов» А. Мицкевича: «В такой тишине кажется, что напряженный слух / различает зов с далекой Родины – едем дальше, / никто не зовет» [6].

На первый взгляд, поэт следует традиции и создает венок сонетов, как это и заявлено в заголовочном комплексе. «Крымские сонеты» И. Волкова состоят из четырнадцати сонетов и магистрала, являющегося композиционным ключом текста. Однако поэт ломает представления о традиционной жанровой форме венка сонета как с точки зрения формы, так и содержания. Поэт отказывается от единой рифмовки и строгой фиксированности количества строк, которые варьируются от четырнадцати до двадцати одной, а также он не придерживается строгой формы в создании сонетного замка. В «Крымских сонетах» нет четкого оформления начала каждого из сонетов, при котором последняя строчка сонета должна быть первой в последующем: автор отходит от лексико-синтаксической строгости и передает лишь смысловой аспект строки, который словно надломленное эхо повторяет финальный смысл.

Автор нарушает и строгую структуру магистрала, где каждая строчка должна последовательно соответствовать первым строкам каждого из сонетов. Отступая от регламентированного правила, современный автор включает в магистрал самые разные строки из каждого сонета, которые передают основной смысл каждой части цикла. Вместо традиционного финала, состоящего из четырнадцати строк, несущий основной посыл каждой части, автор создает магистрал из пятнадцати строк. Однако расшатывание формальной стороны традиционного жанра, не создает его полного разрушения: текст остается единым целым, скрепляющийся мотивом путешествия. Жанровую структуру венка сонета разрушает и тематическая составляющая, которая и превращает «Крымские сонеты» в лирический цикл путешествий с его основополагающими признаками: темой путешествия, мотивом дороги, изображением окружающей природы и достопримечательностей Крыма. Однако автор вносит и дополнительные смысловые акценты, обогащая цикл путешествий социальными и любовными мотивами. Совершая путешествие в компании девушки, герой пытается развлечь свою спутницу, но в то же время на протяжении всего цикла

ощущается ностальгическая грусть от соприкосновения с современным туристическим образом Крыма.

На протяжении всего текста, как мы отметили, чувствуется поэтический диалог, который ведет современный поэт со своим предшественником – А. Мицкевичем. В поэтическом цикле И. Волкова мы также ощущаем любование крымской природой, герой–путешественник ведет читателя по похожему географическому маршруту: Бахчисарай, Чуфут-Кале, гора Ай-Петри и др. Во время всего путешествия он также ведет разговор со своим невидимым спутником, отчего читателю представляется, будто лирический герой ведет неторопливую беседу со своим читателем, погружая его в таинственную атмосферу юга:

Я думал, люди так не говорят,
Как наш таксист – еще до перевала
Я мог бы перечислить все подряд
Названья вин и цены на товары,
Хотя не слушал. Я смотрел назад,
Где, разворачиваясь, открывала
Одна гора другую, с плеч до пят
Спуская медленно лесное покрывало [6].

Подобный прием создает впечатление реально воссозданных картин и событий, которые, словно живые, предстают перед взором читателя. Мотив дороги приобретает рельефное очертание: сюжетные повороты создаются за счет использования самостоятельных заголовков частей цикла (Симферополь – Бахчисарай – Чуфут-Кале – Ай-Петри – Алушка – Севастополь).

Однако основной акцент автор делает не на красоте южной природы и ее достопримечательностях, а обращает внимание на современность, которая заслоняет историю. Поэт, а вместе с ним и лирический герой, переживает внутреннюю дисгармонию от современного облика Крыма, где в центр внимания выступает турист и его запросы. Туристические маршруты

разрушают естественную красоту природы. Строительство гостиниц, магистралей, нарушает исторический вид Крыма:

Ни чувственная дикая природа,
Которую ты держишь на руках,
Ни все, что предлагают на юга'х,
Программу улучшая год от года —
Не заглушит
твой тайный детский страх —
Как чудный сон, тасуется колода,
Но вот в конце веселого похода
Все та же боль видна в твоих глазах [6].

Амбивалентность чувств лирического героя прослеживается на протяжении всего цикла. С одной стороны, перед взором путешественника отрываются чудесные виды, красоты береговой полосы, морской стихии, а с другой – мы чувствуем боль от засилья цивилизации, превращения Крыма в современное урбанистическое пространство. Прием антитезы – сопоставление прошлого и настоящего ощущается на протяжении всего повествования. Глядя на исторические места, герой вспоминает легендарное прошлое Крыма, но в то же время обращает внимание и на потерю связей времен, хранителями которых остаются лишь камни и руины («Могилы гаремы»). Наибольшее звучание данная мысль приобретает в двенадцатой части цикла «Алупка – Севастополь». Прозаический эпиграф данной части резко контрастирует с лирической составляющей сонетной формы: «Строительство одного километра новой “брежневской” дороги Ялта — Севастополь стоило по смете свыше 1 млн. 200 тыс. руб.» [6]:

Разметочные красные флажки,
Глубин и гру'нтов каменная карта,
Расхаживают, как вокруг бильярда,
Вокруг нее крутые мужики —
И вот уж поступь трактора медвежья

Расшатывает корпус побережья.

Все это создавалось для меня —

С дороги лучший вид по всей долине,

Но вместо остывающего дня,

<...>

Прорабов по объектам беготня

И экскаватор, роющийся в глине [6].

Прием контраста усиливает различия между прошлым и настоящим, что позволяет автору актуализировать мысль о том, что ничто в этом мире, даже великие империи, не вечны, но память о них сохраняется в веках через исторические места. Подобное отношение к преемственности времен читатель может встретить и в «Крымских сонетах» А. Мицкевича. Не случайно в одноименном цикле путешествий И. Волкова возникает образ Пилигрима, который выступает в качестве главного героя во многих сонетах польского поэта. В своем произведении И. Волков помещает перевод одного из сонетов предшественника, где Пилигрим и Мирза, сопровождающий его, преодолевают пропасть Чуфут-Кале. Тем самым, поэт закрепляет идею о преемственности времен, величайшие места из которых сохраняются в веках, как, например, сохранилась пропасть у города Чуфут-Кале. Она была величественной и таинственной для странника XIX в., такой же осталась и для путешественника XX в. Двух поэтов сближает и любование природой, ее зачаровывающее волшебство. Однако, если лирическому герою А. Мицкевича выпадает возможность полюбоваться нетронутой природой Крыма, то пилигрим И. Волкова уже видит тлетворное влияние на нее современной цивилизации. Его лирический герой понимает неизбежность современных преобразований. Тем не менее, реальность пугает его и заставляет задуматься о будущем:

Фонтан Бахчисарая влился в Лету —

Все это создавалось для меня,

И после смерти я узнал про это.

Пока мы выбирали части света,
Закончилась великая возня,
Лишь сплетни до сих пор приходят на дом,
Но нас нет дома, дом пошел на снос,
И только чей-то тайный плач без слез
Висит, как дым, над городом и садом.
Гора на город смотрит с высоты:
Неапольские улицы пусты [6].

Таким образом, «Крымские сонеты» И. Волкова демонстрируют пример синтеза жанровых форм. Ориентируясь на форму венка сонетов, современный автор во многом отступает от его жанровых признаков, приближаясь к форме цикла путешествий, где важную роль играют впечатления путешественника. Для поэта становится важным передача чувств, эмоций лирического героя от соприкосновения с определенным географическим местом – Крымом. В осмыслении основного лирического сюжета важен и поэтический диалог И. Волкова с поэтом-предшественником. Многочисленные аллюзии на «Крымские сонеты» А. Мицкевича подчеркивают, прежде всего, мотивы исторической памяти и преемственности времен.

Как мы смогли убедиться, образ Крыма с течением времени менялся: он воспринимался как место важных исторических преобразований, место отдыха, трагический пункт эмиграционной дороги, Писательский дом – гостеприимное место, здравница для советского человека.

Итак, на основании проведенного исследования мы пришли к выводу о том, что в современной отечественной поэзии заметное место занимает лирический цикл путешествий как особая жанровая форма. Данное образование является синтезом лирического цикла и травелога. Сюжетообразующим началом такой жанровой разновидности является мотив путешествия. Он выстраивается на основе реально совершенного путешествия по конкретному географическому пространству. Также для

лирического цикла путешествий характерны следующие черты: образ путешественника, маршрут путешествия, описание географических ландшафтов, достопримечательностей, а также лирические размышления, порожденные созерцанием культурно-исторических ценностей. Отдельные стихотворения в цикле – автономные произведения, образующие единство, в котором наряду с детализированным путеводителем по определенному географическому пространству преломляется и авторское мировидение. Следует отметить, что одной из главных особенностей лирического цикла путешествий является оппозиция «родное – чужое», формирующаяся за счет поэтического диалога с культурным наследием изучаемого географического пространства, а также многообразие лирических мотивов и сквозных образов, обогащающих смысловое полотно поэтического текста.

Значительное влияние на формирование и развитие отечественного лирического цикла путешествий оказала немецкая романтическая традиция и прежде всего поэзия И. Гете и Г. Гейне. Для русских поэтов характерно создание циклов путешествий по впечатлениям от реальных путешествий по конкретному географическому пространству. Одним из первых образцов создания подобной жанровой формы в отечественной поэзии можно считать «Картины» (1825) Н. Ф. Глинки, где начинает доминировать мотив дороги, достаточно подробно представлен образ путешественника, вокруг размышлений которого и выстраивается основной лирический сюжет, который вбирает в себя как восприятие и осмысление конкретного географического пространства, чувства и эмоции от увиденного, так и философские мотивы о бренности жизни, скоротечности времени.

Огромное влияние на развитие лирического цикла путешествий как особой жанровой формы оказали и «Крымские сонеты» польского поэта А. Мицкевича. Их перевод на русский язык был осуществлен в 1826 г., что послужило толчком к традиции создания в русской поэзии циклов о Крыме. Причем, мифопоэтика крымского текста, сложившаяся в отечественном литературоведении, применима и к циклам путешествий. С одной стороны,

поэты второй половины XIX в. продолжали воплощать в своих циклах Таврический миф, выросший из антитезы Петербургского мифа, как антиурбанистической семиосферы, актуализирующий естественно-природную доминанту. Отталкиваясь от лирики А. С. Пушкина и К. Н. Батюшкова, где южный полуостров представлен «райским уголком», романтическим местом для отдыха, такие поэты, как А. К. Толстой «Крымские очерки» (1856), П. А. Вяземский «Крымские фотографии» (1867) также передавали восторженно-идиллическое представление о Крыме. Поэты заостряют внимание на красоте крымской природы, многообразии ее проявлений в дневное и ночное время. Мотив путешествия в данных текстах обогащается дополнительными мотивами радости бытия, любовного восторга, воспоминаниями о лучших мгновениях жизни. В структуре жанра цикла путешествий синтезируются черты очерка, «поэтической фотографии», путевых зарисовок, что усиливает внимание к конкретным образам, описательности, фиксации отдельных мгновений жизни солнечного полуострова. С другой стороны – Крымский текст обогащается и Киммерийским мифом, связанным с именем М. Волошина и прежде всего его циклом «Киммерийские сумерки» (1907–1909). В отличие от предшественников он предлагает альтернативный взгляд на Крым: не только как место летнего отдыха, а родное пространство, место постоянного проживания. Поэт укрепил и расширил идиллический образ Крыма, внес особую теплоту и трепет в описание северной части полуострова, обогатил сюжет мотивом разочарования, вызванного равнодушным отношением современников к крымской природе. Сюжетообразующим началом такого цикла явился не маршрут путешествия, а описание места, близкого лирическому герою. С циклом путешествий его сближают подробные описания окружающего мира, красоты и достопримечательностей Киммерии. Цикл становится своего рода приглашением к путешествию по этой удивительной стране.

Вторым по привлекательности географическим пространством для русских путешественников явилась Италия. Образ Италии как «обетованной» земли искусства был создан романтиками. Именно в эпоху романтизма складывается устойчивый интерес к этой стране и ее культурному наследию. Для романтиков она явилась страной, вдохновляющей на творчество. Однако уже в поэзии середины XIX в. создается амбивалентный образ Италии. С одной стороны, Италия трактуется как колыбель гуманизма и отечество Возрождения, с другой – страна, не имеющая сил сохранить свою блистательную историю, гибнущая под влиянием современной цивилизации. Процесс демифологизации образа Италии как страны с острыми социальными проблемами наблюдается в творчестве поэтов середины XIX столетия. Восхищение древней историей и губительное влияние современной цивилизации на многовековом культурном наследии Италии представлено в лирических циклах путешествий А. Н. Майкова «Очерки Рима» (1847), А. А. Григорьева «Venezia la bella» (1859). Созерцание городских пейзажей, произведений искусства, сама атмосфера страны рождали поэтично-восторженное «воспоминание» истории на фоне современности. Подобный подход в трактовке данной темы находит свое развитие и в ряде лирических циклов поэтов Серебряного века (А. Блока «Итальянские стихи», Н. Гумилева «Итальянские стихи», В. Иванова «Итальянские сонеты», «Римские сонеты», «Римский дневник», М. Кузьмина «Стихи об Италии», «Путешествие по Италии» и др.). В данных циклах обнаруживается описание красоты Италии, памятников зодчества и драматические размышления о скоротечности времени. Италия представлена как страна контрастов, где сохранились временные пласты от античности до современности.

Итальянская тематика дала широкий простор поэтическому воображению. На основе образа Италии в русской поэзии начала XX в. появилась и другая жанрово-видовая разновидность лирического цикла путешествий – цикл, созданный на основе воображаемого путешествия. Ярким примером такого цикла могут являться «Итальянские впечатления»

(1913) В. В. Комаровского. В такой жанрово-видовой разновидности преобладает не детализация маршрута, описание местности, а ассоциативно-метафорический фон, концентрация внимания на внутреннем мире героя-путешественника, хорошо ориентирующего в воображаемом пространстве. Подобного рода циклы становятся поэтическим экспериментом, они несут в себе прежде всего компенсаторскую функцию – воплощение желаний и несбывшейся мечты автора.

На протяжении всего XX в., вплоть до конца столетия, лирический цикл путешествий не получил достаточно широкого распространения в русской поэзии, что связано прежде всего с культурно-историческими и социально-политическими процессами в России. Новая эпоха становления советской парадигмы требовала актуализации новых жанров, тем и героев. Советский человек совершает не столько путешествия, сколько трудовые поездки, командировки, которые связаны чаще всего со строительством новых промышленных и сельскохозяйственных объектов. Из крупных жанровых форм поэзии наибольшее развитие получила историко-героическая поэма, представляющая многомерный взгляд на масштабные события эпохи. Единичные циклы путешествий мы можем обнаружить в творчестве Г. Санникова «На иранские мотивы», «На Туркменской земле», «В Каракумах», П. Васильева «Иртыш», Б. Корнилова «Южно-Сахалинск», Я. Смелякова «Дороги», С. Гудзенко «Закарпатские стихи», «Поездка в Тыву» и др.

Утраченное внимание к лирическим циклам путешествий возвращают поэты-шестидесятники. Рабочие командировки, деловые поездки в составе делегаций в союзные республики, а также различные страны мира возродили утраченный интерес советской поэзии к лирическим циклам. Наиболее показательным в этом отношении становится творчество Е. Евтушенко и его лирический цикл «Итальянская Италия» (1966). Продолжая традиции поэзии Серебряного века, Е. Евтушенко акцентирует внимание на потерянной величии Рима под напором современной цивилизации. В отличие от

предшественников Е. Евтушенко активно использует сатирические приемы в репрезентации современной Италии. Используя гиперболизацию, гротеск, открытую иронию, поэт выражает своеобразный протест против равнодушия и созерцательности современного урбанистического мира по отношению к римской истории и культуре.

Результатом деловых поездок в европейские и азиатские страны явились и многочисленные циклы путешествий В. Гадаева, созданные в 1970–1980-е гг. («Холмы и замки», «В Польше», «Азия» и др.). Для В. Гадаева путешествие дает возможность переосмыслить трагические моменты истории, понять состояние человека, находящегося вдали от родины. Сюжетообразующим началом его произведений становится оппозиция «родное–чужое», где образ родной земли оказывается смысловым художественным центром. Часто соприкосновение с культурными достопримечательностями других стран подталкивает лирического субъекта к саморефлексии, размышлениям о России и малой родине. Поэт сопоставляет ландшафты, культурные традиции родной земли и чужбины.

Во второй половине XX в. активное развитие получила традиция создания циклов путешествий о Крыме, что связано, во-первых, с восприятием Крыма как места летнего отдыха, притягивающего своим чудесным природным климатом и великолепными горными и морскими пейзажами; во-вторых, данная традиция связана с именем М. Волошина и рождением Дома Поэта, притягивающего современных туристов к Коктебелю как сакральному месту, хранящему память о русском поэте. Многочисленные поэтические тексты о Крыме стали появляться в 1970-е годы, что объясняется официальным основанием музея в Доме М. Волошина и последующими мероприятиями, организованными в честь его памяти, о чем свидетельствует и издание поэтической антологии «Крымские страницы русской поэзии...» (2015). Лирические циклы путешествий о Крыме, созданные в последней трети XX в., можно поделить на две тематические группы. К первой группе относятся циклы, воссоздающие неповторимую

красоту Крыма (Коктебеля), в которых мифологизируется его культурно-историческое и географическое пространство и актуализируется образ Крыма как русского фрагмента античной Греции (Б. Чичибабин «Судакские элегии», Б. Романов «Киммерийский закат», Г. Климова «Коктебель», Е. Кольчужкин «Коктебельские стихи», Т. Полетаева «Коктебель», К. Смородин «Крымский цикл» и др.). В данных циклах путешествий сюжетобразующим началом становится не маршрут путешествий, а эмоциональное состояние героя-путешественника, очарованного красотой Крыма. Вторую группу составляют циклы путешествий о Коктебеле, воссоздающие мифологему пространства, в котором царит дух волошинского присутствия (А. Тимофеевский «По дороге к Волошину», В. Алейников «Ночь Киммерийская», Е. Чемякин «Крымский цикл», В. Юшкин «Коктебельские записки» и др.). Такие произведения воссоздают не столько путешествие, сколько паломничество по волошинским местам, хранящим дух поэта, где каждая деталь несет память о поэте, атмосфере поэтического прошлого.

Наиболее показательным циклом путешествий о Крыме, синтезирующим представленные тематические группы, можно считать «Крымские сонеты» (2000) И. Волкова. Вступая в поэтический диалог с А. Мицкевичем, современный поэт воссоздает неповторимую красоту южного полуострова, вспоминает его легендарное прошлое и в то же время передает трагические размышления о судьбе современного Крыма, который под влиянием туристических требований превращается в урбанистическое пространство, где утрачивается связь времен, теряется аутентичность географического топоса. Синтезируя жанровые формы венка сонетов, элегии и цикла путешествий, И. Волков представляет всесторонний взгляд на Крым как место комфортного туристического отдыха и одновременно – хранилище исторической памяти.

В конце XX столетия существенно меняется характер развития литературного процесса, что связано в первую очередь с переменами в общественно-политической жизни России конца 1980-х гг. Появляется

возможность беспрепятственно совершать путешествия не только по городам России, но и другим странам мира. В современной отечественной поэзии активное развитие получили циклы путешествий по западноевропейским и восточным странам. Более подробно пути развития данной жанрово-видовой формы на рубеже XX–XXI вв. рассмотрим в следующей главе нашего исследования.

2. СТРАНЫ ЗАПАДА КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ ПУТЕШЕСТВИЙ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

2.1 Способы репрезентации европейских топосов в циклах путешествий рубежа XX–XXI вв.

Изменение социально-политической ситуации в России в конце XX в. привело к изменению всех аспектов жизни человека, в том числе

открыло для него безграничные возможности в познании других географических пространств. На протяжении всего своего исторического развития Россия соотносила себя с Западом и Востоком, при этом, оставаясь самобытной страной, со своими, только ей присущими, национальными традициями, культурными кодами. Особая сложность и многогранность русской культуры кроется в ее многонациональности, специфики географического расположения: она занимает территорию, являющуюся как частью Европы, так и частью Азии. Вплоть до конца XIX в. концепты «Запад» и «Восток» оставались основополагающими в индентификационных процессах русской литературы. По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, «“Восток” и “Запад” в культурной географии России неизменно выступают как насыщенные символы, опирающиеся на географическую реальность, но фактически императивно над ней властвующие» [148, с. 746].

Действительно, Восток и Запад привлекают Россию как две противоположные культурные традиции, два типа духовности, две системы мировоззрения и миропонимания. Различия между ними заключаются не только в географическом расположении, но и в образе жизни, психологии, нравственных принципах и ценностных ориентациях. Восток и Запад – это самостоятельные, самобытные миры, у которых свой оригинальный исторический путь. Заметим, однако, что, оставаясь загадкой для Запада, Восток тем не менее оказывал огромное влияние на поиски путей духовного развития Запада, который, в свою очередь, мотивировал Восток к переосмыслению своих национальных традиций и универсализации уникального опыта.

Западная традиция позиционирует рационалистические тенденции: приоритет разума, активное отношение человека к внешнему миру, развитие техногенной цивилизации, здесь становится особенно важной ценностью прогресса науки. Стремление к земному материалистическому бытию разрушает гармоническое восприятие жизни западного человека,

ограничивая его духовную жизнь. Восточная традиция, напротив, более ориентирована на человека, его духовное самоусовершенствование. Она тяготеет к образному ассоциативному мышлению, интуитивному познанию, общественное и природное воспринимается здесь как нечто единое, неразрывное. В отличие от Запада Восток воплощает спокойствие и созерцательность течения жизни [см.: 238].

Русская литература вот уже почти три столетия пытается осмыслить эти два культурных полюса. Именно возможность личного соприкосновения с западными и восточными странами как определенными географическими пространствами со своими неповторимыми ландшафтами, культурным наследием, зодчеством дало возможность русским писателям и поэтам представить свое видение образа Запада и Востока. Жанровые возможности цикла путешествий, безусловно, вносят значительный вклад в осмысление данных образов.

География современных циклов путешествий весьма широка. Европейские страны привлекают русского человека не только как туристические направления, но и как страны для комфортного проживания и работы. Многие поэты и писатели совершают деловые командировки, ездят на творческие вечера, встречи со своими русскоязычными поклонниками. Многие из них имеют двойное гражданство. Соприкосновение с другой культурой, национальным менталитетом, природными ландшафтами не может оставить человека равнодушным, тем более творческого человека, живущего эмоциональными впечатлениями и переживаниями. Яркой репрезентацией таких впечатлений и являются циклы путешествий, передающие всю гамму эмоций от увиденного и пережитого. Именно гибкость жанровой формы цикла путешествий и дает поэту возможность через поэтическую форму не только визуализировать авторский взгляд на то или иное географическое пространство, но и передать многоаспектность ассоциативных мыслей, возникающих на данном пространстве; подчеркнуть собственные эмоции, связанные с личностными переживаниями. В связи с

этим, весьма интересными, являются, на наш взгляд, циклы путешествий М. Амелина «Памяти Восточной Пруссии» (1997), «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasburg» (1999–2000), О. Николаевой «Варшава» (2003), Е. Рейна «Старая Англия, Новая Англия» (2003), А. Бараша «Родос» (2009), Е. Завершневой «Stockholm» (2014) и др.

На общем фоне современной отечественной поэзии выделяется творчество М. Амелина. Его манера письма отличается от поэтики других современных авторов особой увлеченностью античностью и классицистической традицией, на что повлияла профессиональная деятельность поэта: изучение древнегреческого и латинского языков, переводы Гомера, Пиндара, Катулла; филологические исследования творчества Г. Р. Державина, В. К. Тредиаковского, А. Д. Кантемира и др. Благодаря его деятельности в современное литературное пространство вернулась древняя архаика, обновленная с учетом нового времени. Современному автору становятся близкими традиции поэтов-классицистов. Он возрождает забытую систему жанров, образов, тем. Поэт возвращает утраченную ныне цельность, строгость, гармоничность отечественного стиха, что позволило Т. Бек назвать М. Амелина «архаистом-новатором» [55, с. 186-188].

Однако, следует заметить, что в своем творчестве поэт мастерски комбинирует разнообразные стили и приемы, добавляя современное звучание в классические образцы. На пространстве своих текстов М. Амелин соединяет древнюю архаику с приемами постмодернистского письма. Соединяя высокое и низкое, прошлое и современное, поэт выражает своего рода «тоску по мировой культуре», дает возможность заново переосмыслить знакомые классицистические тексты. Исследователи отмечают и необычный синтаксис, свойственный амелинскому письму. Многочисленные инверсии, эллипсисы, анжамбеманы – призваны не столько затруднить понимание смысла, сколько обратить внимание на необходимость вдумчивого проникновения в глубинные смысловые пласты текста. Интонационная

замедленность амелинского стиха, с одной стороны, реконструирует архаичный стиль, а с другой – призывает читателя к прочтению кодовых знаков и смыслов, которые несет в себе текст.

Большое место в жизни М. Амелина занимают путешествия. Поэт любит погружаться в далекое прошлое посещаемой страны, он пытается осмыслить ход истории, разобраться в «языке руин» прошлого. Наглядным примером подобного погружения в историю может служить его цикл путешествий «Памяти Восточной Пруссии» (1997). В нем автор не показывает ландшафтные особенности страны, не воспроизводит ее сложный исторический путь, а лишь пытается представить ход ассоциативных размышлений о ее судьбе, на что указывает название цикла «Памяти...». Каждое из семи частей цикла дает представление о том, что страна так и не обрела своей идентичности и, в конечном счете, перестала существовать как самостоятельное государственное образование. Лирический герой переживает трагическое чувство «чужеродности», сравнивая образ страны с развалинами Рима. Безусловно, поэт подразумевает, тот драматический путь, который прошла Восточная Пруссия с XVIII в. по настоящее время, будучи постоянным «яблоком раздора», за территорию которой боролись другие страны. Общеизвестно, что свое историческое название Восточная Пруссия обретает в 1773 г. В конце XIX в. она становится самостоятельной провинцией Германской империи. В эпоху Первой мировой войны данный топоним является ареной военных действий. Теряя и присоединяя территории, в конечном итоге, после Второй мировой войны, Пруссия была ликвидирована как государственное образование. Одна из частей Восточной Пруссии была присоединена к Советскому Союзу и позднее стала территорией Российской Федерации (Калининградская область), другая часть была возвращена Литве.

Подчеркивая важность исторического прошлого, желание «докопаться» до основ рождения данного географического пространства, поэт ассоциирует поэзию с археологическими раскопками. Неслучайно цикл посвящен Андрею

Виноградову – известному историку-археологу, исследователю Византии и раннего христианства.

Основной эмоциональный тон цикла элегический. На протяжении всего сюжета ведется неторопливое повествование о сиротстве и бесприютности прошлого и неопределенности настоящего данной территории, которая, словно застыла в своей беспомощности. По злему року судьбы она так и осталась чужой всем и всему:

Здесь все чужое: аисты на гнездах,
привычкой занесенные сюда,
обычная земля, обычный воздух,
обычная вода [1, с. 82].

Однако, стоит заметить, что уже в первой части цикла чувства лирического героя противоречивы: вначале он заявляет, что все на этой земле обычное. Чтобы подчеркнуть это, автор использует лексический повтор прилагательного *обычный*. Однако уже в следующей строфе говорит об обратном:

Сотворены другим каким-то богом
и небеса, и дольные поля,
и солнце, по извилистым дорогам
пылящее, паля [1, с. 82]

Для создания образа палящего солнца, пыльного поля М. Амелин использует звукопись. Он применяет такой прием, как аллитерация: повторение взрывного *п* и сонорного *л* (*поля, пылящее, паля*). Общая тональность первой части драматическая. Лирический герой чувствует себя варваром «среди развалин Рима», ему все кажется чужим, непостижимым.

Мотив сиротства, одиночества становится сквозным в данном цикле. Лирический герой «трагическую развязку» видит в череде «белых пятен», на фоне исторического прошлого Восточной Пруссии:

Язык руин не внятен:
ливон не вышел вон, –

немало белых пятен

легло на черный фон [1, с. 83]

Для создания особого эмоционального тона поэт использует прием антитезы: белые пятна на черном фоне. Каждая строфа похожа на поток мыслей, порой не связанных друг другом. В финале данной части лирический герой приходит к философскому выводу о скоротечности времени «Затянет паутина зеркало озера...». Однако использование аллегорического образа («...матери без сына, что сыну без отца») подчеркивает, связь времен и поколений, которую насильственно разрушила череда исторических событий.

В третьей части цикла данные настроения усиливаются. Описание состояния природы, «плача волны», подчеркивает глубокие внутренние переживания лирического героя. Многочисленные анжамбеманы придают повествованию некую текучесть, непрерывность речи, рождая поток ассоциативных образов. Созданию сказовой формы способствует и такой синтаксический прием, как инверсия. На протяжении всего цикла лирический герой размышляет, сравнивает, анализирует.

Неповторимая атмосфера данного географического пространства наиболее репрезентативно представлена в четвертой и пятой частях цикла, где поэт подчеркивает особенности ландшафтов, флоры, фауны, которые, в отличие от истории, остаются неизменными. Именно природа несет отпечаток памяти, хранит прошлое и является узнаваемым символом данного географического пространства. Упоминание такого объекта, как Куршская коса, создает эффект фактологической точности и соотнесенности с действительностью. Куршская коса – реалия Калининградской области, часть суши, отделяющая Куршский залив от Балтийского моря. Название косы происходит от названия древних племен куршей, живших здесь до колонизации Пруссии немцами. «Зубы дракона», возможно, являются авторской интерпретацией нахождения в данной местности уникальной флоры и фауны, свидетельствующей о древних экологических и

биологических процессах в эволюции живых организмов. Здесь есть также отсылка к древнегреческому мифу о Ясоне и зубах дракона.

Последняя часть цикла включает в себя ряд аллюзий и реминисценций. Мы обнаруживаем явные отсылки к циклам путешествий И. Бродского, с его фиксацией сиюминутный мгновений, имеющих связь с прошлым. Образ фотографа, который появляется в последней части цикла М. Амелина также напоминает образ отца И. Бродского, который очень любил фотографировать море как символ свободной стихии. Более того, в данной части можно обнаружить и поэтические переключки с поэтом-философом Е. Баратынским, где поэт представлен как избранник Божий:

Из сыновей приемных златого Феба
Самый последний – самый любимый ты!
Брось свой треножник, фотографируй небо,
Море и солнце, блещущие с высоты [1, с. 85].

В финале цикла поэт подводит некий итог философским размышлениям. В образе «старого фотографа с треножником из дюралей» поэт, с одной стороны, изображает свободу творчества, ее стихийную силу, а с другой – подразумевает связь поэта с Творцом. Творящее начало прежде всего заложено в поэтическом творчестве, где создателем мира, подобно Богу, становится автор. При этом, поэт подчеркивает преимущество вечно прекрасной природы над человеком. Небо, солнце, море – вот что достойно творческих усилий. В заключительной строфе автор использует античный образ Феба – покровителя искусств, тем самым подчеркивая исключительность поэта, творца, создателя прекрасного.

Таким образом, лирический цикл М. Амелина «Памяти Восточной Пруссии» – это постоянно сменяющиеся, переплетающиеся рассуждения лирического героя, его мысли, работа сознания. Поэту важно обратить внимание не на конкретные атрибуты географического пространства, а подчеркнуть трагическую судьбу Восточной Пруссии, которая пострадала от хода истории, потеряв себя, свою национальную идентичность, которая до

сих пор остается «чужой среди своих». По сути поэт повествует не о Калининградской области и ее современном облике, а размышляет о прошлом, о памяти, о разрушении и сиротстве. При этом, лирический герой находится в непрерывном раздумье о вечных вопросах бытия: о быстротечности времени, о роли поэта и поэзии в современном мире.

Как мы смогли заметить, в своих ранних циклах поэт не прибегает к ярко выраженной иронии, что наблюдается, например, в «Итальянской симфонии». Соприкасаясь с европейскими городами, поэту становится важным проникнуть в глубь истории, соединить прошлое и настоящее. За фасадами архитектурных зданий автор видит средневековые города, наполненные своей особой атмосферой. Именно таким, на наш взгляд, и предстает цикл путешествий М. Амелина «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasburg» (1999–2000). Данный цикл небольшой по объему, он состоит из трех частей, каждая из которых посвящена конкретному городу.

Важное значение в понимании идейного плана цикла приобретает эпиграф из творчества В. Тредиаковского: «Зря на Россию через страны дальни...», что указывает на значимость оппозиции «родное–чужое». В первой части цикла, ориентируясь на стиль поэтов-классицистов, М. Амелин создает одически-восторженное повествование о старинном немецком городе Франкфурте-на-Майне. В пространстве небольшого поэтического текста поэт соединяет поэтические размышления о кровавых событиях, связанных с этим историческим местом и современной жизнью города. При этом важную роль здесь играет и интертекстуальный контекст. Державинская тональность, узнаваемые поэтические образы из творчества поэта-классициста передают особую величавость и независимость городского пространства:

Час, «глагола времени, металла звон» надгробный
(так сузил Вяземский Державина, вобрав),
незаменимы здесь. – С войной междоусобной,
чумою, перхотью, защитой равных прав [1, с. 141].

Немецкий город излучает тишину и спокойствие в отличие от России, «где сыплет снег и вьюга». Вся первая часть цикла построена на антитезе, где Франкфурт излучает спокойствие и гармонию, а Россия – стихию и бунт. Однако оппозиция «родное – чужое» несет не ностальгические ноты, связанные с тоской по родине, как это принято в данном жанре, а, напротив, подчеркивает боль лирического героя по несовершенствам российской действительности («А там, в России, смерть секретные приказы / строчит без отдыха, как триста лет назад»; «зря здесь без горя ум, там – горе без ума» [1, с. 141]).

Вторая часть цикла – это восторженное повествование о знаменитом немецком курортном городе Баден-Бадене, известным своими горячими источниками, которыми пользовались еще древние римляне. В XIX в. это место было привлекательным для многих русских поэтов, писателей, художников. Лирический герой словно через призму прошлого наблюдает за жизнью этого шумного города:

Зря мне предел бытия земного
не предугадан
здесь, где волшебное дважды слово
вымолвишь – бадэн ... [1, с. 142].

На первый взгляд, каждая из частей цикла представляет некие поэтические мысли по поводу того или иного города. Однако, скрепляясь внутритекстовыми связями, цикл несет представление о значимости этих городов в развитии мировой истории, рисует их героическое прошлое, отпечаток которого видится в настоящем:

Пусть останется у меня
впечатлений светлого дня,
современных средневековью,
отголосок и мыслей смесь:
«Нежели когда-то здесь
С потом пыль мешалась и кровью?» [1, с. 143].

Как мы видим, в данных циклах поэта интересует не столько современный вид европейских городов, сколько их историческое прошлое, тот путь, который они прошли. И в этом отношении данные циклы сближаются с циклом О. Николаевой «Варшава», который вошел в ее сборник «Путешественник» (2001–2004).

Напомним, что поэзия О. Николаевой наполнена христианскими мотивами, верой в несокрушимую силу добра и любви к людям. И. Роднянская отмечает, что поэтесса О. Николаева – это «эстетика средневекового “реализма”, где всякое жизненное обстоятельство места и времени высвечено, по закону обратной перспективы, лучом “оттуда”, где всякое фантастическое “здесь” обеспечено значимым “там”, где все тутошные узлы развязываются в загробное утро вечности» [196, с. 211].

Цикл путешествий «Варшава» также небольшой по объему, он состоит из четырех самостоятельных стихотворений, подчиненных единой теме – Варшаве. Лирическая героиня, приближенная к образу автора, словно ведет читателя по улицам, историческим местам польской столицы. При этом автору важны как впечатления от восприятия города, его современный облик, так и его историческое прошлое. Варшава представляется читателю не каменным, бездушным местом, а живым, энергичным, шумным человеком («...всхлип и шип / из уст доносится, смотри – язык прилип / к гортани...», «...жалок голос, он охрип, осип...», «Кому готовишь огненную сечь / и огоньки болотных страхов, / зачем ты снова затеваешь речь – / Речь Посполитую и распаляешь ляхов?» [30]).

Цикл предваряют два эпиграфа, которые задают тематику всему произведению: Варшава и ее исторический выбор, расцениваемый с точки зрения лирической героини, как неверный и губительный для самой Варшавы. В каждой из частей она обращается к столице, желая образумить «строптивую». Такие обращения являются лирическими скрепами, помогающими сохранить целостность произведения, которая разрушается под влиянием проходящего через весь цикл мотива исторического пути

Варшавы. Автор гармонично совмещает в соседствующих строках образ Варшавы с исторической картиной развития ее и в целом всей Польши:

Варшава ушлая, шальная, широка

<...>

тебя причесывали, делали пробор,

плели косу, вели на царский двор,

где пруд серебряный, и видно до сих пор,

как отражалась ты на зависть рыбам.

Но ты ушла, надменная, и дверь

вслед за собой захлопнула с надрывом,

за что ж ты платы требуешь теперь,

размахивая векселем фальшивым? [30]

Подобный синтез демонстрирует читателю размывание тематического плана цикла путешествий и проявление в нем черт социально-политического характера. С одной стороны, перед нами предстает образ «шалой, с шипами», «ушлой, шальной», «шумной» Варшавы, а с другой – негодование и печаль лирической героини из-за отдаления «щетинистой» от своих истоков:

Варшава шустрая – до моды, сватовства

охочая – ты жаждешь сватовства

с Парижем женственным и Лондоном лукавым.

Когда суха земля, зыбка листва,

ты корни рвешь славянского родства [30].

Следует отметить, что чувства лирической героини передаются не только за счет олицетворения и ярких эпитетов («строптивая», «надменная», «щетинистая», «ушлая» [61]), но и благодаря развернутому сравнению в заключительной части поэтического цикла:

Мне вдруг напомнила – здесь, в ледяном краю,

ты Леокадью – польскую мою

прабабку – в немощи, в тряпье, желая страстно

сломать ход времени, она, швырнув очки,

сжимала крошечные злые кулачки,
лупя одним другой: «Холера ясна!»
Но прадеду была верна во всем –
крестясь по-нашему, молилась Матке Боске,
блюла родство и бледным жглась огнем... [30].

Сопоставление польской столицы с прабабкой, желавшей «страстно сломать ход времени», но продолжавшей, «крестясь по-нашему», молиться «Матке Боске» усиливает негодование лирической героини из-за исторического пути, выбранного Польшей. Также этот прием позволяет выявить еще один сквозной мотив – мотив политического конфликта. Обозначенный в самом начале («Варшава гневная! С тобой мы не в ладу. / ...швыряешь нам счета, / мифически взывая к правосудью?» [30]), он проявляется и в конце цикла, что делает его более четким и равнозначным другим мотивам цикла.

Тем не менее, несмотря на проникновение в единую структуру цикла путешествий мотивов, не характерных для данной жанровой-видовой разновидности, «Варшава» остается целостным текстом благодаря единому названию, эпиграфам, задающим тон произведению, и лирическим скрепам, подчеркивающим основополагающую идею цикла.

У О. Николаевой мы можем обнаружить и цикл путешествий построенный по совершенно иному принципу, где сюжетообразующей основой является вымышленное путешествие. Отметим, что данная типологическая разновидность является весьма редким явлением в современной отечественной поэзии, поскольку современные авторы предпочитают получать впечатления от непосредственно совершенных поездок. Весьма интересный подход к созданию воображаемого путешествия обнаруживается в лирическом цикле О. Николаевой «Испанские письма» (первая публикация – «Новый мир», 1994, № 7), изначально включавший в себя семь стихотворений. В 2004 г. вышла шестая книга стихов автора,

получившая название по вошедшему в нее циклу «Испанские письма», который к этому времени разросся до двадцати одного стихотворения.

На первый взгляд, перед читателем представлены письма лирической героини, путешествующей по Испании, к своему Другу. В письмах передан восторг перед экзотической природой Испании, намечены черты национального характера, передана атмосфера жизни:

Право же, все молодые испанки собой прекрасны,

А стареют мгновенно:

посмотришь – и бац! – старуха [32, с. 75].

При внимательном, пристальном взгляде на содержание «писем» легко уловить авторскую игру, затеянную с читателем. О. Николаева отходит от привычной для нее манеры письма: использования библейских мотивов, открытости авторского голоса, прямой обращенности к читателю. Многое для понимания лирического цикла дает вступление к нему, которое явно облегчает задачу «непроницательному» читателю: «Когда-то я мысленно выясняла отношения с любимым другом, и все выходила какая-то свара, заколдованный круг взаимных обид. Тогда я написала “Испанские письма”, и весь мир сделался моим утешителем, заступником перед ним. И я подумала, что поэзия заставляет мир говорить своим языком. И все, что утрачиваешь в пространстве, подбираешь на небесах» [32, с. 56]. После этого становится более понятным угол зрения, выбранный поэтом: Испания – это состояние души, новое осмысление жизни, способность выговориться, раскрыть все потаенные уголки внутреннего мира: «...Здесь у меня в Испании все видится ярче, четче» [32, с. 73].

Автор воссоздает Испанию лишь в воображении лирической героини, это не столько географическое место, сколько поэтическое пространство, дающее свободу чувствам: «Чтобы оказаться в “Испании мысленной”, поэту пришлось пережить некую неназываемую травму, перешагнуть через невидимую на карте черту, спровоцировать чистый экзистенциальный опыт разлуки. <...> Это Испания Поприщина, который не сошел с ума,

оберегаемый от такого исхода ангелом поэтического воображения» [196, с. 211].

Дорогой! Испания – это такая страна, куда ни с каких дорог
Не завернешь, даже если захочешь...

Здесь просто оказываешься однажды.

Обнаруживаешь себя. Входишь сюда на вдохе...

Как если бы что-то болело в тебе так долго,
но, миновав болевой порог,
ты очутился в ином пространстве, времени и эпохе.... [32, с. 64].

Создавая ощущение действительных впечатлений от путешествия, поэт прибегает к национальному испанскому колориту, вводит атрибутику быта, экзотику пейзажа: «Посреди моей Испании милой, / под жасмином пылким, огненной мандрагорой, / неизвестная донна поет печальную песню, / оплакивая своего кабальеро» [32, с. 72]. Но вместе с тем мы постоянно чувствуем сбой эмоций, ощущаем присутствие чего-то до боли родного и близкого: «Испанское солнце горит, но не жжется, / и можно застыть и смешаться, как в студне, / с гурьбою испанок с утра у колодца» [32, с. 67]; «Ох, как сурова зима в Испании, как сердит / поднятый ворот ее – вытертый мех изнанки...» [32, с. 71].

Сбой ритма, «наложение видений», аллюзивные образы в «Испанских письмах» неоднократно были отмечены исследователями творчества О. Николаевой. Так И. Роднянская заостряет внимание на том, что «ее Испания–Россия <...> двоится сразу и как “безумное” наложение видений, и как интеллектуальная игра в переходы туда-обратно, и социальное взаимоподобие» [196, с. 193]. Поэт явно играет смыслами, обращаясь к тем или иным образам и приметам России: «Испания наша, растаптываемая ногой / разночинца, хама и нигилиста,/ больше жертв никаких не требует, дорогой!» [32, с. 58]; или еще более узнаваемое: «Как сказал один испанский поэт: / “Гвозди бы делать из этих людей”...» [32, с. 62]. Тем самым подчеркивается иллюзорность вымышленного мира, мастерски найденная

художественная форма «обманутого ожидания» позволяет автору раскрыть основную идею цикла, скрепляющую отдельные стихотворения, – обретение внутренней свободы, способность разобраться в самом себе, заглянуть в «тайники» человеческого сознания.

Поэтому выбранная эпистолярная форма цикла и образ путешественника – показная манерность, маска, являющаяся одной из ипостасей авторского образа, призванная скрыть подлинное «лицо» поэта. В данном случае сюжетность произведения, явно обозначенная и легко выделяемая (общение путешественницы с другом из далекой страны, обрисовка быта, нравов, черт национального характера и т.д.), есть ничто иное, как «перемена декораций», смысл которой угадывается при восприятии всего цикла в его целостности и неделимости. Каждое стихотворение, вошедшее в цикл, раскрывает определенное душевное состояние лирической героини, максимально приближенной к автору. Шаг за шагом она обнажает свою душу, стараясь выговориться, раскрыть самое сокровенное, потаенное. С этой точки зрения лирический цикл О. Николаевой носит исповедальный характер, как, в общем, и все творчество автора:

Дорогой! Я живу все блаженнее, то есть – бездумней,
чудесней:
не копаюсь в себе, а беру что ни попадя, с края,
говорю невпопад и ни к месту,
испанские песни
на ходу напевая... [32, с. 57].

Лирический сюжет строится на развитии авторской эмоции, выявлении ее оттенков, а сила поэтического чувства является объединяющим моментом стихотворений цикла в пределах единой поэтической структуры. Образ лирической героини, также являющийся сюжетообразующим, все четче вырисовывается от стихотворения к стихотворению. О. Николаева обнажает женскую душу своей героини, мечтающей о счастье. Таким образом, данный цикл – это не столько путешествие по Испании, сколько своеобразное

«путешествие» по внутреннему миру лирической героини, стремящейся найти опору и душевное спокойствие. Воображаемый образ Испании проецируется на образ России, ассоциирующейся со спокойствием и гармонией. Это не столько цикл путешествий, сколько любовный, философский цикл. В духовном странствии героиня находит внутренне успокоение.

Иное отношение к восприятию той или иной страны можно обнаружить в творчестве Е. Рейна. Он – поэт-урбанист, слышащий музыку города, его дыхание. Вместе с тем лирический герой Е. Рейна – путешественник, его влечет таинство новых мест, впечатлений, что также расширяют событийный ряд его произведений. Событийная и персонажная наполненность произведений Е. Рейна подталкивает и к поиску новых жанровых форм. Ретроспективный план его произведений тяготеет к крупным жанровым формам: поэме, поэтическому циклу, книге стихов. Именно в пространстве крупных поэтических форм увеличивается масштабность авторской мысли. Ярким примером здесь может выступать и лирический цикл путешествий «Старая Англия, Новая Англия» (2003).

Цикл состоит двенадцати самостоятельных стихотворений, связанных единой темой путешествия. Его композиция ярко демонстрирует специфику внутренней организации циклической формы, где связь отдельных произведений и ее последовательность определяется литературоведами как «монтажная композиция» [102, с. 43]. Каждое стихотворение поэтического цикла «Старая Англия, Новая Англия» вполне самостоятельно и может существовать вне его пределов. Компоненты цикла напоминают кадры, на которых запечатлены места, изученные лирическим героем. Мы не случайно применили слово «изученные» в данном контексте. Лирический герой подробно описывает то, что встречается ему на пути.

На контрасте истории и современности выстраивает свой стихотворный цикл и Е. Рейн. Уже само название цикла «Старая Англия, Новая Англия» подчеркивает не только противоположность двух стран

(Англия-Америка), но и контраст прошлого и настоящего. Е. Рейн остается верен своему поэтическому стилю. При создании художественного образа ему важны все незначительные детали, точные топонимические подробности. Все двенадцать стихотворений цикла имеют конкретное географическое или культурно-историческое название (Лондон, Биг-Бен, Трафальгар-сквер, Нью-Йорк, Морской музей в Бостоне, Central park и т.д.). Лирический герой-путешественник является скрепляющим образом всего цикла, он – движущая сила всего поэтического сюжета, в основе которого лежит мотив дороги.

Первое стихотворение цикла «Хитроу» не только представляет аэропорт Лондона, но и символизирует воздушную дорогу, намечает путь героя-путешественника. Все последующие стихотворения цикла – путешествие по определенному географическому пространству, передающее впечатление от увиденного. Последнее стихотворение «Серая борзая», вновь возвращает читателя к образу дороги. Таким образом, поэтический цикл имеет кольцевую композицию: есть начало и завершение пути.

Е. Рейн сближается с предшествующей поэтической традицией в представлении отношения к культурному наследию описываемых стран: восхищается и преклоняется перед великой национальной историей и отрицает силу воздействия современной цивилизации. В отличие от других современных поэтов Е. Рейн не только передает чувства и эмоции лирического героя от созерцания исторических памятников, но и припоминает те исторические события, которые увековечены в реальных образах (Биг-Бен, Морской музей в Бостоне, Фрик-музей и т.п.).

Прием контраста, на котором построены почти все стихотворения цикла, точно и емко передает авторское отношение к современному облику посещаемого города:

Город Лондон ужасен, там всюду гремят басы,
Роет Темза свой омут у береговой полосы,
Двухэтажный автобус норовит твою душу подмять,
А когда увернешься, – поминает треклятую мать.

Город Лондон прекрасен, роняет удары Биг-Бен [36].

Он посещает Лондон, в котором нет «никогда никаких на заплеванной фунт перемен» [36], где испытывает амбивалентность чувств, ужасаясь и одновременно восхищаясь столицей Англии, в которой олицетворены Темза, роющая «свой омут у береговой полосы» [36], и Биг-Бен, роняющий удары. Останавливается на Трафальгар-сквер, где в итальянском кафе беседует с адмиралом Нельсоном, «немым истуканом», который «спиной повернулся» [36] к своему собеседнику.

Более того, поэт подчеркивает и разность чувств в душе лирического героя от посещения Старой и Новой Англий. Поэт сравнивает таинственную Англию, богатую своим героическим прошлым (победы «британского флота»), трепетно относящуюся к трону и королевским персонам, с главным «городом-громадой» Америки – Нью-Йорком:

Днем и ночью его витрины лазурны,
Днем и ночью его улицы краснокожи,
И рекламы палят священные рожи.
Словно бактерии Кандинского,
Словно бред Мондриана
Ослепительный ужас телеэкрана,
Как оскал вампира, как лед Пальмира,
Он собрал полмира в бездне эфира.
<...>

Он смердит величием, страхом, позором [36].

Оказавшись в Нью-Йорке, лирический герой сталкивается с холодностью города, где «витрины лазурны», «улицы краснокожи» и «проплывают авто, что стая касаток» [36]. Это рождает в нем чувства отстраненности и неприязни, которые позволяют прочувствовать ему как город «смердит величием, страхом, позором» [36]. Взойдя на прохудившуюся палубу котиоловного брига «у пристани, где Бостон» [36], герой погружается в раздумья. Прием психологического параллелизма, на котором

строится стихотворение цикла «Морской музей в Бостоне», позволяет читателю понять, что лирический герой испытывает ностальгию по своему прошлому и печаль от того, что былое время ушло. Он как этот бриг, когда-то «в сезон доплывал до темных полярных стран», «уплывал туда, к Алеутам, на лов. / Как будто бы снова он уходил туда, где котикам рай, / На север, где беринговы моря, в полярный высокий край» [36], а сейчас – «некуда было ему идти, он встал на вечный прикол, / Однажды он бросил здесь якоря, — и это конец пришел» [36].

В магазине «Русская деревня» на Девятой авеню, лирический герой, сталкиваясь с тем, «что избежало истребления», «что изготовили для трона / Ювелиры фирмы Фаберже», «что было роскошью и негой» [36], испытывает сожаление о том, что сейчас все это «стало дорого и бесполезно» [36].

В Нью-Йорке, гуляя в Центральном парке и наблюдая за его посетителями, посещая музей коллекционера Фрика и наслаждаясь в нем произведениями искусства, лирический герой занят поиском своего места в истории и в нынешней жизни:

И ожидая на скамейке
Свидания с самим собой,
Я трачу шалые копейки
За обладанье пустотой [36].

Детализация, свойственная поэтике Е. Рейна, создает не только достоверное описание окружающей обстановки и многосложные образы, но и вносит дополнительные смыслы, осознание которых возможно только в контексте цикла, а не при индивидуальном прочтении одной из его частей. Так, например, затруднено понимание заключительного стихотворения цикла. Если рассматривать его независимо от произведения, как самостоятельную единицу, то читатель с трудом раскрывает для себя его основную идею. Она становится понятной в контексте цикла. Это идея быстротечности жизни, которая лейтмотивом проходит через весь цикл. Также, благодаря межтекстовым связям, заключительное стихотворение

наполняется дополнительными смыслами. Так, автобус – это не только символ быстроты жизни, не только реальная машина, позволяющая лирическому герою путешествовать по Соединенным Штатам, но и символ самой страны, в которой оказался лирический герой.

В такой интерпретации становится понятными сравнение «он страшен, как лесной пожар», метафоры «он все вывозит и выносит / сдает пространство он в утиль», «не уступает конкуренту, / когда тот вихрь и ледоход», «крута его высоколобость» [36]. Безосновательной была бы такая трактовка смыслового наполнения тринадцатого стихотворения цикла, если бы мы не обнаружили в других единицах цикла схожего отношения лирического героя к Соединенным Штатам, в частности, к Нью-Йорку:

Эти кубики сделали космические пришельцы,
А совсем не человеческие умельцы.
Этот город задуман на Юпитере и Сатурне,
Днем и ночью его витрины лазурны,
Днем и ночью его улицы краснокожи,
И рекламы пялят священные рожи.
Словно бактерии Кандинского,
Словно бред Мондриана
Ослепительный ужас телеэкрана,
Как оскал вампира, как лед Памира,
Он собрал полмира в бездне эфира.
Проплывают авто, что стая касаток,
Его день тягуч, его вечер сладок,
Его окна глядят стрекозиным взором,
Он смердит величием, страхом, позором [36].

Настроения лирического героя передаются не только за счет эпитетов («лазурны», «краснокожи», «ослепительный»), метафор («эти кубики сделали космические пришельцы», «рекламы пялят священные рожи») и сравнений («как оскал вампира», «словно бактерии Кандинского», «что стая касаток» и

др.), но и во многом благодаря экспрессивной лексике: «пялят», «рожи», «бред», «смердит». Следует отметить, что подобный прием в других стихотворениях цикла почти не встречается (за исключением строк «И бабы еще интересны»; «И Биг-Бен говорит: «Ничего, ничего. Ни хрена!»; «Ты купи мне водяры, немой истукан»), что позволяет предположить о предпочтении поэта использовать экспрессивную лексику только в случаях личной отрицательно-негативной оценки.

В данном случае жанровые формы цикла-путешествия, также помогают Е. Рейну не только создать целостный образ посещаемых стран, но и представить единство авторского взгляда на прошлое и настоящее двух стран, показать динамику чувств в душе лирического героя от созерцания как их красот и величия, так и современного урбанистического облика. Уже в названии цикла поэт подчеркивает тесную связь этих стран. «Новая Англия» на протяжении долгого времени находилась под колониальным гнетом Англии, утрачивая свою национальную идентичность. Лирический герой пытается осмыслить ход истории, понять особенности исторического взаимодействия.

Несмотря на самостоятельность стихотворений цикла, «Старая Англия, Новая Англия» сохраняет свою целостность. Достигается это, во-первых, благодаря связи между единицами цикла. В данном произведении эта связь осуществляется межтекстовыми скрепами, которыми в поэтическом тексте являются мотивы. Среди них следует выделить мотив воспоминаний, в которые периодически погружается лирический герой, и мотив исторической памяти, которую лирический герой осознает при столкновении с памятниками прошлого (городами и их достопримечательностями). Особое место занимает мотив быстротечности жизни, неумолимости времени, который прослеживается на протяжении всего цикла.

Во-вторых, цикл путешествий не утрачивает своей целостности благодаря единому заголовочному комплексу. Каждая единица цикла содержит название, в котором заключается информация о маршруте

лирического героя. А в совокупности эти названия раскрывают смысл названия всего цикла («Старая Англия, Новая Англия»), в котором под Старой Англией подразумевается современная Великобритания, а под Новой Англией – США, которые когда-то были **британскими колониями**.

В-третьих, целостность цикла сохраняется благодаря единым образам, которые возникают в стихотворениях, составляющих его. Это образ Атлантики – океана с привязанным к нему образом Гольфстрима; образ корабля, возникающего то как памятник прошлого, то как реалья настоящего, то как воображаемая картинка лирического героя; образы часов и автобуса как олицетворение хода времени, течения жизни, в размышления над которыми нередко погружается лирический герой.

Еще одной яркой фигурой на карте современной поэзии является Александр Бараш. Как поэт он дебютировал в начале 1990-х гг. На данный момент он является автором пяти поэтических сборников и нескольких романов, проживает в Иерусалиме, где работает сотрудником Русского Отдела Радиостанции «Голос Израиля». В 2002 году Александр Бараш стал лауреатом Премии Тель-Авивского фонда литературы и искусства.

Как отмечают литературоведы, поэтические циклы А. Бараша сочетают в себе сильную эпическую сторону и психологичность с глубокой интертекстуальностью. В своих стихотворениях поэт стремится осмыслить культуру и духовный опыт Средиземноморья (лирический цикл «Средиземноморская нота» 1988–1999 и поэтическая книга «Средиземноморская нота» 2002). Эту особенность поэзии А. Бараша можно рассмотреть на примере лирического цикла путешествий «Родос».

Данный цикл входит в книгу стихов «Итинерарий» (2009), которая «в полном соответствии с названием, образованным от английского *itinerary* (маршрут или еще «журнал для путевых заметок»), <...> представляет собой историю с географией...» [2, с. 5]. В этом небольшом лирическом цикле путешествий автору удастся реализовать задуманную для всей книги стихов концепцию. Он выстраивает повествование о пути лирического героя таким

образом, что читатель вслед за лирическим героем может «посмотреть одновременно и из точки А в точку Б, и наоборот» [2, с. 5]. В данной книге отчетливо прослеживается особенность творчества А. Бараша: его поэзия – это стихи «о «перемещенном лице», переживающем путешествия в пространстве и во времени, включая радикальные внутренние мутации (с кризисом идентификации – как в “Превращении” Кафки... только в другую сторону)» [2, с. 5].

«Родос» включает в себя три части: «Город Родос», «Остров Сими», «Акрополь». Заголовочный комплекс обозначил маршрут путешествия лирического героя. Причем, сам лирический герой дает читателю понять, что его путь не является уникальным и единичным, а, напротив, типичен для большинства туристов, посетивших Родос: «Мы <...> / мигрирующие с острова на остров паразиты...» [2, с. 15]

Лирический герой выступает в произведении А. Бараша в качестве путешественника и в качестве гида одновременно. Он не просто сам наслаждается особенностями родосской жизни, ее красотами и обычаями, но и ведет за собой читателя.

Сначала вслед за лирическим героем мы прогуливаемся «в старой части родосского порта» по променаду, который протянулся «между зеленой водой мелководья и проезжей улицей / с дельфиньими мордами автомобилей выложенными / на подоконник тротуара...» [2, с. 15]. Вместе с ним мы слышим, как «у входа в гавань в чаше маленького стадиона / пенится одобрителный гул толпы» и наблюдаем, как «прогулочные яхты и катера / сгрудились, покачивая боками у причала / словно стадо у кормушки...» [2, с. 15]. Лирический герой не просто ведет нас по своему маршруту. Он помогает читателю вместе с ним погрузиться в историю, которой полна каждая улочка Родоса. Так, он обращает наше внимание на факты, связанные с судьбой реальных людей:

После Второй мировой войны здесь

жил Лоренс Даррелл: в ста метрах за левым плечом

в доме на старом мусульманском кладбище [2, с. 15].

Подобная форма повествования, когда лирический герой обозначает географическое место относительно своего собственного местоположения, усиливает в читателе ощущение собственного присутствия рядом с лирическим героем.

После прогулок по улицам Родоса мы переносимся на «туристский паром», который «всплывает как жирный датский пенсионер на спине – / в сизый будто внутренние ткани или слизистая оболочка залив – / между крайним островом Додеканесского архипелага / и побережьем Малой Азии» [2, с. 16]. И вновь лирический герой погружает читателя в историю, но теперь уже гораздо более древнюю, что и обуславливает его обращенность к Гомеру:

Сими! Царь твоих коз и волов
двух бухт пригодных для жизни
и нескольких километров полуголых холмов –
был красив как Ахилл но привел с собой мало кораблей
и не отличался храбростью...

Последние две строчки – цитата из Гомера

Она бежит рябью курсива – по странице путеводителя
и я ощущаю одновременно два противоположных чувства:
гордость и ущемленность

С одной стороны – Гомер пел про наш остров, то есть как бы про нас
А с другой – царь Сими был труслив... [2, с. 16].

Здесь лирический герой вспоминает о царе острова Сими Нирее, лишь однажды упомянутом древнегреческим поэтом Гомером в «Илиаде»:

Вслед их Нирей устремлялся с тремя кораблями из Сима,
Юный Нирей, от Харопа царя и Аглаи рожденный;
Оный Нирей, что с сынами данаев пришел к Илиону,
Смертный, прекраснейший всех, после дивного мужа Пелида...

[11, с. 96].

Следует отметить, что это погружение в историю не просто очередной пункт в маршруте, по которому читатель вместе с лирическим героем следует, путешествуя как в реальном пространстве и времени, так и в историческом. Это также и аллюзия на древний памятник мировой литературы, созданный Гомером. Использование данного стилистического приема (как и отсутствие знаков препинания) подчеркивает ориентированность автора на приемы постмодернизма. Их использование позволяет поэту играть с читателем, проверяя его эрудированность в разных областях человеческого знания.

Следующая точка в маршруте лирического героя – родосский акрополь. С образа дороги к акрополю начинается финальная часть лирического цикла путешествий «Родос». Описание пути открывается эпитетом «ощутимый выход из города». С одной стороны, так поэт демонстрирует физическое состояние лирического героя, который покинул город, где можно найти прохладу или насладиться морской свежестью, которые расслабляют тело. Теперь он на дороге, которая тянется «вверх и под углом» и вся залита палящим солнцем. Это значит, что путешественник должен прилагать усилия для преодоления пути, то есть телом «ощутить» дорогу. С другой стороны, «ощутимый выход» – это реальная и значимая возможность отдалиться от реальности, полной бытовых забот, и уйти в «другое измерение», где «из тела выпаривается способность / испытывать чувства, сопровождаемые слезами / Благодатности достаточно / в самом прикосновении к высшему» [2, с. 17].

Заметим, что такая характерная особенность лирического цикла путешествий как монтажность композиции отчетливо продемонстрирована в данном поэтическом произведении. Каждая из частей «Родоса» относительно автономна и при независимом от соседствующих частей демонстрирует собственное смысловое наполнение. Но при полном знакомстве с текстом лирического цикла путешествий становится понятна главная, вложенная в

произведение идея поэта – это идея исторической эволюции и разницы культур прошлого и настоящего.

В «Городе Родос» и «Острове Сими» герой-путешественник вместе с читателем погружается в историческое прошлое. Улочки города Родос возвращают во времена Лоренса Даррелла, а берег острова Сими – в древнегреческую эпоху. Увлекательные перемещения в историческом времени раскрывают свое семантическое значение в финале цикла. Дорога к родосскому акрополю как «ощутимый выход», позволивший отстраниться от всего бытового, подтолкнула путешественника к размышлениям. Устремленный вперед, к месту, где раньше возвышался античный храм Аполлона Пифийского и амфитеатр, а сейчас – лишь раскопанные фундаменты, кусты колючек и реконструкции прежних строений (театра, стадиона, колоннады), лирический герой находит главное различие между современной и древней эпохами:

Там в красно-синем параллелепипеде
за несколькими уровнями колоннад
над обрывами с колючками и скорпионами
речь шла не о жизни и смерти а о чем-то другом:
то что для нас цель для них было средством –
красота которая спасла миф [2, с. 17].

Использование такого приема, как парафраз («красота которая спасла миф») подчеркивает значимость мифологии для современности. Древние мифы несут знания о прошлом, не позволяют придать его забвению. Последняя строфа третьего стихотворения цикла – символическое завершение как самого стихотворения, так и всего цикла. Читатель узнает от путешественника, которому удалось заглянуть в будущее, что герой так и не дошел до акрополя. Ему суждено было на полпути свернуть не в ту сторону:

Полдень Глубок внизу светится бухта
Улица безлюдна и переполнена солнцем
Пол-пути к акрополю

К вечеру выяснится
что примерно в этом месте
надо было сворачивать
в другую сторону [2, с. 17]

Подобный финал путешествия, в котором лирическому герою физически не удалось дойти до акрополя, говорит о том, что современному человеку не дано достичь античной красоты, гармонии и стройности. Прошлое в понимании лирического героя – это что-то далекое, неясное, для постижения которого нужно приложить определенные усилия, а современность – нечто близкое, родное, понятное.

Преобразование традиционной формы цикла путешествий мы можем наблюдать и в произведении Е. Завершневой «Stockholm» (2014), вошедшем в поэтический сборник «Непросвет» (2015). На первый взгляд, в нем реализованы все характерные черты лирического цикла путешествий. Поэтический текст состоит из восьми стихотворений, каждое из которых является самостоятельным произведением и одновременно – частью большого произведения – цикла. Стержневым центром произведения является образ путешественника. Однако, следует отметить, что эта категория представлена не вполне традиционно для данной жанровой формы. На протяжении всего сюжета героиня-путешественница обращается к безымянному попутчику. Вместе они образуют систему персонажей, которая не утвердилась как жанровый признак цикла путешествий, но при этом отсылает нас к одному из первых, классических вариантов данной формы – к циклу А. Мицкевича «Крымские сонеты», в котором такие герои, как Пилигрим и Мирза, также образуют ключевую систему образов.

Сюжетообразующим мотивом цикла является мотив дороги (путешествие начинается от шхер и завершается на набережной Стокгольма, в районе Gamla Stan). Особенностью данного цикла является то, что названия, выделенные авторским курсивом, одновременно являются частью стихотворений, таким образом дополняя друг друга. Знаки препинания,

заглавные буквы отсутствуют, создавая ощущение непрерывности потока мысли, стихотворения написаны верлибром и пронумерованы в порядке движения героев от одной достопримечательности к другой. Тема здесь одна – Стокгольм, представляющийся в амбивалентном виде: с одной стороны, монолитным, мрачным, пустынным городом («по городу циклопов / в пасмурный день / глыбы зданий острова / промытые в камне / отели на первой линии / закрыты по случаю шторма / музеи без посетителей / парусники без парусов...» [17, с.14]), а с другой стороны – городом светлым, беззаботным («город детей / выглядывающих / из игрушечных домиков / можно носиться шуметь / никто не услышит...» [17, с .16]).

Автор стремится дать не общую картину Стокгольма, а показать город через детали, случайные разговоры, выразить свой субъективный взгляд. Авторская субъективность, как известно, также является одной из важнейших категорий цикла-путешествия. Стокгольм здесь рассматривается не с точки зрения его исторического развития или государственной политики. Внимание Е. Завершневой направлено непосредственно на то, как и чем живет город, любая мелочь, из которой складывается жизнь, важна:

цветы в горшках
герани и бегонии
по случаю хорошей погоды
выставлены на палубу
у бортика
бутылка из-под пива
на донышке дождевая вода
при входе много обуви ... [17, с.12].

Стоит отметить, что созерцательность становится частью поэтического мироощущения героини, наполняя цикл чувством спокойствия и безмятежности:

бинокль ловит туман воду
одинокие домики пристани

знаки запрещающие швартовку
створные полосы... [17, с.10].

Случайно брошенные фразы, праздные разговоры или же наоборот, молчание, преисполненное медитативностью, являются источником авторской рефлексии:

на завтрак селедка
и так будет всегда
сказал кто-то из нас
то ли в шутку
то ли уже всерьез... [17, с.11].

По мнению лирической героини, этот город не способен влюбить в себя с первого взгляда, как множество других европейских городов, ввиду своей беспросветности, тяжести зданий; даже знаменитые туристические районы кажутся обыкновенными и не производят на нее впечатления: «пойдем на Södermalm / там обыкновенные дома / смотреть нечего / одна высоченная кирха / новая из красного кирпича...» [3, с.13]. Однако, несмотря на мрачность построек и отсутствие солнца, природа здесь восхитительна и, кажется, что природой живы люди:

живут каким-то невероятным
озерным свечением
идушим снизу со дна...» [17, с.11].

Отвлекаясь от размышлений о городе, лирическая героиня обращает внимание и на особенности жителей Стокгольма. Она замечает, что, проживая в пасмурном месте, где так легко впасть в депрессию и отчаяние, жители Стокгольма, наоборот, не унывают, демонстрируя собой полную противоположность городскому пространству:

...которые всюду видят праздник
в бумажной короне настоящую
в куске стекла инсталляцию
и пьют из пластиковых стаканчиков

дорогое вино... [17, с.15].

Таким образом, намечается скрытое противопоставление угрюмого города и его жителей. Действительно ли так наивны местные жители, как нам хочется думать? Скорее наоборот: они мудры, ибо ищут счастье не «вовне», в массивных гранитных домах, а внутри себя, в мелочах, движущих жизнь к лучшему (поэтому автор и акцентирует внимание именно на мелочах). «Как есть» предстает пред ними очарование северной природы, непонятное путешественнику, и «как есть» воспринимают они его, не требуя ничего взамен:

белое море синее солнце
которое никуда не исчезает
не заходит за горизонт
а только становится голубым
на закате [17, с.15].

Значительную роль в тексте играют и средства изобразительности. Примечательны, например, сравнения, использованные в цикле. Так, Gamla Stan – исторический центр, с которого когда-то начиналась история Стокгольма, сравнивается с флагманским кораблем и с осьминогом, поднимающимся из воды, а его мосты – со щупальцами:

флагманский корабль Gamla Stan
затонувший триста лет назад
поднимается из воды
при полной оснастке
<...>
гигантский осьминог
поднятый на таях
остров выходит с корнями
земляные щупальца мосты... [17, с.17].

Сравнения эти неслучайны, поскольку издревле Стокгольм являлся крупным центром морской торговли, именно туда стекались корабли из

разных уголков мира. Однако триста лет назад «затонул» Стокгольм по причине эпидемии чумы, разразившейся в начале XVIII в., а также войны с Россией и пожаров, уничтоживших значительную часть зданий. Сейчас же там, где раньше активно велись торговые дела и протекала существенная часть городской жизни, пусто:

на площади ни души
над ратушей сине-золотой флаг
с изображением короля Эрика Святого
скрипят лебедки... [17, с.17].

Но как бы ни были очаровательны местные жители с их постоянным ощущением праздника, с их благополучностью и философским отношением к жизни, все же образ городского пространства в цикле является доминирующим. Это еще раз подтверждает, что Е. Завершнева, несмотря на новаторские тенденции, не отступает от традиций современной русской поэзии, делая одним из главных героев своего цикла-путешествия город. Стокгольму, все же, не удастся влюбить в себя лирическую героиню, ей нечего даже взять «на память» у города, невозможно заглянуть городу в глаза, чтобы понять его душу, поскольку у города «нет зрачков», о чем и говорится в последнем стихотворении цикла:

у города глаза без зрачков
исполинские надбровные дуги
монолитное тело
найти себе что-то на память
невозможно выступов нет
не за что зацепиться... [17, с.18].

Объединенные общим заглавием все части цикла при последовательном прочтении складываются в единую поэтическую картину, в которой читатель обнаруживает пройденный путешественниками путь и детализированный городской пейзаж Стокгольма. Кроме того, интерес представляет и заголовочный комплекс цикла. В каждом стихотворении

функцию заглавия берет на себя первая строка, выделенная авторским курсивом. Таким решением автор демонстрирует самостоятельность каждой части цикла и в то же время создает эффект непрерывности повествования. Следует отметить и использование в тексте оригинальных названий стокгольмских районов – Södermalm, Gamla Stan. Отказ от их написания кириллицей подчеркивает позицию лирической героини, не очаровавшейся холодным ландшафтом шведской столицы. Такой прием также придает тексту минорный характер настроения. Таким образом, в данном цикле мы наблюдаем как классические черты цикла-путешествия: мотив дороги, описание ландшафтов Стокгольма и его окрестностей, а также связанные с ними чувства и мысли; так и новаторские тенденции – обращение к верлибру, отсутствие знаков препинания, слияние основного текста с заглавием, внимание к деталям, аналитичность стихотворений, выраженная в скрытом противопоставлении образа города и его жителей.

Таким образом, современные поэты, чаще всего создают циклы путешествий по следам реальных впечатлений по европейским странам. Отличительной особенностью таких текстов становится рефлексия по историческому прошлому той или иной страны. Поэтам важно передать не столько ее географические, топонимические, климатические особенности, сколько историческое прошлое, место и роль в мировых процессах. Антитеза прошлого и настоящего в циклах путешествий выполняет важную композиционную функцию.

2.2 Италия как «земля обетованная» в современном лирическом цикле путешествий

Следует признать, что из всех европейских стран именно Италия становится одной из наиболее притягательных для писателей и поэтов XIX – начала XX вв. Прежде всего для русских туристов она интересна как страна с величайшим культурно-историческим и художественным наследием. В свое

время Н. Бердяев совершенно справедливо отметил, что «Путешествие в Италию – настоящее паломничество к святыням воплощенной красоты, к божественной радости. Италия – вечный элемент духа, вечное царство человеческого творчества. На Италию нельзя смотреть как на одну из стран, подобно другим странам Европы. От одной мысли о возможности варварского разрушения городов Италии и ее памятников искусства так сжимается сердце, как не сжимается оно от мысли о разрушении всех других городов и памятников Европы. <...> В Италии русскому вольно дышится. Мы любим в итальянцах дар переживания радости жизни, которого мы, русские, почти лишены. Мы – тяжелые, всегда ощущающие бремя жизни и мировую ответственность, любим легкость итальянцев» [58, с. 367].

Сложный и неоднозначный образ Италии, представленный на протяжении вот уже более двух столетий, перенимают и современные поэты. Они также показывают Италию с разных сторон, демонстрируют ее красоту и величие, высказывают боль о ее неидеальности в современном мире, говорят о страдании исторических городов от современной инфраструктуры. Наиболее репрезентативно образ Италии представлен в циклах путешествий Е. Рейна «Сапожок» (1994), Л. Лосева «Итальянские стихи» (1996), А. Наймана «Итальянские стихи» (2000), Т. Кибирова «Sfiga» (2000), А. Кушнера «Итальянский цикл» (2000), Е. Шварц «Римская тетрадь» (2000), М. Амелина «Итальянская симфония» (2001), С. Стратановского «Стихи, написанные в Италии» (2001), О. Николаевой «Равелло» (2001) и др.

Во многом образ Италии в творчестве Е. Рейна, как, впрочем, в творчестве и других современных поэтов, складывается под непосредственным влиянием И. Бродского («Римские элегии» 1981), для которого были важны информативность пространства, точность деталей, связь вечного и временного, ассоциативность и метафоричность. Современные исследователи отмечают тесную связь художественных систем двух поэтов, которые в свое время наряду с А. Найманом и Д. Бобышевым входили в круг «ахматовских сирот» [см.: 246].

Определяя поэтический стиль Е. Рейна, И. Бродский совершенно справедливо назвал его «трагическим элегиком», акцентируя внимание на глубокой исповедальности, бытописательности, отсутствии яркой цветовой гаммы, ностальгической грусти, легкости и простоте рейновского стиха [62, с. 5]. Отметим также, что в стихах Е. Рейна доминируют лирические размышления о сущности человеческого бытия, связи времен. Лирический герой Е. Рейна, приближенный к образу самого автора, часто вспоминает прошлое, ностальгирует по нему, ему близки прошлые встречи, события, люди. Автор весьма эмоционален в выражении чувств и эмоций при обращении к прошлому, которое так дорого и близко его сердцу.

Образ Италии как целостный образ страны с ее культурным прошлым и настоящим многогранно представлен в цикле путешествий Е. Рейна «Сапожок». Впервые стихи из этого цикла были опубликованы в журнале «Новый мир» за 1994 год, №6. Позднее цикл трансформировался в книгу стихов («Сапожок», 1995), что говорит о гибкости и синтетичности крупных жанровых форм.

Путешествуя по Италии, автор ведет своего рода поэтический дневник, где фиксируются все чувства, эмоции от соприкосновения с необыкновенными итальянскими ландшафтами, культурно-историческими ценностями, местами, которые посещает герой-путешественник. При восприятии образа Италии рейновский лирический герой испытывает чувства, похожие на те, которые описывал И. Бродский: «... за любым явлением культуры, будь то фасадик или там картинка, стоит масса информации, которую нужно усвоить. На каждый собор, на каждую фреску смотришь довольно долго и пытаешься понять: что тут произошло, что вызвало к жизни это чудо? Подобные чувства у меня особенно сильны в Италии, поскольку это колыбель нашей цивилизации...» [71, с. 205].

Похожие чувства познания, желание проникнуть вглубь истории переживает и герой-путешественник Е. Рейна. Поэт словно берет читателя за руку и ведет его по бесконечным узким итальянским улочкам, любит

вместе с ним многочисленными фонтанами и скульптурами, завтракает в небольших уютных кафе, посещает музеи и выставки:

Пять окон на канал, и гондолы у пристани,
Я в бельэтаж вхожу, разглядывая пристально
барокко в этих залах и холлах рококо,
террасу терракоты и кресел молоко [35].

Мотив путешествия становится сюжетообразующей основой цикла, скрепляющей многообразные поэтические размышления о прошлом и настоящем, о вечном и бренном, о жизни и смерти. Данный мотив позволяет синтезировать зрительные впечатления, историческое прошлое, жизненный опыт поэта, его воспоминания, что, безусловно, расширяет пространственные границы цикла путешествий и представляет самого путешественника не только как поклонника новых впечатлений, но и философа, размышляющего о сущности бытия.

Е. Рейн тщательно продумывает структуру цикла. Он состоит из тридцати пяти самостоятельных поэтических текстов. Однако, скрепляясь внутри цикла, они демонстрируют масштабность авторского видения не только конкретного географического пространства, но и передают образное видение мира, связь времен и поколений. Этому способствует и своеобразная авторская манера письма. Тяготение к «стихопрозе» создает своеобразный ритмико-интонационный рисунок, в котором обнаруживаются неторопливые повествовательные зарисовки о самом сокровенном и важном: юность, дорогие и близкие люди, памятные места, исторические события и т.п. Структурно-композиционная целостность, продуманное расположение поэтических текстов создают своеобразное путешествие во времени и пространстве.

Заметим, что в современной литературной критике Е. Рейн позиционируется как писатель-урбанист, который чувствует жизнь города, видит мельчайшие изменения в его облике [61]. Ему интересны топонимика и ономастика городского пространства. В своих стихах автор активно

использует реальные географические названия, собственные имена, что делает его стихи реалистичными, осязаемыми. В цикле «Сапожок» передана культурно-историческая атмосфера и современный облик Венеции, Рима, Милана, Флоренции («Сразу же ясно, что это столица души, / надо кричать, / не оттачивать карандаши, / надо к стене прислониться затылком и лбом, / надо под горку скорее спуститься бегом» [35]) и др. городов Италии.

Своеобразной завязкой лирического сюжета цикла является стихотворение «Утреннее размышления в кафе “Греко”». Здесь намечается основной вектор развития сюжета, обозначаются основные черты поэтического стиля. Лирический герой представлен как неторопливый путешественник, наслаждающийся каждым мгновением жизни; поэт демонстрирует его распорядок дня, внимание к незначительным деталям окружающей обстановки. Начиная с описания гастрономических подробностей завтрака и обеда, поэт плавно переходит к размышлениям о тех великих писателях, которые побывали здесь: Гоголь, Вяч. Иванов, Мандельштам, Мицкевич.

Так итальянский колорит служит своеобразным толчком к размышлениям о России, ее прошлом, исторических связях России и Италии. Мотив сравнения (Италия – Россия) становится сквозным. Поэт проводит множество параллелей между Италией и Россией. Например, созерцание творений великих художников, скульпторов, архитекторов, заставляет лирического героя вновь и вновь вспоминать знакомые образы родного Петербурга:

И здесь вдыхая Адриатику,
Зрю у палаццо на торце...
Но ту же видел я геральдику
На Шереметьевском дворце... [35].

Следует отметить, что в данном цикле не столько воссоздается оппозиция «родное – чужое», характерная для подобного рода жанра, сколько передается поэтическое перемещение Италия–Россия, при котором

те или иные итальянские атрибуты и кодовые знаки навевают воспоминания о России, ее богатом литературном опыте, истории городов и их облике. Путешествуя в пространстве и времени, герой сравнивает, вспоминает и тоскует одновременно («Я объясняю бармену, / Как хорошо в России...» [35]).

Поэт не перестает восхищаться страной, в которой до сих пор сохранились античные и средневековые традиции, запечатлен дух великих художников: Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Модильяни, Микеланджело Буонарроти и мн. др. Всматриваясь в их великие творения, он видит реальные образы людей, которые сошли с их полотен. Авторское воображение дорисовывает их образы в обычной жизни, предполагает развитие их судеб:

На этой выставке пленительной
за цикламеном на стене,
Преодолев падеж винительный,
Я Вас увидел в стороне.

<...>

Вот в эти туфли летчик Блерио
Совал письмо для randevu.
Окончено мое неверие,
Все это было наяву [35].

Сквозным образом цикла становится и образ И. Бродского, тесно связанного с Италией. Прогулки по ночной Венеции, созерцание ее водной стихии напоминают прошлые встречи двух друзей («Венецианский кот», «Прости за то, что слабый, старый...» и др.). В таких стихах появляются мотивы грусти, одиночества, непонимания. Лирический герой погружается в размышления о трагической судьбе русского поэта:

Тебя не привлекали толпы,
ты был во веки одинок.
гулял ты по Пьяцетте долго,

где вечность, что морской песок [35].

Особая аутентичная атмосфера страны складывается не только из описаний ее культурно-исторического образа, известных личностей, городских улиц и фонтанов, но и из описаний уличных празднеств («На карнавале»), базаров, шума барахолки, где представлено изобилие старинных товаров («Продуктовый рынок во Флоренции», «Рынок подержанных вещей в Риме» и др.). При этом стоит заметить, что детализация, бытоописательность, свойственные рейновской манере письма, плавно переходят в бытийный план. Вещественный хлам ассоциируется с историческим, становится неотделимой частью жизни лирического героя, который способен каждый раз заново перебирать каждую вещь-руину в своей памяти:

Я все с себя продам и все себе куплю,
поскольку ничего на свете не люблю,
а только этот хлам, позорище веков.
Ну что поделать, я воистину таков.
Мне нечего жалеть и некого винить,
чуть-чуть переменить и вовсе ошалеть –
разрушить этот мир, рассыпать пыль в сортир.
О, тлен, сегодня ты – единственный кумир [35].

Следует отметить, что образ Италии у Е. Рейна также амбивалентен, как и у представителей Серебряного века. С одной стороны, лирический герой, подобно блоковскому, испытывает восторг при соприкосновении с мировой культурой, а с другой – видит влияние современности на историческое наследие страны. Издержки цивилизации наблюдаются повсюду: промышленный и дорожный гул, обилие современной техники, варварское отношение туристов к истории – все это не оставляет лирического героя равнодушным:

Глинистый Арно мнется себе под мостом,
Серое облако падает вниз на холмы,

Только что мне не хватает дорожной сумы.

<...>

И в той подворотне, где Дант...

Мне показали – там нынче пожарный гидрант [35].

Лирический герой, а вместе с ним и сам автор, чувствуют свою ответственность за забвение прошлого, потерю связей поколений, руинизацию мировой культуры, меркантильность и равнодушие современников. В этом плане показательными становятся стихотворения «Причал “Академия”», «Магазин “Second hand” в Милане», «Богатым» и др.

В своем цикле поэт актуализирует мысль о значимости Италии и прежде всего Древнего Рима, который дал толчок развитию всей европейской цивилизации, подарил миру понятия о праве, продемонстрировал величие живописи, архитектуры, литературы, а самое главное – сформулировал человечеству основные понятия христианства как вероучения. Герой-путешественник представлен как личность, осознающая трагичность современного мира, который, подобно Римской Империи, превращается в руины («Развалины Древнего Рима»). С себя он также не снимает вину за все происходящее. При этом, заметим, что основной эмоциональный тон цикла, несмотря на всю драматическую составляющую, остается оптимистическим. Автор склонен верить в нравственное возрождение мира и человека. Данную идею он напрямую связывает с силой божественной мысли:

Прости меня. Прости. Я знаю,
что безысходно виноват,
что я тебя не понимаю,
а ты мне все же будешь рад [35].

Одной из отличительных особенностей цикла, как мы уже отмечали, является его автобиографичность. На протяжении всего сюжета мы наблюдаем превращение героя-путешественника в поэта-философа, который не просто размышляет о вечных ценностях, но прежде всего передает

неразрывную связь с культурным наследием Италии, которая является источником его поэтического вдохновения.

Таким образом, развитие лирического сюжета происходит как за счет фиксации знаковых образов, репрезентирующих культурно-исторический облик Италии, так и за счет болезненного восприятия современного облика страны. Своеобразной кульминацией цикла является отрывок «Из поэмы “Миланский собор”». В данном тексте сконцентрированы все основополагающие мотивы и образы: мотив скоротечности времени, связи поколений, поэтического вдохновения, пророческого дара. Все это вмещает в себя единый образ Италии, бесконечно вдохновляющий поэтов всех времен. Здесь же раскрывается и смысл заголовочного комплекса всего цикла:

...Ты, Италия, в пасмурном блеске
И теперь, и теперь ты лежишь, сапожок, подо мною,
Или сам я стою под твоей золотою стеною.
Как твои корабли, поезда и воздушные трассы,
Я вблизи и вдали тебя с римской увижу террасы [35].

Название цикла «Сапожок» – это не просто отсылка к визуальному восприятию страны на географической карте, где Италия напоминает сапог с широким голенищем, но и выражение эмоционального отношения самого поэта к культуре и национальному наследию страны, которое выражается через уменьшительно-ласкательный суффикс.

В финале цикла происходит грустное прощание поэта с Италией («Венецианский дождь», «Уезжая из Рима», «Гран-Канале»). Элегические мотивы создаются не только через мотив расставания, но и за счет воспоминаний детства. Невозможность возврата в счастливое прошлое становится сродни чувствам невозможности возраста переживаний того состояния, которое испытал путешественник, расставаясь с главными итальянскими городами Флоренцией, Венецией, Римом:

Виллы трехэтажные в Пареоле,
до свидания; мечтавший о худшей доле,

проезжаю мимо, спешу в карантине,
и теперь не будет меня в помине.
И кафе, где забыл я очки и пачку
«Магны», кинь мне свою подачку –
все оставь себе обо мне на память,
не забудь ее только в печаль обрамить [35].

Как мы смогли убедиться, стержневым художественным образом цикла путешествий «Сапожок» является образ героя-путешественника, которому свойственны рефлексия, духовный поиск, рассуждения о вечных человеческих ценностях. Его образ развивается на протяжении всего поэтического сюжета, открываясь читателю с разных сторон. Читатель видит его восхищающимся, ностальгирующим, драматически осмысливающим мир и т.п. Подобную сюжетообразующую функцию несет и образ Италии, который складывается из описания атмосферы знаковых итальянских городов, архитектурных комплексов, отдельных культурно-исторических экспонатов, точной топонимики и ономастики, что в целом и создает емкий идейно-эстетический художественный образ.

Попытку создания не столько целостного образа Италии, сколько целостного осмысления эмоционального состояния лирического героя, находящегося в этой стране, предпринимает и другой представитель круга «ахматовских сирот» – А. Найман. К итальянской теме поэт обращается в цикле путешествий «Итальянские стихи» (1996), который позднее вошел в книгу стихов «Ритм руки» (2000). Цикл основан на реальных впечатлениях. Он состоит из восьми поэтических текстов и скрепляется сквозной темой – поэта и поэзии. Ее полисемантика задается эпиграфом первого стихотворения «Рим» – «Себе на шестидесятилетие», что подчеркивает и автобиографическую составляющую текста. Именно очевидная автобиографическая основа сближает наймоновский и рейновские циклы. Центральным образом цикла А. Наймана становится «Вечный образ Рима» как символ всей мировой цивилизации, хранилище вековой истории и

национального самосознания. Время словно останавливается здесь, давая человеку возможность поразмыслить над вечными вопросами бытия, и в этом отношении автор также сближается с И. Бродским, для которого метафорическая категория времени становится основополагающей.

А. Найман не случайно избирает знаковое географическое пространство. Созерцая облик Рима, поэт накануне важной для себя даты, подводит некий жизненный итог. Мотивы величия и крушения, памяти и забвения, скоротечности и вечности – тесно переплетаются в данном произведении. Амбивалентность чувств в душе лирического героя движет основной лирический сюжет. В первой части цикла ощущается предчувствие забвения и утраты значимости творчества поэта. Подобно крушению Великой Римской Империи рушится гармоничность внутреннего мира художника слова:

В городе-времяхранилище,
то есть всегда везде,
я, как ворон на нырище
и синица в гнезде,
слышу гул и мелодию
и подношу к губам
дудочку, то есть родину,
то есть когда-то там [28].

В поэтическом прологе Рим как «город-времяхранилища» сравнивается с образом поэта. Здесь стираются времена и пространства, Рим становится хранилищем мировой истории и цивилизации, подобно тому, как поэт становится хранителем и защитником слова. Сожалея о руинизации мировой цивилизации, лирический герой скорбит и об утраченной значимости и ценности поэтического слова и, как следствие, роли поэта в обществе. Подобно тому, как Древний Рим превращается в обломки античной истории под влиянием современного мира, так умирает и поэтическое слово сегодня, утрачивается его значимость:

То есть уже поэзия,
высказанная в лоб, –
редкостная профессия:
в стыке голов и стоп [28].

А. Найман показывает, как Рим трансформируется в эстетическую субстанцию. Время здесь словно замедляет свой ход, застывает на моментах прошлого, несет на себе отпечаток эпохи древней культуры, облика великих творцов. Рим не просто хранит богатства мировой культуры, но и становится образом-символом, где останавливается время, соединяются временные пласты, подобно тому, как и в творчестве поэта останавливаются лучшие мгновения бытия. Создавая «римский текст», поэт остается продолжателем лучших традиций русской романтической поэзии, основы которой заложили Д. Веневитинов, Е. Баратынский, К. Батюшков, П. Вяземский, А. Майков и др. Плавность, текучесть, метафоричность образов становятся отличительными чертами поэтики А. Наймана. Автор, словно проникает в глубинную семантику слова, обнаруживает все его тайные коды и смыслы. Д. Бак совершенно справедливо отметил, что «<...> в стихах Наймана на первом плане не открытия, не приращения смысла, а новые обоснования неизбежного, бесконечные отделочные работы, направленные на то, чтобы раз и навсегда определить и закрепить в слове статус всех окружающих предметов. Приложенными друг к другу в итоге оказываются все звуки, запахи и буквы...» [51].

Действительно, поэтическое слово А. Наймана несет огромную смысловую нагрузку, оно вбирает и передает все оттенки запаха и даже вкуса итальянских городов. Аутентичной итальянской атмосферой пронизаны все последующие стихи цикла. Так, во Флоренции он слышит «уличный шепот», ощущает утренний воздух «зеленый и гладкий, как мрамор». История и современность здесь сближаются, застывают в общем «времени города». Венеция наполнена влагой «цвета тускнеющих нимбов и вольного флага», а солнце вылущивает здесь «из воздуха жемчуг».

Однако сквозь сложный метафорический образ Италии прослеживается и характерная для русской поэтической традиции тема забвения и разрушения былого величия страны. Подобно поэтам-предшественникам автор актуализирует мысль о разрушении целостного облика Италии, о превращении ее в обычную туристическую страну, теряющую свою национальную идентичность («Так сдадим дойче-маркам пляж, / а лиру бросим в оскал волны» [28]).

Современный Рим, на взгляд поэта, идет по неправильной дороге: «от Центрального» на Рим «Товарный», «Сортировочный». Этот путь ассоциируется не только с главным городом Великой Империи, но и с судьбой поэта и его слова, теряющего свое значение в современном обществе. Так в финальных стихах вновь актуализируется главная мысль всего цикла. Более того, жанровое обозначение последнего стихотворения цикла – эпитафия, также усиливает звучание темы поэта и поэзии, создавая своеобразную надгробную песнь не только о римской истории, но и о судьбе поэта, «божественное слово» которого затерялось в повседневности и жизненной суете:

Он чуда ждал – оно ему не далось.

Сперва любви. Потом бессмертия. После думал,
что тайну судьбы откроет. Потом, что, авось,
случится что-то такое... И вот, он умер [28].

Таким образом, в данном цикле значимым моментом становится не столько передача красоты и исторического облика Италии, сколько осмысление важной для автора темы – поэта и поэзии. Итальянский колорит служит своего рода фоном, на котором осмысливаются важные лирико-философские вопросы, волнующие современного автора.

Иную поэтическую тональность в интерпретации образа Италии предлагают поэты-авангардисты – Л. Лосев «Итальянские стихи» (1996), Т. Кибиров «Sfiga» (2000), М. Амелин «Итальянская симфония» (2001–2002) и др. Так, например, современная литературная критика склонна

рассматривать творчество Л. Лосева в русле литературы постмодернизма, отмечая такие отличительные особенности его поэтического стиля как капустничество, карнавал [77], иронический коллаж, цитатность, жанровую амбивалентность (перманентное «опрокидывание» высоких жанров в низкие и наоборот) [48]. Однако стоит заметить, что помимо приемов постмодернистского письма (литературной игры, аллюзивности, иронии) в стихах Л. Лосева очевидно и значение образа лирического героя, остро реагирующего на недостатки современной действительности. Совершенно справедливо А. Э. Скворцов отметил, что в его поэзии причудливо уживается «трагедийность с тягой к карнавальному комикованию» [207]. Доказательством чего могут являться и «Итальянские стихи» поэта.

Цикл путешествий «Итальянские стихи» небольшой по объему, он включает всего три поэтических текста («Палаццо Те», «Равенна», «Иския»), которые прежде всего передают эмоциональное состояние лирического героя от соприкосновения с конкретными географическими пространствами. Л. Лосев, в отличие от Е. Рейна и А. Наймана, не останавливается на красоте итальянских ландшафтов, не ностальгирует по прошлому, не пытается воссоздать эмоциональную картину чувств и эмоций лирического героя. Великолепие итальянской архитектуры поэт передает через иронические приемы. Так, например, поэтическое ерничество выражается прежде всего в репрезентации образа туриста-простачка, который и передает одну из древних легенд, связанную со строительством в городе Мантуя главной достопримечательности – загородной виллы мантуанского маркиза Федерико II Гонзага (1525). На первый взгляд, поэт отказывается от традиционного лирического «я», ведя иронический рассказ от лица ролевого героя-туриста о том, как под руководством талантливого скульптора Джулио Романо возводилась вершина итальянского искусства маньеризма:

Однажды кто-то из Гонзаг
Построил в Мантуе палаццо,
Чтоб с герцогиней баловаться

И просто так – как власти знак [23].

В описании замысловатых фресок, фасадов и скульптур поэт использует иронический подтекст, аллюзивность, что создает впечатление комической репрезентации древней легенды. Однако за нарочитой литературной игрой скрывается тонкий наблюдатель, знаток истории искусства, ценитель древней культуры:

Что ей в туристе-дурачке?

Не отпускает эта фреска

мой взгляд, натянутый, как леска,

меня, как рыбу на крючке [23].

Как мы видим, поэт используют своеобразную литературную маску, за которой скрывается личность, способная не только восхищаться итальянским зодчеством, но и болезненно реагировать на очевидные изменения, которые происходят с историческим наследием под влиянием современной цивилизации. В этом отношении поэт также вписывается в общую поэтическую традицию восприятия образа Италии.

Личностное присутствие автора, его негодование по поводу изменения современного облика итальянских городов наиболее ярко ощущается во второй части цикла, посвященной древнему портовому городу Равенне, теряющему свое былое величие под стремительным напором цивилизации. Данную часть цикла можно определить как «крик души» поэта о разрушении исторического места, богатого памятниками раннехристианской и византийской архитектуры:

Далее – марево желтое,

море цвета гангрены

и довольно тяжелая

индустрия Равенны.

ЛЭПы, шоссе, ирригация,

Газо- и нефтепровод.

Цивилизация-гадина

Воет, гудит, ревет [23].

Использование ярких сравнений, развернутых метафор, окказионально-авторских слов, лексики со сниженной стилистической окраской позволяет усилить основной эмоциональный тон, подчеркнуть драматизм авторского восприятия современной Италии, где турист растворяется в «толпах местной рванины».

Следует подчеркнуть, что в дальнейшем, начиная с нулевых годов XXI в., возрастает внимание к жанру цикла путешествий по Италии. Возросший интерес к итальянской теме во многом связан с работой стипендиального фонда памяти И. Бродского. В свое время поэт мечтал возродить старую традицию русско-итальянских культурных связей, в связи с чем думал основать Русскую академию в Риме. По мысли И. Бродского, Италия с ее романтическими ландшафтами, уникальными памятниками культуры должна была стать источником вдохновения для русских писателей и художников. Однако скоропостижная смерть не позволила поэту осуществить задуманные планы. Позднее стипендиальный фонд памяти поэта был организован его друзьями в Америке, а в Италии – Общество Иосифа Бродского. Для того чтобы воплотить в жизнь идеи поэта, данные фонды, начиная с января 2000 г., стали ежегодно приглашать в Рим русских поэтов, чье творчество вызывает интерес у современных читателей. С 2000-х гг. и по настоящее время в Рим были приглашены такие поэты, как Т. Кибиров, В. Строчков, С. Стратановский, Е. Шварц, О. Седакова, М. Айзенберг, М. Амелин и др.

Безусловно, итальянская атмосфера не могла не отразиться на творчестве данных поэтов, многие из них передали свои впечатления об Италии через жанровую форму цикла путешествий. В интерпретации итальянской темы многие современные авторы отошли от сложившейся традиции представлять величие страны, воспевать ее культурное наследие.

Так, например, в пародийно-центонном модусе представлен образ Италии в лирическом цикле путешествий Т. Кибирова «Sfiga» (2000). В современной отечественной поэзии за Т. Кибировым закрепился статус поэта, в чьем творчестве гармонично соединились и переплелись черты авангардистской техники письма с глубокой ностальгической грустью, что позволило М. Эпштейну причислить его творчество к «постконцептуалистам» на основе «ностальгической установки» [250, с. 140]. Ведущими чертами поэтики Т. Кибирова становятся литературная игра с предшествующей литературной традицией, центонность, ирония, поэтический коллаж стилей. Однако при очевидной установке на постмодернистские приемы, в его поэзии значимую роль играет и образ лирического героя с тонкой душевной организацией.

Авангардным видением мира наполнен и цикл путешествий Т. Кибирова «Sfiga», что в переводе с итальянского означает «Непруха» / «Неудача». В осмыслении основной поэтической идеи цикла важное значение приобретает заголовочный комплекс. Помимо смыслового наполнения заглавия («Непруха»), важную идейно-смысловую нагрузку несет и эпиграф. Поэтические строки из стихотворения Е. А. Баратынского «Небо Италии, небо Торквато, / прах поэтический Древнего Рима...» являются своеобразной точкой опоры, неким кодовым знаком, от которого отталкивается поэт. Основное содержание цикла вступает в конфликт с предшествующей классической традицией. С одной стороны, современный поэт ломает романтическое представление об Италии как стране великого историко-культурного наследия, а с другой, – отталкиваясь от метафорического образа «Рима-праха», актуализирует мысль о невозможности сегодня сказать новое слово о Риме, создать оригинальный «римский текст». Поэт подчеркивает клишированность восприятия образов Италии, вторичность и неоригинальность современных поэтических текстов. «Непруха» – это своего рода ирония по поводу современной трактовки

итальянских образов: на этом пути многих поэтов ждет творческая «неудача».

Отсюда и рождающаяся двойственность в восприятии образов Италии и прежде всего Рима как главного ее символа. Великий город одновременно и подавляет своим культурным величием, и в тоже время провоцирует современных лириков на своего рода поэтическую дуэль – создание сверхтекста, наполненного кодовыми смыслами и знаками, порой резко противоположными тем, которые сложились в традиционном восприятии. Данный цикл Т. Кибиров явился образчиком современной поэтической карнавализации. Отказываясь от традиционной интерпретации образа путешественника, открывающего для себя шедевры мировой культуры, Т. Кибиров создает пародийный текст, который демонстрирует отказ от навязанной сакрализации образа Древнего Рима:

Рим совпал с представленьем о Риме,
что нечасто бывает со мной.

Даже ярче чуть-чуть и ранимей
по сравненью с моею тоской.

Поэтический прах попирая
Средиземного града сего,
Не могу описать, дорогая,
мне не хочется врать про него [18, с. 540].

Герой-путешественник не описывает красоту итальянской природы, не останавливает свой взгляд на городских достопримечательностях, главной его задачей становится развенчание «римского мифа». Автор подчеркивает вторичность любого текста по отношению к реальному восприятию города, его культурно-историческому облику. Отсюда внимание к кичу, низовой телесности:

Кипарис фалличен.
Пальма – вагинальна.

Пиний линии красивы

И бисексуальны [18, с. 537].

Исследователи также отмечают, что образы римской истории и культуры интерпретируются в цикле Т. Кибирова «на языке фрейдистской герменевтики»: «“Матушка-натура”, явленная в образах деревьев и животных, символике имени возлюбленной (Таша – Наталья – “природная”) и тотальной сексуализации весеннего Рима, подкрепляется издевательски-фрейдистской интерпретацией римской культуры как культуры вообще» [168, с. 527].

При этом заметим, что обилие приемов постмодернистского письма направлено не на то, чтобы снизить образ Великой Империи, как это может показаться на первый взгляд, а для того, чтобы подчеркнуть обилие смыслов и кодов, которые несет в себе столица мировой цивилизации. За нарочитой иронией и пародированием скрывается личность, эмоционально переживающая за внутреннюю слепоту и неискушенность современного туриста, который порой не знает, по каким историческим местам ступает его нога. «Непруха» – это не столько литературная игра, некий прием «остранения», «корявые попытки» вписаться в традицию создания «римского» / «итальянского» текста, сколько доказательство того, что до сих пор Италия и ее образы остаются до конца не изучены и не разгаданы современниками:

Тыщи лет он уже обходился

без меня, обойдется и впредь.

Я почти говорить разучился,

научился любить и глазеть [18, с. 540].

В некотором отношении кибировская трактовка образа Италии, а также ее восприятие глазами неискушенного туриста-простачка сближается с лосевской. Однако, как мы смогли убедиться, нельзя однозначно отнести данных авторов к ярким представителям постмодернизма. За нарочитой ломкой традиций, иронией, центонностью скрывается трагическое

мироощущение авторов, желание снять «хрестоматийный глянец» с культурного и исторического наследия.

В некотором отношении лосевское и кибировское восприятие образа Италии сродни М. Амелину («Итальянская симфония, в пяти частях, с эпитафиями и посвящениями» 2001–2002). Важное значение в понимании данного цикла приобретает его название, ориентированное на музыкальное наполнение. Отчасти угадывается здесь и отсылка к «Итальянской симфонии» Мендельсона, который также собрал впечатления и настроения для нее, путешествуя по Италии. Именно итальянский юг и посещение Неаполя подтолкнули композитора к написанию романтической музыки, наполненной звуками итальянской экзотики и национальным колоритом. Подобно великому композитору, современный поэт также выстраивает свой цикл из отдельных поэтических фрагментов с разным темпом, настроением и эмоциональным наполнением, что в итоге создает целостное представление о путешествии. Поэт также обращает внимание на мирную итальянскую повседневность, вещи, детали интерьера, что и создает определенное настроение.

Важное значение в понимании основной поэтической идеи цикла, как мы уже отметили, приобретают эпитафии и посвящения. Открывают цикл романтические строки из стихотворения Н. Гоголя «Италия» («Италия – роскошная страна! / По ней душа и стонет, и тоскует...»), что дает автору повод вступить в поэтический диалог с писателем-классиком. Каждая последующая часть имеет посвящение определенным лицам. И это становится поводом к осмыслению некой уже высказанной ранее мысли об Италии. Вступая в спор со своими оппонентами, поэт предлагает новый взгляд на те или иные итальянские образы.

Первое стихотворение «Аэропорт “Леонардо да Винчи”» – своеобразная завязка поэтического сюжета. Некое вступление, увертюра, к основному голосу оркестра, которым руководит автор. Плавный темп, характерный для вступительной части симфонии, повествует об

идиллическом восприятии лирическим героем начала путешествия по «роскошной стране». С высоты птичьего полета ему открывается Италия, которая так притягивает любого туриста своей красотой и богатой историей. Однако, уже во вступительной части, поэт отказывается петь дифирамбы этой сказочной стране. Он предлагает беспристрастное повествование о реальных впечатлениях туриста-путешественника по современной Италии:

Италия, лоскутным покрывалом
железной птицы лежа под крылом,
озерясь и бугрясь, о небывалом
не грезит и не помнит о былом,
вся в настоящем, в суетном сегодня, –
ниспослана ей благодать Господня [1, с. 161].

Первую часть поэт посвящает самому себе, отсюда и актуализация авторского «я», утверждение субъективного взгляда. Тем самым поэт подтверждает, что он будет свободен от традиционного взгляда на страну, которую так восторженно воспели предшественники. Уже в первой части за «торжественным Величием» проступает авторская ирония, которая красной нитью проходит через весь цикл.

Усиливается она во второй части – «Отель “Gea”», где автор иронизирует по поводу ненасытной жажды туристов успеть увидеть и запечатлеть все красоты Италии («день – за два, / ночь – за две»). Отсюда – мимолетность, торопливость, поверхностность взгляда, невозможность понять ценность наблюдаемого пространства, проникнуться достояниями древней цивилизации:

Языком коснящим под небом
смесь Инглиша с Итальяной
ворочать устав, как ком,
вином и пищей с особым
плодом и с постоянной
боролись жаждой... [1, с. 162].

Причем поэт активно использует и самоиронию. Его лирический герой, тесно слитый с образом самого поэта, является частью туристической массы, которая ищет в Италии прежде всего романтическую атмосферу, потерянную в повседневной суете. Иронический контекст усиливается введением архаичной лексики, многочисленными инверсиями и поэтическими переносами. Высокий стиль, создаваемый автором, направлен прежде всего на формирование комического эффекта в репрезентации образа современного туриста.

В комичном ракурсе представлены М. Амелиным и образы античной мифологии. Великолепный знаток античности дает ироническую трактовку богу Силену, сыну Пана (или Гермеса) и нимфы. Третья часть цикла «Изваяние Силена в Капитолийском музее» неслучайно посвящена современной поэтессе – Ирине Ермаковой. Поэт вступает в диалог с И. Ермаковой, написавшей стихотворение «Пан» и посвятившей свою книгу «Колыбельная для Одиссея» М. Амелину, куда вошло и данное стихотворение. Но если И. Ермакова обыгрывает известный миф, «согласно которому смерть Пана для первых христиан означала смену эпох, конец языческой и начало новой — христианской», то М. Амелин разрушает представление о мифологическом ареоле античного героя, создавая собственный анекдотический образ Силена. И. Ермакова отталкивается от сексуальной трактовки образа великого Пана, который своей «нежной флейтой» будит природный Эрос:

И потянулись друг к другу спросонок влюбленные твари
Теплая дрожь пробежала по водам по листьям по спинам
Вышла из мрака седая с перстами багровыми Эос
Чтобы послушать горячую флейту твою [15]

М. Амелин же, напротив, лишает своего героя сексуальности, трактуя его как мраморную скульптуру, музейный экспонат:

ни на что похотливый скопец не годен,
безоружный же муж никому не нужен,

оттого и поставлен в музее – Музам
на поругание [1, с. 163].

Таким образом, через иронический мотив «утраты сексуальности» поэт проецирует взгляд на утраченное былое величие Древнего мира, превратившегося сегодня в своего рода музейный комплекс для зевак-туристов, совершенно не знающих историю и культуру страны. По справедливому замечанию В. В. Мароша, «Славное мифологическое прошлое персонажа противопоставляется бесславному настоящему. <...> “высокие” и китчевые пластические образы современного Рима – от бытовой вещицы до скульптуры – обнаруживают общность смысла в мотивике комической утраты сексуальности» [168, с. 526–527].

Диалог как с поэтами-классиками, так и поэтами-современниками становится сюжетообразующим в «Итальянской симфонии» М. Амелина. Очевидные аллюзии и реминисценции, отсылки к античности пронизывают весь цикл, наполняя его многочисленными смыслами. Наиболее сложной, на наш взгляд, является четвертая часть – «Опыт о Неаполе», посвященная поэту, эссеисту Павлу Белецкому. Исследователи расценивают данный текст как продолжение спора поэтов по поводу эссе П. Белецкого «Символика пещеры и скитания Одиссея», на что указывают мифологемы пещеры, врат, изваяний, присутствующие у М. Амелина [163].

Данная часть является своего рода предупреждением. Современный поэт пытается снять ореол романтического преклонения перед завораживающей красотой итальянского города, дабы не потерять голову, как это было когда-то с Батюшковым и Баратынским:

... есть и враждебное нечто, – не шутка:

Батюшков тихо лишился рассудка

и в кипарисовый гроб

лег Баратынский не здесь ли когда? –

Да, твоего – чур не я – панибрата

слишком опасен удел [1, с. 165].

Пытаясь абстрагироваться от восторженно-клишированного образа Неаполя, созданного как классиками русской литературы, так и современными авторами, поэт предлагает читателю вместе с ним спокойно и беспристрастно посмотреть не только на внешнюю красоту этого города, но и на внутреннюю.

Комический контекст не меняется и в финальной части цикла «Pozzuoli Ischia Porto», посвященной поэту-современнику – Глебу Шульпякову. Смеем предположить, что М. Амелин ориентирован на творчество одного из величайших поэтов XX столетия – Уистена Хью Одена, творчество которого активно переводил Г. Шульпяков. Англо-американский поэт некоторое время проживал на итальянском острове Искьи и воспел его в своих стихах. Поэтические отсылки к жанру интеллектуальной лирики поэта-предшественника в сочетании с пародированием и иронией усиливают трагическое мироощущение автора по поводу шаблонности восприятия великих исторических мест, однотипности их представления современному туристу-путешественнику:

Так, выглянув и канув,
мне внятно не смогли
про остров трех вулканов,
торчащий невдали,
поведать хоть немного
за полтора часа,
но глас раздался Бога,
разверзший небеса, —
жар и мороз по коже
в словах не передашь:
да, «Pater noster» все же
не то, что «Отче наш» [1, с. 167].

Таким образом, «Итальянская симфония» М. Амелина, подобно симфонии Мендельсона, порождает атмосферу итальянского карнавала. Но

поэтический карнавал, основанный на синтезе классицистических и постмодернистских приемов, в отличие от музыкального, воссоздает не народный танец средневековья, а картину современного «танца на костях» истории Великой Империи.

Находясь во Французской академии в Риме, так же, как и другие поэты, С. Стратановский создает свой цикл путешествий «Стихии, написанные в Италии» (2000), который впервые был опубликован в журнале «Звезда» (2000, №6). Современные исследователи как главную отличительную особенность поэтики автора отмечают «архитектурность» его стихов, увлечение античностью. Так, например, К. Скандура считает, что стихи ленинградского поэта прежде всего отличает живая непредсказуемость: «Он говорит о жизни и смерти, не стесняясь исповедальной откровенности. Язык его текстов ближе к церковнославянскому, чем к современному русскому языку» [204, с. 520]. На взгляд исследователя, С. Стратановский привносит в современную поэзию «аполлоническое начало», заключающееся прежде всего в «наслаждении в непосредственном уразумении образа» [204, с. 520]. Эстетическое наслаждение и проникновение в глубину образа, умение видеть прекрасное в отдельных вещах и явлениях весьма наглядно представлено в его итальянском цикле. Поэт тщательно продумывает архитектуру текста. Цикл состоит из десяти стихотворений, в которых непосредственные авторские впечатления преобразуются из сиюминутных в вечные. Тема утраченных ценностей, связанная с восприятием образов Италии, переходит в осмысление скоротечности и неумолимости течения времени.

Начинается цикл со стихотворения «В ресторане "Quo vadis"», где герой путешественник неспешно наблюдает за суетными и многолюдными улицами. Данная часть задает основной эмоциональный тон всему повествованию – неторопливый рассказ об итальянских впечатлениях:

Что нам прежние страсти!

Лучше уж вина выпить

Здесь, на громкой дороге,

нам-то чего бояться?

Вроде бы выиграли жизнь [39].

Каждая последующая часть концентрирует в себе большой эмоциональный заряд чувств и эмоций, которые рождаются в душе лирического героя под воздействием итальянской природы и архитектуры. Так перед взором читателя предстают история виллы Адрианы, Лациума, образ Венеры Милосской, неповторимые красоты Рима, Венеции, Флоренции:

Красоты концентрация –

это – Флоренция. Улицы

И дворцы ее строгие,

и сады на холмах, и мосты

И собор великий,

и статуи, и картины

Все – Красота [39].

Однако за внешней красотой поэт, подобно великому классику русской литературы, не видит спасения, но надеется на то, что эстетическое наслаждение может изменить современный мир: «но все же поможет, встряхнет / Выпрямит, как говорили когда-то» [39].

Конкретные образы в данном цикле дают лишь толчок развитию поэтической мысли, которая приобретает определенную самооценку. Оппозиция «родное – чужое» также становится значимым структурным элементом цикла. Отталкиваясь от образа Италии, поэт акцентирует внимание на национальной самобытности России. Внешняя красота переходит в осмысление внутренней: «Да, в Италии – свет, / но Россия не хлев без оконца / Видишь: брызги от солнца...» [39].

В сознании лирического героя наблюдается попытка соединить внешнюю красоту Италии и внутреннюю красоту России. В итоге лирический герой приходит к выводу о том, что внешняя красота разрушается под напором современной цивилизации. Мотив руинизации,

характерный для «итальянского» и «римского» текстов обретает свое значение и в цикле С. Стратановского:

Застывшая красота итальянских улиц

В райском саду, на террасе,

ветвь отодвинув оливы

Видишь далеко, в долине,

экскаватор копающий яму

Свежий готовящий ад

для отверженных Богом,

отторженных

И заклеянных навеки [39].

Драматическая тональность, проскальзывающая в элегическом повествовании начальных частей цикла, в финале усиливает свое звучание, обнажая главную тему цикла – утрата внешней и внутренней красоты и гармонии.

Следует заметить, что стилистическую манеру С. Стратановского часто сравнивают с поэтической техникой Е. Шварц. Оба поэта сохраняют обостренную спиритуальную проблематику, «осмысляемую как нечто глубоко личное, не претендующее на всеобщность» [168, с. 521]. Наряду с В. Кривулиным, А. Мироновым, О. Охупкиным и др. их относят к группе ленинградского андеграунда. Поэты стремились к признанию своей принадлежности к классической русской традиции, которую они расценивали как часть европейского культурного наследия. При этом творчество Е. Шварц литературные критики склонны относить к «последним романтикам», отмечая, что «мир Шварц – бездна, мрак, пламень, свет, любовь – лишен оттенков и полутонов, которые нам еще долго учиться различать» [222].

Е. Шварц так же, как и С. Стратановский, была приглашена в 2000 г. в Рим Французской академией. Поэтесса смогла совершить творческую командировку в Италию благодаря стипендиальному фонду И. Бродского.

Результатом этой поездки стало рождение стихов об Италии, которые вошли ее книгу стихов «Трость скорописца» (2004). Оговоримся, что в данную книгу наряду с циклом «Римская тетрадь», который состоит из одиннадцати стихотворений, вошли еще шесть поэтических текстов на итальянскую тему. Более того, цикл «Римская тетрадь» вместе с «Римскими стихами» О. Мартыновой был опубликован в книге «Рим лежит где-то в России. Лирический диалог двух русских поэтесс о Риме» (2006) и в сборнике стихов «Рим совпал с представлением о Риме» (2010).

Наше внимание привлекает цикл путешествий об Италии, представленный в книге стихов «Трость скорописца». Этот цикл состоит из семнадцати стихотворений, каждое из которых имеет свое название. Примечательно, что сам цикл, с одной стороны, если рассматривать его вне книги стихов, имеет цифровое обозначение – «IV». Но, с другой стороны, в контексте «Трости скорописца», он становится безымянным, а римское число ни что иное как порядковый номер. Поскольку этот цикл никогда не публиковался отдельно, мы можем с уверенностью утверждать, что он не имеет названия. Следует отметить, что стихотворения, вошедшие в цикл, органично существуют за его пределами. Во-первых, на это указывают отдельные публикации их в литературных журналах. Например, в журнале «Звезда» в шестом номере (2002) были напечатаны 4 стихотворения из него: «Римская тетрадь» (справедливости ради, отметим, что в журнале у этого стихотворения другое название – «Воспоминание о фреске...»), «Небо в Риме», «Тень у фонтана на Пьяцца дель Пополо» и «Забастовка электриков в Риме», которое также дано под другим названием – «Забастовка электриков». Во-вторых, автономность стихотворений, вошедших в цикл, доказывает и обращение литературоведов к некоторым из них для иллюстрации изучаемого проблемного вопроса. Так, К. В. Воронцова в работе «Пространство русской литературы в поэзии Елены Шварц» анализирует стихотворение «Гоголь на Испанской лестнице» [75], а Клаудия Скандура,

изучая творчество современных русских поэтов, рассматривает стихотворения «Римская тетрадь» и «У Пантеона» [205, с. 523–525].

Получается, что, с одной стороны, Е. Шварц отказывается от следования канону и не дает общего заглавия своему циклу. Но, с другой стороны, она продолжает традицию и создает цикл из автономных стихотворений, свободно функционирующих за его пределами. Отказавшись от названия всего цикла, Е. Шварц не оставила безымянными стихотворения, входящие в него. Благодаря этому, читателю становится понятен маршрут, которому будет следовать лирическая героиня. Ее путь начинается в Нью-Йорке. Этому городу посвящены сразу два стихотворения цикла – «Вид Нью-Йорка с ночных небес» и «Нью-йоркский пейзаж». Данные лирические произведения открывают читателю ту мрачную, устрашающую атмосферу, в которой находится и из которой бежит путешественница:

Как золото Микен, растертое во прах,
Нью-Йорк в ночи внизу лежит на островах.
И птица кружится и мыслит, что дракон
Под этим золотом вживую погребен... [45].

Лирическая героиня признает величие города, сравнивая его с богатством древнейшей цивилизации. Но при этом он страшит ее, как дракон, готовый в любую минуту сжечь все вокруг. Усиливает эту атмосферу ужаса и неприязни к городу развернутая метафора, которая создает картину, заставляющую читателя проникнуться настроениями лирической героини:

Как будто б червяки ползут со всех сторон
И давят золото, как виноград, и стон
Несется к облаку. По одному
Они вползают вглубь, плюясь блеском в тьму... [45].

Нью-Йорк для путешественницы – это ад, «жаровня», раздуваемая «подземным жаром» [45]. Она с ужасом отмечает, что здесь «...все убиты. / Похоронные лошади бьют копыта, / Ядовитого много света» [45]. В этих строках столь яркие изобразительно-выразительные средства (метафора и

эпитет) демонстрируют, что город будто отравляет путешественницу. Потому ее дальнейшее бегство в Италию читателю кажется вполне оправданным. «Город вертится и тонет неподвижным колесом» [45] – эта метафора создает образ адской петли, попав в которую человек проживает одну и ту же ситуацию снова и снова, даже не осознавая, что одновременно он и движется, и стоит на месте. В момент, когда «...пилот, / Направо в океан уводит самолет» [45], лирическая героиня-путешественница чувствует настоящее облегчение.

После тяжелой атмосферы Нью-Йорка Флоренция, куда сбежала лирическая героиня, становится подлинным глотком свежего воздуха: «...возвышается купол – / Цвета счастья ...» [45]. «...Богам и Музой, / Как бабушка, нежно-забытый» [45] – такое сравнение создает особое настроение умиротворения и абсолютного покоя. Это именно то, что нужно героине после «жаровни» Нью-Йорка.

Автор группирует стихотворения, связанные с образами итальянских городов, тем самым шаг за шагом проводя читателя по маршруту своего следования и своим впечатлениям от увиденного. Восприятие конкретных пейзажей, исторических мест, памятников архитектуры, позволяет подчеркнуть настроение путешественницы, ее эмоциональное состояние. Впечатления от разных городов и их описание – это своеобразное развитие сюжета. Поэту важно показать не только то или иное пространство, но и раскрыть мысли и эмоции, которые переполняют героиню.

Так, следующий итальянский город, в котором оказывается путешественница, – Венеция. Здесь тоже зима, но, как и во Флоренции, она лишь радует лирическую героиню:

Зима в Венеции мгновенна –
Не смерть еще – замерзшая вода,
И солнце Адриатики восходит,
Поеживаясь, в корке изо льда.
Но там, где солнце засыпает –

К утру растает [45].

В отличие от Нью-Йорка, здесь чувствуется течение жизни; природа не заморожена, она оживает под лучами солнца.

В зимней Болонье путешественницу покорила Пьета Никколо дель Арка, «...Которой равных / По силе изумленья перед смертью / Нет в целом мире» [45]. Примечательно, что это стихотворение цикла наполнено философскими мотивами. В строках, посвященных этой скульптуре, присутствуют размышления о смерти и бессмертии, о надежде и отчаянии. Изобразительно-выразительные средства, с помощью которых героиня описывает скульптурную композицию, заставляют читателя «услышать» боль, заключенную в Пьете Никола дель Арка:

Там лысая Мария

Сжимая руки,

Истошно воет,

Раздирая рот.

Пред нею Сын лежит прекрасный тихий.

Как будто смерть ее состарила в мгновенье,

Как зверь она ревет [45].

Лирическая героиня, созерцая Пьету, преисполнена надеждой: «Он, Бог наш, спит и знает, что проснется, / Утешится Мария, улыбнется» [45], «...Воскресенье будет, / Все станет новым и иным» [45].

В следующей части цикла «Гоголь на Испанской лестнице» путешественница дает волю воображению. Находясь на Испанской лестнице, она представляет, что видит Гоголя. Примечательно, что имя писателя не называется в этом отрывке прямо, и читателю самому предстоит убедиться в том, что речь идет, действительно, о Гоголе. Это удастся сделать благодаря намекам, которые дает поэт в этом стихотворении: упоминание об улице Счастливой (именно здесь в доме №26 был написан первый том «Мертвых душ»), об этой же бессмертной поэме напоминает и образ торбы с душами умерших. Кроме того, здесь же обнаруживается аллюзия к повести

«Шинель» (образ тени, которая будет вечно преследовать). Такое реалистичное изображение позволяет читателю погрузиться в пространство «русской Италии», а поэту – продемонстрировать свою принадлежность к нему.

Стихотворение цикла «Римская тетрадь» также пронизано философскими мотивами. Лирическая героиня размышляет о природе человека и вспоминает библейский сюжет, когда видит голову Иоанна Предтечи. При этом ее голос сливается с голосом и мыслями пророка:

Иоанн сжимает руку будто уголь там, огонь,
И над Богом размыкает свою крепкую ладонь.

<...>

Ты просил воды у мира и вернул ее вином,
Кровью – надо человеку, потому что он жесток [45].

Однако в ее сердце есть надежда на лучшее, на изменение души современного человека.

Оставшуюся часть путешествия лирическая героиня проводит в Риме. Именно его достопримечательностям и посвящены последние стихотворения цикла. Лирическая героиня посещает расположенную на Авентинском холме площадь Мальтийских рыцарей, которая не входит в число популярных туристических маршрутов, что свидетельствует не только о желании героини уединиться, укрыться от суеты, но и об утонченной натуре путешественницы. С этого места можно увидеть базилику Святого Петра в обрамлении деревьев, которыми усажена ведущая к ней аллея. Известно, что сад был спроектирован таким образом, чтобы купол собора Святого Петра находился с воротами на одной линии. Путешественнице, наблюдающей эту картину, видится, как «<...> бедный Павел / Гоняет обруч хворостиной» [45]. Наслаждаясь очарованием этой достопримечательности, героиня вспоминает Пиранези, который произвел в XVIII веке реконструкцию Магистральной виллы – резиденции Мальтийского ордена, и воображает, как «<...> Магистр

Великий / В подбитом горностаем платье / Все ропщет в этих столах долгих /
О несмываемом проклятье» [45].

Также путешественница посещает Circo Massimo – Большой цирк. В Древнем Риме это был самый обширный ипподром. Здесь ее воображение вновь погружается в историю, и она обращается к Цезарю, будто желая изменить ход истории:

Император, если бы ты видел
Как несутся в мраке колесницы,
Никогда меты не достигая,
Падают, ломая в смерть ключицы.
Цезарь, Цезарь, подавившись ядом,
Не стесняйся, выплюнь. Не глотай [45].

Когда героиня оказывается у фонтана на Пьяцца дель Пополо, она не перестает восхищаться архитектурой Рима. Культурная атмосфера Италии вновь и вновь погружает ее в размышления о жизни и смерти, заставляет осознать скоротечность отведенного для человека времени, осмыслить бессмертие мира и природы. Следует отметить, что мотив смерти, который доминирует в этом цикле, тесно связан с мотивом надежды. Особенно репрезентативно это представлено в начале и финале цикла, благодаря чему создается некое композиционное кольцо. Подобный прием способствует актуализации философского начала, что указывает на синтетическую форму цикла путешествий.

Наиболее интересно данные мотивы раскрываются в стихотворении «Рим как будто варвар-гладиатор». Погружаясь в мысли о скоротечности собственной жизни, лирическая героиня вновь возвращается к реальности, и в этой части поэтического текста впервые рождается свойственная циклам путешествий оппозиция «родное – чужое»:

Рим ...
Цепь накинул на меня стальную,
<...>

Я уже готова умереть.

Только публика того не захотела

<...>

Ну и я пошла себе, качаясь,

Превращаясь в самолетную снежинку,

На родной свой город опускаясь,

В северное страшное сиянье [45].

Лирическая героиня мысленно возвращается в родной Петербург, и это дает понять, что каким бы очаровательным не был Рим и Италия в целом, душа путешественницы всегда будет устремлена к родному городу.

Примечательно, что на протяжении всего своего вояжа лирическая героиня постоянно погружается в историческое прошлое, отрываясь от настоящего. Так, у памятника Джордано Бруно реальность, в которой героиня случайно получила удар футбольным мячом, сменяется фантазией о прошлом, где путешественница видит костер, на котором сожгли великого философа и поэта. И в этот момент она как будто слышит предостережение:

Фурии и змеи мне шептали

В миг почти ослепшие глаза:

«Не гуляй там, где святых сжигали...» [45].

Подобные ретроспективные параллели, характерные для всего цикла, свидетельствуют о неразрывной связи прошлого и настоящего, о единстве и вневременности человеческого бытия.

Последние четыре стихотворения цикла Е. Шварц являются неким гимном, посвященным Риму. Лирическая героиня находится в абсолютном восхищении. Рим ее глазами – центр всего. Здесь она преисполнена надеждой на лучшую жизнь, которая, как «карнавал», совсем скоро воцарится в мире. Наблюдая ночной римский пейзаж, она погружается в раздумья, которые демонстрируют безграничное восхищение как тьмой, окутывающей Рим, так и рассветом, который приходит ей на смену.

Подтверждают это не только эпитеты «нежная и неживая», но и развернутая метафора – именно они передают волшебный переход от тьмы к рассвету:

Тьма нежная и неживая –
Живых и мертвых клей и связь.
Вдруг вечный мрак и вечный город
Облобызались, расходясь [45].

На площади рядом с Пантеоном взгляд героини приковывает обелиск Минервы. В этих стихах не только воплощено отношение лирической героини к Риму как к некоему величественному месту, но и отражены ее глубокие знания истории культуры. Две последние строки – явная отсылка к истории обелиска Минервы, который как скульптурная композиция состоит из обелиска, привезенного в Рим из Гелиополя, и слона, созданного итальянским скульптором Лоренцо Бернини, когда кардинал Франческо Барберини захотел установить обнаруженный египетский обелиск перед Палаццо Барберини.

Финальное стихотворение цикла – прощание с Италией. Это своеобразная развязка лирического путешествия. Героиня описывает место, в котором она жила во время пребывания в Риме, и в очередной раз погружается в размышления об историческом прошлом. Ее немного пугает, что в этом месте обитают духи прошлого:

Ночью войдешь –
Никого... а кто-то смотрит.
<...>
Я привыкла, я привыкла,
Не совсем сошла с ума
Только дара сна благого
Этот дух меня лишил –
<...>
Фердинанд, Атилла, Гоголь?
Или мальчик, рядом с домом

Спящий в мраморном надгробье <...>?

Страшен этот взгляд тяжелый,

Взгляд, текущий не из глаз [45].

Она прощается со всем, что так восхитило ее сердце: с садом Медичи, Аврелианской стеной, Гоголем, с «похожей на колхозницу» статуей богини Рима, и душа ее охвачена тоской о них и «о зимних горьких померанцах».

Следует заметить, что цикл «Римская тетрадь» посвящен Ольге Мартыновой. Дело в том, что совершенно случайно эти две русские поэтессы встретились в Риме. Ольга Мартынова в 1991 г. уехала в Германию на постоянное место жительства, и неожиданная встреча в историческом месте позволила с нового ракурса посмотреть на Вечный город. Отсюда особая теплота в восприятии римского пространства, его красот и величия.

Таким образом, цикл путешествий, вошедший в книгу стихов «Трость скорописца», под номер IV имеет сложную композитную структуру. Он состоит как из отдельных самостоятельных стихотворений, так и отдельного цикла («Римская тетрадь»), который в дальнейшем будет публиковаться в структуре других изданий автора. Однако в данном варианте итальянский цикл представляет собой целостный поэтический текст, сюжетообразующим началом которого является мотив путешествия.

Особое место в ряду циклов путешествий об Италии занимает и цикл О. Николаевой «Равелло» (2004). Он состоит из трех частей и может рассматриваться как яркий образец творческой манеры автора. В современном поэтическом процессе, как мы уже отмечали, О. Николаева продолжает развивать традиции русской духовной поэзии. Важное значение в ее творчестве приобретают христианские мотивы, обращенность к Ветхому и Новому заветам. Ее лирика наполнена библейскими интонациями, строгой дидактикой, осознанием деятельной силой добра и любви к ближнему. По словам исследователей, она обогатила современную поэзию «всеми богатством форм литургической поэзии» [60].

Лирическая героиня О. Николаевой постоянно находится в духовном поиске, ей важно на личном примере показать животворящую силу божественной истины. Отсюда и тяготение к определенным жанровым формам: религиозно-философской поэме, притче, легенде, циклу путешествий, балладе и т.п. В отличие от других современных поэтов, в лирике которых важное значение приобретает конкретное географическое пространство, О. Николаева не заостряет внимание на особенностях топонимики, флоры или фауны той или иной местности. Ее лирическая героиня не погружается в элегические воспоминания, не рефлексировать о прошлом. Географическое пространство в ее стихах часто выступает лишь фоном, на котором происходят необычные события, связанные с чудом, верой в силу Бога и его духовного влияния на человека. Именно поэтому многие поэтические формы в ее творчестве соединяются с чертами притчи или легенды.

Подобный жанровый синтез обнаруживается и в ее лирическом цикле «Равелло». Каждая из частей цикла повествует не столько о красоте живописного итальянского городка Равелло, расположенного недалеко от Салерно, сколько о тайнах, которые хранит в себе это загадочное место. Первые две части имеют определенную сюжетную основу, связанную с силой духовной веры. Лирическая героиня также мало напоминает образ современного туриста. Скорее всего, это некая сказительница, рассказывающая древние легенды о чудесных преобразованиях человека под влиянием веры в Бога.

Смеем предположить, что рождение авторских легенд связано с ореолом духовной атмосферы города Равелло. Как известно, в далекие времена Равелло был коммуной, покровителем которой считался св. великомученик Пантелеимон, называемый в народе «Пантелеимон-целитель». В одном из соборов Равелло, построенном еще в 1086 г., хранится сосуд с кровью святого. Именно вера в силу исцеления человека святыми, вера в силу духовного преобразования и рождает сюжетную основу цикла.

В первой части лирическая героиня рассказывает своему воображаемому собеседнику историю сеньоры Альберто и ее слепого сына Оттобелло. По сути, на глазах читателя рождается притча о силе веры человека в божественное исцеление:

Помнишь ли, как ходила она в белый собор
к Пречистой Деве Марии
и в монастырь святого Бонавентуры
и все просила о сыне своем – отроке Оттобелло,
который еще во младенчестве потерял зрение,
лишился света очей своих
и теперь блуждал в этом сумраке, на шаривая дорогу палкой,
и непрестанно плакал? [30].

Обращение к нерифмованному стиху, верлибру, чередование длинной и короткой строк, многочисленные анжамбеманы создают эффект неторопливой поучительной истории с чудесным финалом. Согласно представленной истории, мать не теряет веру в Бога и помогает сыну не потерять надежду на исцеление. Как пример «духовной слепоты» она приводит судьбу несчастного, обезумевшего от горя, «нечестивого сеньора Джузеппе», который в огне потерял свою сырную лавку. Оставшись без дохода, в безумном гневе на Бога, он отнимает у статуи Пречистой Девы Марии Младенца. Слова благочестивой сеньоры Альберто становятся своего рода утешением и одновременно нравоучением для современного человека, озлобившегося, отступившегося от Бога:

– Нет, дорогой Оттобелло, – повторяла синьора Альберта. –
И потом – разве он чего-то добился?
До сих пор пьет вино печали с запахом гари,
давится хлебом дерзости, на котором копать...
А вот мы с тобой отправимся на могилу
к одному блаженному брату Джамбуоно
и попросим его принять наши обеты.

Скажем ему: если Бог, по заслугам твоим,
блаженный Джамбуоно,
дарует зренье отроку Оттобелло,
то мы отольем два прекрасных восковых глаза
и принесем их в дар на твою могилу [30].

В финале притчи глубокая вера в силу божественного исцеления, добро и милосердие к ближнему побеждают болезнь, что становится нравственным примером и для восставшего против Бога безумца-Джузеппо:

И почувствовав себя, словно оный Ирод,
затворился он тотчас у святого Бонавентуры,
умерщвляя плоть неистовую бичеваньем [30].

Идея нравственного перерождения человека под влиянием божественной силы представлена и во второй части цикла, повествующей о судьбе колдуньи, желавшей приворожить чужого мужа:

Что до самой колдуньи, то она,
пораженная страшным видом,
чтобы искупить грех, нашла себе прокаженного из долины,
стала омывать ему гнойные раны,
счищать сухие болячки
и для своего душевного очищения –
пила эту воду, называя ее «водой исцеления»... [30].

Именно итальянский город с его атмосферой, божественным присутствием, особым расположением («Он нарочно забрался на гору: влез на самое темя, / встал на цыпочки, распростер руки, / пальцы облака цепляют, – / чтобы быть к Богу поближе») дает толчок авторскому мифотворчеству. На глазах читателя, словно сцены из кинофильма, рождается картина нравственного преображения человека. Образ города становится неким посылом к репрезентации христианской концепции мира. У О. Николаевой, в отличие от других современных авторов, итальянская атмосфера, отдельные атрибуты и детали становятся лишь фоном, на

котором разворачивается притчево-балладный сюжет, где мистика, тайна, размывание границ реального и ирреального, создают атмосферу тайны, загадочности, которые интригуют и завораживают лирическую героиню, а вместе с ней и современного путешественника:

Вот какое это место – Равелло: повсюду – тайны!

Жаль, что мы навеки его покинули,

ничего в нем не разгадали,

и ты слушаешь о нем с таким удивленьем,

словно прожил жизнь, а даже и не заметил [30].

Как мы смогли убедиться, широкое распространение в современной отечественной поэзии получили лирические циклы путешествий, где образ Италии становится сюжетообразующей основой. Продолжая традиции поэтов-классиков, современные авторы также представляют амбивалентный образ Италии. Их восхищают великолепные итальянские ландшафты, созерцание культурно-исторических памятников рождает творческое вдохновение. Но вместе с тем, их беспокоит и руинизация исторического облика великой страны под влиянием современной цивилизации. Точные детали, топонимика и ономастика играют важную роль в цикле Е. Рейна «Сапожок», где подробно представлены многие итальянские города, их неповторимая атмосфера, памятники культуры. Особенностью рейновского цикла является синтез жанрово-видовых признаков поэтического травелога, элегии, стихотворной повести. Наполняя свой цикл философскими размышлениями, современный автор погружает читателя в историческое прошлое страны. Его поэтической манере близок А. Найман. В своем цикле «Итальянские стихи», он, создавая образ Вечного Рима, актуализирует тему быстротечности времени, утрату роли поэтического слова в современном обществе. Философская составляющая является отличительной чертой и цикла путешествий Е. Шварц, где наряду с итальянскими мотивами доминируют мотивы смерти, разрушения и, одновременно, мотив надежды.

Иная поэтическая тональность отличает циклы путешествий поэтов-авангардистов. В итальянских циклах Т. Кибирова, Л. Лосева, М. Амелина используются иронические приемы. Их циклам свойственен жанровый синтез анекдота, пародии, иронического стиха, записок путешественника, писем. Приемы литературной игры, поэтический диалог с классической традицией, пародирование используются поэтами прежде всего для переосмысления клишированного образа Италии как туристической страны, страдающей под засильем современной индустриализации. Используя приемы постмодернистской игры, современные авторы предлагают с нового ракурса посмотреть на проблемы современной Италии, теряющей свой исторический облик.

Таким образом, лирические циклы современных авторов – это образцы поэтических путешествий, в которых лирический герой не просто ведет читателя по заданному маршруту, но и заставляет его передвигаться во времени и пространстве как современности, так и исторического прошлого. При внешней самостоятельности отдельных поэтических текстов, входящих в состав лирических циклов путешествий, в структуре всего цикла они приобретают внутренние связи, скрепляются образом путешественника, рефлексирующего по поводу исторического прошлого посещаемой страны/города; маршрута путешествия, сквозных образов и мотивов, основной поэтической идеи, которая по-разному проявляется в каждом конкретном цикле. Как мы видим, цикл путешествия в современной отечественной поэзии становится все более многомерной, неоднородной и весьма гибкой жанровой формой. Все чаще происходит отклонение от четкого следования теме реального путешествия, которая сменяется темой путешествия по исторической и личной памяти. Ассоциативные и метафорические связи играют важную роль в репрезентации того или иного географического топоса. Реализуется это за счет введения дополнительных лирических мотивов, задающих иную тональность общей поэтической идеи цикла. В связи с этим тематический комплекс цикла путешествия

обогащается дополнительными социальными, политическими, религиозно-философскими, любовными смыслами.

3. ВОСТОК В ЦИКЛЕ ПУТЕШЕСТВИЙ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

3.1. Образ Индии как сюжетобразующая основа лирических циклов путешествий начала XXI в.

Восточные мотивы и образы стали неотъемлемой частью русской литературы. Стремление постичь оригинальную восточную философию, национальную картину мира восточного человека, не только меняет жанровый характер художественных произведений, но и в некотором роде изменяет мировоззрение самих писателей, проникая в их мысли и чувства. Издавна русских писателей привлекали такие восточные страны, как Индия, Китай, Япония. Знания о Востоке в сознании русского человека

складывались постепенно. Так, например, древнерусские авторы создавали восточные мотивы, ориентируясь на византийские тексты, писатели XIX–первой половины XX вв. – опирались на европейские источники, они смотрели на Восток глазами Кольриджа, Шамиссо, Готье, Гиля и др. В русской словесности образ Востока был представлен в самых разнообразных жанрах: исторических сочинениях, житиях святых, азбуковниках, травелогах, имитациях, подражаниях, переводах. Однако до XIX в. Восток был больше понятием географическим. Золотой век русской литературы начал постепенно давать представление о художественном образе Востока, многие писатели и поэты пытались осмыслить восточную культуру и описать ее в своих произведениях. Некоторые русские поэты стремились воочию увидеть экзотические восточные страны. Успешные попытки путешествий были реализованы К. Бальмонтом (Индия, Китай, Япония), М. Волошиным (Туркестан, Египет), Н. Гумилевым (Африка). Большинство авторов, которые не смогли своими глазами увидеть Восток, совершали путешествия в своем воображении. Их фантазия во многом питалась европейскими источниками. Русских поэтов прежде всего привлекала восточная культура, тяготеющая к образному, ассоциативному мышлению, интуитивному познанию, самоанализу.

Следует признать, что Индия занимает в русском литературном сознании особое место, причем с древнейших времен она воспринимается не только как страна благодатная и сказочная, но и как земля глубочайшей мудрости. Сегодня Индия также репрезентируется как страна с ярко выраженными социально-экономическими культурными и природными стереотипными представлениями: страна буддизма, слонов, бродячих коров, заклинателей змей и т.п. Не случайно уже в начале XIX в. в «Вестнике Европы» Индия названа «колыбелью образования»: «в Индии, особенно в сем древнем и таинственном отечестве образования, находим мы первые младенческие следы его при неоспоримых доказательствах его величайшей зрелости...» [182, с. 32].

На Руси путешествие воспринималось, по словам Ю. М. Лотмана, как смена обстановки, переезд, открытие нового или уход от чего-то старого. Поэтому причиной путешествий в Индию могло быть «стремление уйти от собственной греховности, чтобы попасть в недостижимое ранее место, рай. Или же наоборот, путешествие могло трактоваться как переход из собственной святости в греховные земли» [151, с. 216].

Первые попытки художественного осмысления этой загадочной страны были даны еще Афанасием Никитиным в его путевых записках «Хождение за три моря» (XVI в.), в которых автор не переставал удивляться быту и нравам индийского народа: «И тут Индийская страна, и простые люди ходят нагие, а голова не покрыта, а груди голы, а волосы в одну косу заплетены, и все ходят брюхаты, а дети рождаются каждый год, а детей у них много. Куда я ни иду, за мной людей много – дивятся белому человеку» [29]. Следует отметить, что уже в древнерусской литературе Индия воспринималась как страна мечты, колыбель мудрости и воплощение рая на земле [см.: 226].

В XIX в. не менее увлекательные описания страны даны путешественником, писателем и художником А. Салтыковым в «Письмах из Индии» (1851) и др. Несмотря на то, что сборник представлял собой свод отредактированных писем к родным, они многогранно репрезентировали Индию и образ автора-путешественника. Сборник пользовался огромной популярностью среди современников и был одним из наиболее цитируемых изданий в европейской литературе.

Примечательно, что сложившийся стереотипный образ Индии становится объектом осмысления не только в художественно-публицистических жанрах (мемуары, путешествия, записки, письма и т.п.), но и в литературном творчестве писателей, которые никогда не были в Индии. Так, И. С. Шмелев в романе «Няня из Москвы» (1936) описывает «Эн-дию» глазами простой крестьянской женщины, Дарьи Степановны Синициной, пораженной индийским гостеприимством: «По горам ездили, по

лесам... и на носилках носили нас тамошние люди-людоеды, – голые-разголые, а тут обвязочна. А на головах у них цельные простыни намотаны, от жары. Тут зима, а у них лето, жара-жарища, потела я все там, – льет и льет, вся мокрая. И самое Рождество! <...> Рождества нет. Солнце палит, голые людоеды ходят, обезьяны эти в лесу визжат, будто мы в ад попали. Плакала я...» [46, с. 253].

С течением времени устойчивое восприятие Индии как страны-сказки, страны контрастов и глубочайшей мудрости не меняется. Отметим, что ярким поэтическим образом восточная страна становится и в отечественной поэзии. Начиная с XVIII в. и по настоящее время, к Индии и индийским мотивам обращались М. В. Ломоносов, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, А. А. Фет, С. Я. Надсон, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, И. А. Бунин, Н. С. Гумилев, Вяч. Иванов, Н. Рерих и мн. др. В этой связи особенно примечательным становится творчество Н. Рериха и К. Бальмонта, для которых Индия стала страной вдохновения, а поэзия наполнилась дыханием восточной мудрости. Эти поэты внесли большой вклад в приобщении России к индийской культуре, в постижении ее философских и религиозных основ. Проживая в этой стране, путешествуя по ее городам, изучая ее язык, им удалось почувствовать и понять индийский колорит и воплотить его в своем творчестве.

В начале XXI столетия была предпринята попытка систематизации данной темы. Результатом явился выход антологии «Лотос в воздухе: Индия в стихах русских поэтов» [6], куда вошли стихи отечественных авторов об Индии, созданные на протяжении четырех столетий. В предисловии к антологии автор-составитель М. Синельников отмечает, что одной из задач издания было не только поэтическое обобщение образа восточной страны, но и изучение изменения взглядов русских поэтов разных эпох на Индию [154, с. 4].

Среди поэтов-путешественников рубежа XX–XXI вв., на кого образ Индии произвел глубокое впечатление, можно назвать творчество

О. Хлебникова («Открытие Индии», 2007) и В. Полозковой («Индийский цикл», 2008). Оба поэта создали свои циклы путешествий по впечатлениям от поездки в Индию. О. Хлебников совершил ее вместе с паломниками, «разношерстной публикой», «разного социального и культурного уровня», которую объединило желание «попасть в ашрам под Бангалором, к Рави Шанкару, овладеть “Искусством жизни” (“The Art of Living”), а также (за исключением меня) строгое вегетарианство» [41]. Ощущая себя преемником А. Никитина, поэт подробно описывает свои чувства и эмоции от увиденного.

Следует заметить, что по следам своего путешествия в Индию О. Хлебников изначально, в 2003 г., публикует прозаические путевые заметки «Индийский пейзаж в туркменской рамке» («ЦентрАзия» 21.02.2003), где подробно описывает цель путешествия, попутчиков, способы передвижения по стране, условия проживания, саму атмосферу Индии и особенности жизни индийского народа. В данных заметках прежде всего проявляется стиль О. Хлебникова-журналиста, которому важна описательность, аналитичность мышления. О цели поездки в восточную страну своих попутчиков он с долей иронии пишет: «Когда я спрашивал своих спутников-паломников, как они дошли до жизни такой – ну в смысле чтоб взять и рвануть посреди зимы в Индию, они отвечали по-разному. Один бывший комсомольский деятель сказал, что устал от автоаварий и крушений бизнеса и понял, что надо исправлять собственную карму – чтоб сыну не передалась. Другая, средних лет дама, в совершенстве владеющая английским, жаловалась на невозможность устроиться на хорошую работу и стрессы из-за этого. Но почти все говорили, что ни психологи, ни православная церковь не помогли во время душевной сумятицы, и – об одиночестве» [42].

На протяжении всего повествования читатель ощущает авторский скептицизм и иронию по поводу возможности духовного роста и преображения человека под влиянием буддийской философии. Однако по

мере погружения в колоритную атмосферу Индии: особую флору и фауну, религию, условия проживания индийского человека и т.п., повествователь сам проникается восточной философией, замечает собственное преображение и душевные изменения. Автор отмечает: «Иная на этой планете и система ценностей – как материальных, так и духовных. Например, коровы, как я понял, здесь еще и потому священны, что чистой воды очень мало и все основные напитки – чай и кофе – завариваются горячим кипяченым молоком. А богов здесь, наоборот, очень много, и как-то все они близко, отчего обитатели планеты не только все до одного бессмертны, но и крайне толерантны к чужим богам – им не жалко принять еще парочку и разместить рядом со своими» [42].

Первоначальная цель путешествия автора – взять интервью у одного из известных индийских духовных наставников, Шри Рави Шанкара, – во многом изменила восприятие Индии путешественником. Живя по одним духовным законам вместе с паломниками в ашраме, совершая определенные обрядовые действия (дыхательная гимнастика, медитация, йога), скептицизм и авторская ирония сменяются совершенно другими чувствами и эмоциями: «Но постепенно неслучайность появления здесь стала очевидной. Это как будто после смерти – назад (по крайней мере, морально) дороги уже нет; твои соседи, которых ты до этого в глаза не видел, и есть самые близкие тебе души, потому что ты с ними вроде как на одном уровне просветленности-греховности, и правила поведения имеют мало общего с мирской жизнью...» [42]. Здесь даже «сила порочных привычек», по замечанию автора, начинает ослабевать.

Позднее, в 2007 г., на основе впечатлений от данной поездки О. Хлебников создает лирический цикл путешествий «Открытие Индии». Однако и в данном тексте поэт сохраняет иронию как доминирующий поэтический прием в репрезентации основной поэтической идеи – путешествие в страну Востока как духовное преображение. Цикл состоит из восьми частей и заключительной части («Post scriptum»), где

последовательно описаны ощущения героя-путешественника от семи дней пребывания в этой удивительной стране. Во вступительной части цикла, своеобразном прологе, представлены основные мотивы, которые движут лирический сюжет путешествия:

Если в Индии юный бродил Иисус,
если здесь и могила его есть...
то и мы, едва распилили Союз,
повидать смогли много разных мест...

Если в Индии-диве учился Он,
как индийцы в Питере, например,
значит, знают здесь то, что не знал Платон,
Архимед и даже слепой Гомер [43, с. 406].

Дальнейшее развитие поэтического сюжета – это попытка разобраться в том, почему Индия так притягательна для паломников? Почему здесь такое толерантное отношение к разным религиям? Почему с этой землей связаны многочисленные апокрифы хождения Иисуса в Индию и нахождение его могилы в одном из монастырей в Кашмире? На все эти вопросы автор пытается найти ответ, погружаясь в культурную и социально-политическую атмосферу страны. Заданный во вступлении иронический тон реализуется на протяжении всего цикла. Используя игру слов («В самом Дели... / В самом деле?!»), «В общем, решено: я тоже буду / выходить в астрал и славить Будду», «... просветлеют лучшие из лучших, / поведет вечнозеленый луч их», «не ведают о ведах» [43, с. 411] и т.п.), макаронический стиль («Тут скутера водят / как транспорт намба ван – / живут-то налегке», «И здесь, как говорится, ноу коммент – / изволь не спать» [43, с. 411]), переосмысленную пословичную мудрость («Свинья не съест, но ничего не выдаст» [43, с. 411]), лирический герой, на первый взгляд, репрезентирует себя как личность скептическую, некоего туриста-простачка («таких лохов здесь тоже видели»). Такой герой никак не может соединить внешний облик страны («... не

виденные мной Калькутта и Бомбей, / в реальности – бедны, грязны, тревожны...» [43, с. 411]) и ее внутренне, духовное наполнение, где человек может прийти к спокойствию и гармонии с самим собой. Отсюда нарочитый сарказм и в описании индийского пантеона богов, их внешнего облика и роли в культурно-историческом пространстве:

В яркости, наверное, все и дело –
чтобы не греховно и уныло...
Боги разиндийские всех нас
очень бы устроили... Вот Вишну –
от него (!) в садочках наших вишни,
а в кусточках ихних – ананас.

Вот Лакшми – рукастая Венера:
хоть асфальт уложит для примера
прочим женщинам. У нас они
трудятся в оранжевых жилетах,
и хотя не ведают о ведах... [43, с. 408].

Лирический цикл О. Хлебникова наполнен упоминанием различных индийских топонимов, поэт размышляет о специфике флоры и фауны, переосмысливает национальные мифы, дает много построчных комментариев и пояснений национальному колориту. По мере погружения в культурно-историческую атмосферу Индии, основной эмоциональный тон меняется: скепсис и ирония переходят в драматические размышления об отношении человечества к Всевышнему и о его значимости в современном обществе. Лирический герой, подобно героям Ф. М. Достоевского, берет на себя вину всего человечества, погрязшего в неверии. Во имя спасения человечества он готов просить прощения перед лицом Бога:

<...>

*Презумпция – что?! – невиновности Бога,
хотя своего осудили мы строго...*

Трехсложный поэмный размер.
*...Он не виноват, это мы исказили –
что здесь, что в России – легко
и образ Его, и подобье. Казнили
и плоть Его ели, и кровь Его пили,
хотя на губах молоко,
возникшее при сотворении мира,
еще не обсохло. Прости... [43, с. 415].*

Восьмая часть цикла («Последняя страничка») наполнена элегической тональностью. Герой прощается с Индией, с ее культурой, философией, традициями, неповторимым обликом. Индия навсегда оставила след в душе героя-путешественника, который не будучи паломником, становится им в финале. Однако, на взгляд лирического героя, последняя точка не поставлена. Восьмая часть не несет в себе развязку основного лирического сюжета цикла. В «Post scriptum» мы обнаруживаем своеобразную реализацию оппозиции «родное–чужое», характерную для данной жанрово-видовой формы. Поэту не столько важно представить образ России как родного, близкого пространства, а Индии – чужого, а важно подчеркнуть, что и в России есть своя особая духовная составляющая, отличающая ее от других стран. Вступая в поэтический диалог с М. Ю. Лермонтовым, поэт также акцентирует внимание на своей «странной любви» к России. В ней, России, можно обнаружить множество недостатков и пороков, но именно с ней слит образ лирического героя:

Повсюду сор – как в Индии бессмертной,
бездомных – как в Париже под мостом,
а зелени – как в Дублине, несметно –
на взгорьях и в ложбинке под мостом...

Россия, блин, блины, твои с икрою –
пусть браконьерской – все же, говорю,

по вкусу мне. И снова я играю
и в избранность, и в искренность твою [43, с. 417].

Таким образом, сам того не ожидая, герой-путешественник пережил в Индии духовное перерождение. Данное географическое пространство изменила взгляды героя, дало возможность по-новому посмотреть на многие жизненные ценности, а самое главное, дало толчок к переосмыслению образа России в мировом культурно-историческом пространстве.

Своеобразное «духовное паломничество» совершает и В. Полозкова, отправляясь в дальнейшее путешествие. По мере погружения в индийский быт и культуру поэтесса приобретает внутренне успокоение и душевное просветление. С открытием Индии она открывает новый взгляд на мир и человека.

Следует отметить, что В. Полозкова – сегодня одна из ярких поэтов сетевого пространства. Отношение к ее творчеству в современном литературоведении и критике весьма неоднозначно. Многие отмечают однообразие мотивов и образов ее стихов: «...они у нее почти все о неразделенной любви женщин к мужчинам, бога к человеку» [119]; стандартные и повторяющиеся из сборника к сборнику поэтологические особенности: «Залихватская патетика. Умеренная артхаусная романтика. Трогательные, но альбомные посвящения товарищам по медиа, сцене или лицейским годам. Правдивая, но пустоватая юго-восточная экзотика. <...> Навязывающие в зубах аллитерации» [74]. Однако в большинстве своем исследователи отмечают искренность, энергию, особую харизму как главные отличительные особенности поэта-блогера [119], называют В. Полозкову «поэтом нового поколения», а ее лирику определяют как откровенную, дерзкую и рискованную [241].

На наш взгляд, оригинальность поэтического мировидения автора наиболее ярко проявилась именно в «Индийском цикле», написанном под впечатлением от ее первого путешествия в Индию в 2008 году, которое она совершила вместе со своим знакомым. В то время путешественникам было

чуть более двадцати лет. Данный цикл вошел в третью поэтическую книгу В. Полозковой «Осточерчение» (2013). Несмотря на то, что совершала эту поездку молодая поэтесса, для нее, как мы уже отмечали, она явилась своеобразной духовной дорогой и внутренним преображением. Следует уточнить, что в дальнейшем В. Полозкова еще не раз посетит эту удивительную страну, которая так изменила ее мировосприятие. С 2012 по 2014 гг. цикл был дополнен еще 11 текстами. Для нас важна именно первая публикация цикла, воспринимаемая как целостное поэтическое единство, отражающее не только восприятие и принятие страны, но и принятие себя, жизненных перипетий и сложностей.

Цикл, созданный по реальным впечатлениям, имеет сложную композиционную структуру. Он состоит из шестнадцати самостоятельных стихотворений, большинство из них имеют названия городов («Дели», «Варанаси», «Каджурао», «Орча», Пушкар», «Джайпур», «Гоа» и др.), которые посетили путешественники, и охватывает период в 25 дней (с 2 по 27 ноября 2008 г.). Внутренняя композиция каждого поэтического текста выстраивается по определенной структурной схеме: хроникальная последовательность, точная датировка, наличие адресата, выход в контекст «большого» и «малого» времени.

Соглашаясь с мыслью Д. Н. Замятина о том, что «Путешествия расширяют сознание, обостряют чувства. Энергетика эмоций в ходе путешествия заводит моторы возможного восприятия. В ходе путешествия человек видит и чувствует по-другому “расширяя” пространство» [113, с. 13], мы также наблюдаем присутствие «расширенного» пространства в «Индийском цикле» В. Полозковой. Моделируя образ страны, поэтесса отталкивается от многочисленных индийских культуронимов, топонимов, религиозно-философских учений Востока. Размышление о социокультурных и географических особенностях страны, ее религиозных и мифологических воззрениях выводят повествование в пространство «большого времени». Однако в ходе развития лирического сюжета выстраивается двойной путь:

обретение и открытие Индии и обретение и открытие себя самой как свободной, самодостаточной и независимой личности, существующей здесь и сейчас: «Только ведь моя Индия из меня не денется никуда. / Моя Индия не закончится никогда» [33].

В основе цикла лежит своеобразный романский сюжет, где завязкой становится уже первое стихотворение цикла «Дели» – это первый город, которые посетили путники:

Чему учит нас Дели, мой свет?

Тому, как могущественны жара, нищета и лень.

И тому, что все распадется на пепел,

мел, полиэтилен.

И тому, что все тлен

и все обратится в тлен.

<...>

Чему учит нас Индия?

Тому, что молчанье речь,

расстояние лучший врач,

Того, чего не имеешь – не потерять,

что имеешь – не уберечь.

Так что обналичь и потрать свою жизнь

до последней старости,

Проживи поскорее прочь [33].

Автор избирает усложненную внутреннюю композиционную структуру отдельных стихотворений, входящих в цикл. Поэтесса использует ряд риторических вопросов, направленных на понимание всеобщего и частного. Большинство стихотворений начинается с вопросов: чему учит нас тот или иной город Индии? Ответ рождается в ходе развития лирического сюжета: русского человека Индия учит ценить то, что имеешь; понимать бедного и слабого, отделять истинное от ложного, вечное от сиюминутного. Пугающая бедность, грязь и нечистоты – это только поверхностный взгляд на страну.

Путешественник, преодолевающий пространства, не только получает знание об индийской культуре и традициях, но и проходит своего рода жизненный путь, на котором происходит символическая смерть и рождение странника, обретающего Рай на земле, который трактуется как неизменность и первозданность образа страны со дня ее сотворения:

Чему учит нас Варанаси, мой свет?

Тому лишь, что жизнь есть сон.

Тому, что всю мощность средства передвижения
заключает в себе клаксон.

<...>

Чему Варанаси учит меня?

Тому, что окажешься на вершине, дойдя до дна.

Тому, что у нас начались последние,
а у них еще ветхозаветные времена... [33].

Поэта интересует не только выход в общекультурное пространство и понимание мира и человека, но весьма значимым является и обращение к внутреннему миру лирической героини, образ которой тесно слит с образом самого автора. Именно отсюда ряд риторических вопросов: «чему Индия учит меня?». Продолжая традиции поэтов Серебряного века и прежде всего Н. Гумилева, К. Бальмонта, которые вместе с экзотикой далеких стран открывали тайники собственной души, современная поэтесса также обращается к внутреннему «я», пытаясь разобраться в личностных переживаниях и ощущениях. В ходе развития лирического сюжета, читатель понимает, что поездка в Индию явилась попыткой бегства героини от самой себя. Разрыв любовных отношений, одиночество, непонимание, творческий кризис – все это и подталкивает ее к бегству из Москвы, смене обстановки. Однако путешествие по Индии, казавшееся героине средством отвлечения от проблем, становится своеобразной духовной дорогой к высшим ценностям:

Каждый бог тут всевидящ, мама,
и ничего, если ты неимуш и тощ.

Варишь себе неизвестный науке овощ,
добавляешь к нему
какой-нибудь хитрый хвощ
И бываешь счастлив; неважно, что на тебе за вещь,
Важно, мама, какую ты в себе
закрываешь при этом мощь [33].

Важное значение в структуре цикла приобретают адресаты. Каждое отдельное стихотворение цикла представляет собой письмо-обращение к самому близкому и доверительному лицу, что придает лирическому повествованию особую исповедальность и искренность. О. С. Мальчугина, анализируя особенности композиционной структуры цикла В. Полозковой, выделяет три адресата. Исследовать отмечает, что в большинстве стихотворений есть обращения к адресату «мой свет» (8 стихотворений), матери (4 стихотворения), одно адресовано некому Тиме [166, с. 106]. Мы не можем согласиться с мнением исследователя о том, что «мой свет» и Тим – это разные лица. На наш взгляд, символическая форма-обращение, «мой свет», имеет ввиду не абстрактного адресата, а скрывает обращение к любимому, к которому еще так свежи чувства. Вся поездка строится как бегство от разочарований. Путешествие становится своеобразным спасением. Погружаясь в первозданную культурную атмосферу Индии, лирическая героиня постигает путь «опрощения», приближения к «телесности», «наготы» человеческой души («Орча», «Агра», «Пушкар», «Гоа»). Своими новыми ощущениями она делится именно с тем, от кого убежала, но кто еще занимает важное место в ее сердце. Отсюда теплота, искренность, эмоциональность и особая исповедальная наполненность в открытии Индии:

... Чему Орча учит меня?

Тому, что через неделю мой праведный гнев зачах... [33].

По мере соприкосновения с открытым индийским миром, героиня приобретает внутреннее спокойствие, она приходит к гармонии с собой, все личные обиды и проблемы отступают на второй план, происходит

внутреннее просветление и освобождение от обид и разочарований. Именно поэтому к финалу цикла героиня уже спокойно может назвать имя, к кому обращалась «мой свет»:

Как ты там, мое слабое утешение, моя ржавая ссадина,
ломаная банка из-под тепла?

У меня в айпode сто пять твоих фотографий,
так что я тебя сюда привезла.

Я на севере Гоа, Тим, тут такой же бог, как у нас,
но куда чуднее его дела [33].

Особая исповедальная тональность создается и за счет обращения к образу матери. Заметим, что данный прием основополагающий в поэзии В. Полозковой. Откровенная беседа, изложение мыслей и фактов требует внимательного слушателя. Мама как самый близкий человек, доверительный адресат, не случайно появляется в стихах, наполненных наибольшими сомнениями и душевными переживаниями («Древнерусская тоска», «Гоа», «The Very Last One»). Возникает обостренное чувство тоски и желание поделиться собственными открытиями этого беднейшего в материальном отношении мира:

Мы в пустыне, мама, нет ничего, кроме звука пищалки,
запаха ночи, огня, песка,
Я смотрю на все это дело, мама, и тут, конечно,
древнерусская обязательная тоска [33].

Заметим, что стихи, обращенные к матери, несут понимание обретенного нового знания и особой внутренней безысходности, героиня словно ищет поддержку и защиту в лице родного человека («Так что, мама, кризис коммуникации, / творческое бессилие, / отторгающая среда – / Это все, бесспорно, большие проблемы, да» [33]). Стихи же, направленные к любимому, несут более информативную составляющую о новом мире, который отвлекает ее от собственных проблем. В любом случае, обращения к воображаемым адресатам помогают развитию лирического сюжета:

соединяют рассказ о реально увиденных культурно-бытовых реалиях и осмысление внутреннего мира женской души.

Многочисленные аллюзии и реминисценции, вводимые в структуру цикла, также способствуют усилению лирической составляющей текста. В. Полозкова упоминает русского путешественника А. Никитина, ей становится близким его эмоциональный рассказ об Индии и ее жителях. Свое путешествие она уподобляет удивительным рассказам Свифта о странствиях Гулливера и его ощущениях. Знаковой становится и отсылка к современному поэту-песеннику Б. Гребенщикову, его песни «Древнерусская тоска», в которой актуализируется неприятие постперестроечной эпохи. Вступая в поэтический диалог с современным автором, используя символической образ «древнерусской тоски», В. Полозкова подчеркивает внутреннюю боль от увиденной бедности и безысходности, которая складывается у иностранца в Индии:

Люди будто сушеные, мама, – рука у взрослого человека
всегда толщиной с плеть.
На каждом товаре по сантиметровому слою пыли,
каждая спальня – сырая клеть,
Здесь никто ничего не сносит, не убирает,
не ремонтирует –
всему просто дают истлеть [33].

В. Полозкову часто спрашивают в интервью, как она относится к людям, живущим в Индии, как воспринимает их бедность и нищету. После нескольких посещений Индии на эти вопросы она отвечает: «Первый рефлекс – накормить. Их запястья в среднем уже в два раза, чем у среднестатистического человека. Но правда в том, что это не правда. Они не умирают. У них другой порог безразличия. Для них не грязны вещи, которые грязны для нас, органический мусор – не мусор вовсе. Он часть круга бытия. Гниет. Так должно быть. Зачем его убирать? Они себя не лелеют. Берегут, но понимают, что они временная субстанция. Жизнь

слишком мала сама по себе. Они никуда не торопятся. У них нет истерической паники, что они что-то не успеют. Они в большой степени свободны от эгоизма. Они часть цикла. Побыло, умерло, сгнило, перевоплотилось» [34].

Для того, чтобы принять подобное восприятие страны, поэтессе пришлось пройти сложный путь внутренней смерти и нового рождения, которое и дало первое путешествие. Отсюда такое страстное желание открыть Индию читателю, ту Индию, которую она увидела сама.

Значительное внимание в «Индийском цикле» уделяется бытовым деталям, национальной атрибутике. Автор рассказывает о национальной индийской еде и напитках (ласси, папая, парата, кюфта, роти, дала, бирьяни, керд и т.п.), индийских праздниках (сангут), национальной одежде. Взгляд путешественника привлекает разнообразная индийская флора и фауна («Дело к вечеру, где-то уже включается / электрический треск цикад»; «Мы ночуем в пустыне, мама, пахнет кострами, травами / и верблюдами, ущемляемыми в правах»; «и перебегают дорогу босые женщины в сари – / у любой ребенок к груди прижат, / И коровы тощие возлежат, никому не принадлежат» [34] и т.п.).

Скульптурные и архитектурные памятники, упоминаемые в цикле, не становятся центральными объектами поэтического осмысления, а выступают как неразрывная часть облика страны, дополняют ее реалистичный образ («Тадж Махал был построен, чтобы все расы мира / встречались перед воротами в Тадж Махал»), создают оценочную характеристику. Как справедливо замечают исследователи: «<...> парадигма индийских культуронимов участвует в формировании фрагмента индивидуально-авторской картины мира. Ономастические и апеллятивные индийские культуронимы являются своеобразными топонимическими ориентирами, позволяющими составить не только маршрут автора по стране, но и эксплицировать экзотические реалии Индии» [85].

В лирическом цикле В. Полозковой реальное географическое пространство становится поэтическим феноменом, которое наполняется бытовыми, историко-культурными и социальными реалиями и атрибутами. При создании образа Индии знаковыми становятся и частые отсылки к философским категориям, доминантным концептуализаторам страны, таким, например, как «молчание», «тишина ума». Лирической героини становится близкой философия индийских «муни» («молчание точней, чем речь...»), людей, «достигших состояния внутреннего безмолвия». Через такие понятия, как «молчание», «внутренняя тишина», «опрошение», «обнажение души» лирическая героиня и приходит к принятию себя, внутренней свободы.

Весьма значимым для понимания основной идеи произведения становится и авторское переосмысление фразеологизмов, актуализирующих философскую составляющую цикла («молчанье речь, / расстояние лучший врач, / Того, чего не имеешь – не потерять, что имеешь – не убережь»; «... все произошло из праха и все возвращается в прах» и др.). Подобные размышления, навеянные и укрепленные в сознании героини во время путешествия, освобождают ее от внутренних страхов и сомнений. Своеобразной кульминацией в развитии поэтического сюжета становится стихотворение «Последнее утро», где ощущается новый импульс к жизни:

Слышишь благовест, погружая лицо

в прохладную мякоть звезд –

над Москвой не бывает звезд.

Пахнет пряным вест.

Пахнет жженым ост.

И становишься чист, отверст и предельно прост... [33].

Душевное спокойствие, внутреннее просветление, умиротворенность – вот, что дала Индия лирической героине, а вместе с ней и самому автору. Однако, характерный жанровый признак лирического цикла путешествия – оппозиция «родное – чужое» – реализуется лишь в развязке. Заметим, что автор переосмысливает традиционный композиционный прием,

благодаря которому поэты оттеняют ностальгию по родине, подчеркивают разность восприятия мира «чужого» и «родного». На протяжении всего своего путешествия героиня постигала сложный мир Индии, его она не противопоставляла русскому, родному, а пыталась с реалистической точностью передать атмосферу далекой страны. И только в финале цикла ощущается внутренняя боль и тоска от расставания с Индией. Последнее стихотворение датируется окончанием путешествия (27 ноября), когда героиня прилетает в Москву. Контрастность чувств и ощущений подчеркивается противопоставлением холодной, суетной Москвы и душевной гармоний, что дала героине далекая Индия:

Тут зима, запах неуют, мрака, глухого бешенства –
надо всеми прямо-таки разлит.

Только у меня полный бак иронии и приятия,
ничего-то меня не трогает и не злит [33].

Таким образом, современные поэты на основе реального путешествия создают специфическую крупную жанровую форму – лирический цикл путешествий, где сюжетообразующей основой становится образ Индии, ее географические, социально-политические и культурные особенности. Выстроенный географический маршрут, присутствие образа путешественника, введение топонимических, ономастических и культурно-бытовых реалий, своеобразные композиционные приемы, используемые внутри отдельных стихотворений, входящих в цикл, – все это способствует, с одной стороны, созданию образа страны, а с другой – передает чувства и эмоции путешественника, его преображенное восприятие действительности и внутреннего мира. Реальное земное пространство через приемы поэтического осмысления, взгляд нарратора, переосмысление художественной оппозиции «родное–чужое» превращается в идейно-смысловой поэтический феномен. Более того, циклы путешествий О. Хлебникова и В. Полозковой также ярко демонстрируют наметившуюся в современной поэзии тенденцию жанрового синтеза. В данных циклах, посвященных Индии, синтезируются черты

пейзажного, философского, любовного циклов, путевых заметок, что в совокупности становится средством репрезентации авторского мировидения как целостной художественной системы.

3.2 Способы художественной интерпретации Китая и Японии в современном цикле путешествий

Образы восточных стран и прежде всего Китай и Япония интересны русскому культурному сознанию как страны, с древнейшей культурой, национальными обычаями и особой философичной мудростью. Следует признать, что уже XVIII – начале XIX вв. европейские страны обратились к Востоку как некому «экзотическому» источнику вдохновения. На рубеже XIX–XX вв. этот интерес только усиливается, что связано с проведением различных выставок традиционного китайского и японского искусства в Лондоне, Париже, Германии. К концу XIX в. в странах Европы складываются богатые коллекции предметов восточного искусства. Европейцев привлекает внимание многовековые традиции, которые сложились в восточной живописи, графике, поэзии. Многие европейские художники и поэты не только стали воплощать внешнюю экзотику дальневосточной культуры, но стремились постичь ее философию, миропонимание восточного человека. В свое время О. Мандельштам писал: «...XIX век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Буддизм был в науке, в искусстве, в аналитическом романе Гонкуров и Флобера, буддизм был в религии, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая есть не что иное, как буржуазная религия прогресса...» [25, с. 269].

В России накопление знаний об этих странах, как было уже отмечено, шло через значительное влияние Запада и, в первую очередь, через западноевропейские источники. Русского человека также привлекали выставки, восточные коллекции, публикации переводных книг о

дальневосточной культуре, во многом Россия приобщалась к Востоку через Европу.

Например, образ Китая как Поднебесной страны с особой географической, культурной и духовной составляющей формируется в русской художественной словесности на протяжении нескольких столетий. Начиная с XVIII в. и по настоящее время, русские писатели пытаются осмыслить особенности религиозного мышления, духовные и нравственные ценности, традиции, особенности национальной картины мира Китая. Наряду с термином «итальянский текст» в современном отечественном литературоведении активно разрабатывается и «китайский текст» [135]. При этом исследователи актуализируют мысль о принципиальной разнице в организации данных текстов. Если русские писатели активно посещали Италию, вдохновлялись ее культурой, искусством, то Китай, следует признать, оставался в культурном плане «не освоенной» страной. Русские писатели представили Италию через личный опыт, который складывался в большинстве своем через многочисленные путешествия в эту страну, посещения музеев, культурно-исторических мест. Более того, большие возможности в открытии Италии давали широко распространенные знания о богатейшем культурном наследии этой страны. Китайский же контекст большей частью был дан в XIX в. через другие тексты. Информацию о Китае русский читатель в основном получал из переводов произведений китайской литературы. Заметим, что и переводы изначально осуществлялись с языков-посредников (французского, английского и др.). Закрытая для путешественников (как европейцев, так и русских) страна, начала открываться в XVIII–XIX вв. большей частью через переводы классических китайских текстов, манускриптов. По справедливому замечанию В. Б. Кондакова, «Публикации о Китае и переводы китайских классических текстов, следовавшие на протяжении XVIII в., сформировали в сознании русской публики интерес к стране и способствовали возникновению

определенного первичного “фона”, культурного контекста. Существенное продвижение в этом направлении произошло в XIX в.» [131, с. 123–127].

Первоначальный интерес у синологов вызывали исторические сочинения, которые не только знакомили русских читателей с историей страны, но и проецировали внимание на сопоставление исторических путей развития двух стран – России и Китая. Отечественная периодика XIX в. активно популяризировала жанр путевых заметок по странам Востока, публиковала переводы восточной прозы и поэзии. Русского читателя страны Востока и прежде всего Китай привлекали как неизведанные, экзотические страны. Таким образом, постепенно у русского человека складывалась система представлений о Китае: географии, культурных традициях, национальной мифологии, быте.

Исследователи отмечают, что формирование «китайской темы» в русской литературе происходит в 1830–1850-е гг., когда появляются первые прозаические произведения на «китайскую тему» В. Ф. Одоевского («4338-год: Петербургские письма», 1835), О. И. Сенковского («Фаньсу, или Плутовка горничная: Китайская комедия знаменитого Джин-Дыхуэя», 1839). Значительное внимание образу Китая уделяет и И. А. Гончаров в своей книге очерков «Фрегат “Паллада”» (1858). И. А. Гончаров подробно описал своеобразие географического месторасположения страны, особенности национального характера, организацию труда китайского народа и т.п. В своем произведении русский прозаик репрезентировал Китай как особый мир, который самобытен сам по себе, и в то же время интересен для России в своей похожести с ней. По верному замечанию М. Ю. Лотмана, «“Фрегат “Паллада”», по сути дела, концентрирует внимание не на том культурном пространстве, которое пересекает путешественник, а на восприятии путешественником этого пространства <...>. Гончаров <...> декларирует, что интерес к разнообразию культур, открытость “чужому” есть реальная специфика русского сознания» [149, с. 747]. «Чужой» контекст культуры в данном случае становится необходимым для понимания «своего», родного.

А. А. Краснаярова, исследуя историю развития «китайского контекста» в русской литературе, выделяет три основных этапа: 1890–1910-е гг.; 1920–1930-е гг.; 1940–2010-е гг. Исследователь отмечает: «На первом этапе “китайский текст” развивался преимущественно в форме травелогов и аллегорических сказок»; на втором этапе доминировали очерки, рассказы и повести, а также лирические стихотворения; на третьем – мемуарные тексты, авантюрно-приключенческие повести и романы (в том числе в форме “альтернативной истории”). В 1990–2000-е гг. на «китайский текст» воздействовали принципы постмодернизма» [135, с.7].

Таким образом, как мы смогли убедиться, конец XVIII – середина XIX вв. – это время «предварительного» интереса русского человека к Востоку и к образу Китая, в частности. Изначально Китай как полноценный художественный образ создается в русской прозе XIX в. В отечественной поэзии интерес к нему фиксируется несколько позднее, в творчестве поэтов Серебряного века: К. Бальмонта, В. Брюсова, Н. Гумилева, В. Хлебникова, В. Маяковского и др. Переосмысление мировой культуры, ее реставрация становится отличительной чертой рубежной эпохи – эпохи модернизма, когда «Запад вспомнил о Востоке, а Восток потянулся к Западу, когда поэты уловили потребность человечества представить, обозреть, осознать себя в целом» [127, с. 63.]. В творчестве поэтов Серебряного века встречаются образы китайской мифологии, литературы, культуры, осмысливается восточная философия. С образом Китая их часто роднили мотивы вымысла, мечты, фантазии.

Рассматривая образ Китая в рецепции поэтов рубежа XIX–XX вв., П. В. Поролев объясняет специфику освоения «китайского текста», который, на взгляд исследователя, «формируется в поэзии Серебряного века благодаря обращению русских поэтов к творчеству китайских – Ли Бо, Ду Фу, Ван Чанлина и других. Имеет место феномен творческого осмысления и освоения китайской эстетики (не только в поэзии, но и мифологии и философии Дао) в

контексте индивидуальных поэтических систем К. Бальмонта, Н. Гумилева, В. Хлебникова, М. Цветаевой» [193, с. 8].

Действительно, большое влияние на формирование мифопоэтики Серебряного века оказала религиозно-философская концепция Дао. Исследователи поясняют ее следующим образом: «Даосизм – явление причудливое, разное, как лоскутное одеяло. Это не религия, не учение, не философия, не даже конгломерат школ. Скорее, особый настрой сознания, присущий китайскому этносу. Если конфуцианство – это то, как о себе думают сами носители этой традиции, то даосизм – это то, что они есть на самом деле, причем эти части “я” – “я” реальное и “я” идеальное – нерасторжимы и обязаны жить вместе» [169, с. 70].

Так, например, в стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто» (1900) восточная страна ассоциируется с символикой Дао: тьма и пустота противопоставляется свету, красоте и радости. Бинарная оппозиция Логоса и Дао становится основополагающей в поэтическом наследии К. Бальмонта. С одной стороны, она демонстрирует мотив пустоты и отрешенности от мира, а с другой – восторженное восприятие мира, его красоты и радости бытия. В стихотворении «Китайское небо» (1921) поэт переосмысливает одну из китайских легенд о сотворении мира. Однако, отметим, в лирике К. Бальмонта не обнаруживается крупных поэтических форм, где образ Китая выступает в качестве сюжетобразующей основы, стержневой доминанты.

Стремление к масштабной репрезентации «Священного Китая» представлено в творчестве Н. Гумилева. Одно из первых его стихотворений, где дано поэтическое осмысления образа Китая, – «Путешествие в Китай» (1910). Развернутый образ восточной страны, ее философской мудрости, призывающей к гармонии и внутренней созерцательности, дан в его стихотворном сборнике «Фарфоровый павильон» (1918):

Спокойно маленькое озеро,
Как чаша, полная водой.

Бамбук совсем похож на хижины,
Деревья – словно море крыш.

А скалы острые, как пагоды,
Возносятся среди цветов.
Мне думать весело, что вечная
Природа учится у нас [13].

В отечественном литературоведении данный сборник, состоящий из вольных переводов известных китайских поэтов (Ли Бо, Ли Вэя, Чжан Цзи, Юань Цзе, Тзе Тие, Цзяо Жаня, Ду Фу и др.), рассматривается как оригинальный цикл «китайских стихов».

Следует отметить, что Н. Гумилев совершал путешествия в далекие, экзотические страны, но в Китае он не был. Однако интерес к этой стране поэт проявлял на протяжении всей жизни. Приобщение к Китаю шло через освоение культурной и духовной составляющей. Еще в ранний период жизни он мог созерцать редкие китайские экспонаты, находившиеся в Екатерининском дворце в Петербурге; он был хорошо знаком с переводами древних китайских манускриптов отца Иакинфа. Находясь в Париже, Н. Гумилев имел возможность познакомиться с обширной коллекцией китайского искусства из Музея Восточного искусства имени Гимэ и других музейных комплексов [196, с. 93-98]. В своем цикле поэт передал сложный синтез реалистических и мифологических представлений об этой удивительной восточной стране.

В свете всего сказанного, цикл Н. Гумилева «Фарфоровый павильон» не может быть отнесен к циклу путешествий, так как в его основе лежит не маршрут путешествия и осмысление определенного географического пространства, а постижение китайского миропонимания как целостной системы. В «китайских стихах» поэт воссоздал не только специфику восточного образа мышления, но и передал особенности «национального образа мира» (Г. Гачев). Китай не стал в «Фарфоровом павильоне» реальным

географическим пространством с его конкретной топонимикой и ономастикой. В нем Н. Гумилев продемонстрировал восточный образ мира, в котором совершается духовное странствие лирического героя, и в этом отношении данный цикл «китайский стихов» может быть рассмотрен как философский цикл.

Именно поэтическая концепция Н. Гумилева в освоении образа Китая оказала значительное влияние и на современную отечественную поэзию (В. Аристов, А. Скидан, А. Уланов, Н. Азарова, А. Глазова и др.), и, в частности, на развитие лирического цикла путешествий. При этом заметим, что на рубеже XX–XXI вв. «китайская тема» в крупных жанровых формах также не получила широкого развития.

Своеобразным продолжением художественных исканий русских поэтов Серебряного века в постижении образа Китая можно считать «Письма династии Минь» (1977) И. Бродского, «Китайское путешествие» (1986) О. Седаковой, «Сплошной Китай» (2004) А. Уланова, «Китайские стихи» (2005) П. Лукьянова, «В Китае» (2016) А. Кушнера. Современные авторы создают циклы, в которых наблюдается глубокий синтез жанровых черт философского цикла и цикла путешествий. Китайские константы становятся сюжетообразующей основой в раскрытии важных философских идей: осмысление трагизма жизненных основ, духовного наполнения, мудрости бытия и др.

Так, например, в цикле И. Бродского «Письма династии Минь», представляющем собой диптих (каждый состоит из 16 строк), можно обнаружить две противоположные позиции, два голоса: женский и мужской. Многочисленная китайская символика, которая используется поэтом (Поднебесная, соловей, иероглиф, Стена, зеркало, путь и др.), призвана отразить трагичность мироощущения, трагическую пустоту бытия. Она становится своеобразной основой, поверх которой накладывается вторичный смысл высказывания. Постепенно через внешний предметный мир выступает подлинный смысл текста. В двух частях поэт представил оппозицию

взглядов. В первой части – женское восприятие – стабильное, предметное, эмоциональное, обращенное к внешнему миру; во второй – мужское – рациональное, сосредоточенное на самопознании, рефлексии. Несмотря на бинарность текстов, они имеют смысловую и образную близость: актуализируют упадочность картины мира, его трагичность и безысходность. Именно использование образа Поднебесной, ее символики и позволяет создать подобный эмоциональный тон лирическому высказыванию:

<...>

Ветер несет нас на Запад, как желтые семена
из лопнувшего стручка, – туда, где стоит Стена.
На фоне ее человек уродлив и страшен, как иероглиф,
как любые другие неразборчивые письма... [5].

Иная поэтическая тональность обнаруживается в лирическом цикле О. Седаковой «Китайское путешествие». В данном произведении уже более очевиден синтез философского цикла и цикла путешествий. Китай близок О. Седаковой не только как страна глубочайшей мудрости, но и страна, которая манит автора своей загадочностью, самой атмосферой. Будучи ребенком, О. Седакова несколько лет провела с родителями в Китае. Поэтому, с одной стороны, эти стихи – своеобразная ретроспектива, память о проведенном в Китае детстве. С другой – отображение некоего духовного пути лирического героя, помещенного в рамку классической китайской эстетики. Вот что замечает по этому поводу сама О. Седакова: «Я не могу сказать, что воспоминания о Китае у меня остались ясными. Это скорее осязательные, тактильные ощущения, запахи» [50].

Сама поэтесса определяет «Китайское путешествие» как «стихотворную книгу», которая задумывалась «целостным ансамблем» из восемнадцати стихотворных текстов, выдержанном в одном тоне. В 1986 г. «Китайское путешествие» было опубликовано отдельным изданием, книгой стихов. Однако данный текст соответствует традиционному пониманию лирического цикла как «монтажной структуры с большим количеством

ассоциативных связей» (М. Н. Дарвин) и имеющий четко обозначенный лейтмотивный комплекс. Более того, в дальнейшем данный цикл публикуется в составе избранных стихов поэта, печатается как лирический цикл в периодических изданиях.

На протяжении всего цикла, от первого его стихотворения до восемнадцатого, можно проследить обращенность автора к философско-поэтической традиции, по которой соотносится Восток и Запад. Создавая образ Китая, О. Седакова стремится передать особенность как его культуры, так и национального мировосприятия, которое было отражено в памятниках древнекитайской литературы. Так, например, в пятом стихотворении возникают образы «отвязанной лодки» и «обломанной ветки», с которыми тождественны «все мы», находясь в поисках своего пути: «Отвязанная лодка / плывет не размышляя, / обломанная ветка / прирастет, да не под этим небом» [37]. И при этом «все мы сегодня здесь, а завтра кто скажет?» [37]. А в двенадцатом стихотворении цикла возникают размышления о сущности человека:

О, человек простой –
как соль в воде морской:
не речь, не лицо, не слово,
только соль, и йод, и прибой [37].

Такое мировосприятие обнаруживается и в учении Лао-цзы, из которого выбрана цитата для эпиграфа к лирическому циклу. Как отмечают исследователи, древние даосы разрабатывали теорию, по которой люди могли бы научиться жить в единстве с природой. Это учение, согласно истории Востока, призывало к исследованию мира, к осмыслению механизмов его работы. Человек в этой древней культуре понимался как микрокосмос, а главная человеческая задача – найти себя в системе мира, осознать себя одним из его элементов. Смысл жизни древние даосы видели в обретении гармонии. Такая ассоциативная связь демонстрирует

объективность размышлений лирического героя, показывает его эрудированность и знание культуры.

Также в цикле обнаруживаются и ассоциативные связи с творчеством великого поэта Китая Ли Бо. О. Седакова упоминает о нем в тринадцатом стихотворении цикла:

Не меньше <...>

чем пьяный Ли Бо заглядывать в желтое, как луна, вино... [37].

Упоминание двух этих образов отсылает нас к стихотворениям китайского поэта, переведенных А. Ахматовой и А. Гитовичем. Мотив вина в них – один из ведущих («Поднося вино», «Пьянствую в горах с отшельником», «Под горой одиноко пью»). Образ древнего поэта, столь чутко умевшего словами запечатлеть весь окружающий мир, словно бы витает над всем циклом, присутствуя в нем не только в качестве художественного атрибута, но и в качестве духовного наставника лирической героини. Это видно, прежде всего, из названия лирического цикла – «Китайское путешествие», ведь, как известно, и Ли Бо, и Басе, и Исса, и Тие любили и умели совершать долгие одинокие переходы, подолгу могли жить в дали от суеты и людей. Именно так и поступает лирическая героиня «Путешествия». Она совершает некий физический переход в пространстве (о чем говорят сменяющие друг друга пейзажи: вот приветствие Китаю с его хрупкими ивами; вот говорящий пруд; вот «широкие глаза храмов»; вот гора с хижиной на вершине; вот крыши пагод; вот путник в белой одежде, бредущий по тропке...). Стихи, составляющие цикл О. Седаковой, намеренно создают своеобразное «эхо» поэзии Ли Бо, и отголоски эти воплощаются, прежде всего, в конструкции строф и в наборе образов (луна, вода, лодка, вино, одиночество, путь).

Следует отметить, что образ луны, встречаемый в цикле О. Седаковой, – не только аллюзия на творчество Ли Бо. Здесь автор «Китайского путешествия» обращается к культурным концептам Востока, тем самым создавая его уникальный, отличный от Запада, мир. Поэт передает

китайский колорит за счет введения в канву произведения традиционных для данной культуры образов и предметов. С одной стороны, это акцент на характерные особенности бытового мира и архитектуры: джонка, пагоды, зеркало в алтаре. С другой стороны – О. Седакова уделяет внимание деталям, которые указывают на индивидуальность восточных реалий. Например, реки здесь «желтоватые», а сосны – «карликовые». Крыши у пагод «приподнятые по краям», а двое встретившихся прохожих «...низко / кланяются друг другу на понтонном мосту». Мир «Китайского путешествия» собран из таких сквозных образов, как «сосна», «ива», «ласточка», «бабочка», «река», «луна», «лодка», «камень», «звезда».

Из этих мельчайших деталей складывается мир такого загадочного и притягательного Востока. Перед нами вырисовывается ясная картина – величественный Китай, охватывающий не только землю, с ее горами и водами, но и луну, и солнце, и звезды. Благодаря такому авторскому видению раскрываются философские взгляды самой О. Седаковой, которая всегда говорила о своей тяге к натурфилософии, к «общению с внечеловеческим природным миром», к познанию мироздания. С этой позиции данный цикл – явление уникальное. Автор здесь стремится не только постичь культуру Китая, но и сблизить между собой Запад, согласно традициям христианства, сосредоточенный на личностном аспекте, на человеке, и Восток, внимательный к мирозданию. Именно поэтому мир Поднебесной одушевлен: пруд «говорит», «лодка плывет, не размышляя», вода «улыбалась». Здесь у гор есть «сердце», а у храмов – «глаза». А крыши пагод – «как удивленные брови» [37].

Заметим, что каждый предмет в этом мире связан с другим. Подтверждение этому обнаруживается на уровне внутренней композиции, в которой ярко заметно движение от верхних частей мироздания к нижним и наоборот. Так, с неба «кинута лестница», а небеса «с почтением склоняются». Здесь «пруд спускался сверху / голосом, как небо», «рукава деревьев», «падая, не падают, / окунаются в воду». В то же время происходит

и движение от низа к верху: аист «как шар золотой / сам собой взлетает / в милое небо над милой землей», а ивы «вырастают» у воды, вода следует «за магнитом звезды» [37].

Как мы видим, данный текст репрезентируется, прежде всего, как философский цикл, однако важное значение в нем приобретает и мотив путешествия. В данном случае необходимо обратить внимание на тот факт, что человек в данном цикле изображен как *homo vagans*, человек путешествующий, странничество является его родовой характеристикой. Причем, странствие/путешествие рассматривается поэтом в традиции китайской философии: реальное странствие по дорогам жизни, жизненный путь человека, дорога к мудрости, а также загробное странствие. О духовном странствии человека Востока говорится: «Герои Чжуанцзы скитаются, покидают семью и родных, предпочитают родственным узам дружеские, живут в бедности, встречаются друг с другом на дорогах, в харчевнях, гуляют у рек, водопадов. Мудрецы, или те, кто стремится к мудрости, говорят об истинном странствии. Под которым имеют в виду странствие духом, в чудесном краю, который открывает познание. Для этого мудрец покидает суетный мир и поселяется в уединении в горах, у ручья, проводит время один, размышляя о Дао» [145, с. 237].

В данном цикле О. Седаковой лирическая героиня также является человеком странствующим. На это указывают не только картины китайской действительности, которую читатель видеть ее глазами, но и возникающие в сюжете цикла образы людей, которых она встречает. Это и «путник в одежде светлой, белой», у которого «старые плечи», и ребенок, и «двое прохожих», которые «...низко / кланяются друг другу на понтонном мосту», и «пьяный Ли Бо» [37], который заглядывает в вино.

Путешествие лирической героини выдерживается в традиционных китайских канонах, которые обязательно предполагают наличие в пути особенных остановок. Именно такие «остановки», «узлы» времени, пространства, воспоминаний, ощущений, – это и есть стихи О. Седаковой.

Так, первое стихотворение «И меня удивило...» открывает нам всю панораму волшебной страны, куда держит путь душа лирической героини:

Родина! вскрикнуло сердце при виде ивы:

такие ивы в Китае [37].

Второе («Пруд говорит...»), а особенно – третье («Падая, не падают...») стихотворения воплощают в себе некую духовную карту местности, вмещают в себя весь предстоящий путь, рассказывают о тех сакральных и просто важных местах, которые будут посещены. В данных текстах умещается сильный эмотивный пласт цикла. Это радость встречи с любимой (причем, метафизической, а вовсе не реальной) страной, готовность снова пройти тем же уготованным путем и открыть для себя еще не открытое:

Деревья мои старые –

пагоды, дороги!

Сколько раз мы виделись,

а каждый раз, как первый [37].

И здесь же находится ключевая мысль всего цикла (подчеркнута визуальным эффектом): через страдание, непонимание мира и себя, через испытания и горькую любовь, через отречение от суеты человек должен прийти к истоку пути истинного, светлого.

Не довольно ли мы бродили,

чтобы наконец свернуть

на единственно милый,

никому не обидный,

не видный

путь? [37]

В четвертом стихотворении «Там, на горе» появляется образ хижины отшельника. Подниматься в гору – значит преодолевать трудности. Эту развернутую метафору часто использовали восточные мудрецы и поэты. Путь лирической героини продолжается, проходя по берегу озера, заросшего

ивами («Знаете ли вы...»), по пыльной дороге («Только увижу...»). В последнем тоже реализуется один из распространенных не только в китайской, но и в мировой литературе, образ одинокого странника:

Только увижу
путника в одежде светлой, белой –
что нам делать, куда деваться? [37]

Показательным моментом здесь является обращение к белому цвету – цвету скорби в китайской культуре. В восприятии лирической героини появляется общечеловеческая, вечная печаль, воскресает женское сострадание и даже жертвенность:

Только увижу
что бывает с человеком –
шла бы я за ним, плача:
сколько он идет, и я бы шла, шагала
таким же не спорящим шагом [37].

Подчеркнем, что и здесь О. Седакова синтезирует восточную эстетику и славянскую духовность (религиозность), причем последняя – это характерный компонент ее творчества вообще. В «Китайском путешествии» славянские мотивы выражаются и в построении некоторых синтаксических конструкций, выбиваясь из общей тональности создаваемой атмосферы азиатского спокойствия, обнажая нервные окончания русской души: «Не довольно ли мы бродили?», «И не скажут, хмур ли он, весел», «Обломанная ветка прирастет, да не под этим небом», «Что если час придет и поведет меня от тебя?» [37] и проч.

Далее путь лирической героини лежит через водную гладь («Лодка летит...»), селение или монастырь («Крыши, поднятые по краям...»). Именно в этой точке пространства начинается духовная медитация героини, приводящая к постижению сущности мира, себя, любви, жизни и смерти (стихи «Несчастен...», «Велик рисовальщик, не знающий долга...», «С нежностью и глубиной...», «Может, ты перстень духа...», «Неужели и мы,

как все...», «Флейте отвечает флейта...», «По белому пути, по холодному звездному облаку...», «Ты знаешь, я так тебя люблю...», «Когда мы решаемся ступить...», «Похвалим нашу землю...»).

Таким образом, «Китайское путешествие» – это не обычный реальный путь по восточной стране. Это одновременно и философский поиск, и жизненный путь человека, и дорога в поисках мудрости. Благодаря философской направленности цикла путешествий О. Седаковой, здесь возможен синтез различных тематик. Так, наряду с размышлениями о смысле жизни и о странствиях человека, автор затрагивает еще одну тему – тему творчества. Для поэта «велик рисовальщик», который способен проникать в тайны бытия, осознавая это своим самым главным долгом:

<...> кисть его проникает в сердце гор,
проникает в счастье листьев,
одним ударом, одною кротостью,
восхищеньем, смущеньем одним
он проникает в само бессмертье –
и бессмертье играет с ним [37]

Для лирической героини мир людей измеряется их готовностью отречься от самого себя, от своего материального мира ради творчества. Поэтому существуют «простые невежды», «простые скупцы и грубияны», а есть те, кто решается взойти «на вдохновенья пустой корабль». В итоговом стихотворении цикла лирическая героиня воздает хвалу всему живому:

Похвалим нашу землю,
похвалим луну на воде,
то, что ни с кем и со всеми,
что нигде и везде –
величиной с око ласточки,
с крошку сухого хлеба,
с лестницу на крыльях бабочки... [37]

В «похвальном слове» исследователи обнаруживают близость с известной «Песней благодарения о всех тварях Божьих» св. Франциска Ассизского (1224), являющейся одним из старейших памятников европейской поэзии. По замечанию Н. Г. Медведевой, данное сходство «выполняет роль своеобразного “моста” между западной и дальневосточной традициями. <...> В соответствии с традиционным для христианской теологии отождествлением истины со светом (сиянием) в поэтическом мире “Китайского путешествия” реализована концепция ее обретения, осуществленного человеком благодаря встрече с духовной родиной [172]. Именно синтез западного, славянского и восточного миропонимания репрезентируется в цикле О. Седаковой.

Таким образом, все символические образы, реализованные в «Китайском путешествии», проходя цепочкой ассоциаций и духовных эмблем сквозь поэтический текст, призваны связать его логически, создать единое смысловое полотно цикла, показать, что каждое из стихотворений есть ступень одной большой лестницы, ведущей к постижению духовной гармонии, которую обретает лирическая героиня О. Седаковой, совершая свое паломничество по метафизическому Китаю, волшебной стране, где перед мудрецами и путниками «с почтением склоняются небеса», а с террас древних пагод «вечно видно все, что мило видеть человеку».

Следует отметить, что отличительной особенностью поэтических текстов, посвященных Китаю, является попытка соединить европейскую и восточную культуры. Интересным с этой точки зрения нам представляется и текст А. Уланова «Сплошной Китай».

Данный лирический цикл «китайских стихов» также не имеет характерной для циклов путешествий категории маршрута, отраженного в заголовочном комплексе. По своей структуре он напоминает дневник размышлений, рожденных благодаря пребыванию в другой стране. Лирический герой здесь очень тесно связан с самим автором. Подтверждение этому мы находим в словах А. Уланова: «...китайская культура, несмотря на

длительный опыт жизни и работы в Китае, так и не стала близка. С конфуцианством из-за его морализма и сосредоточенности только на социальном у меня точек соприкосновения быть не может. <...> С даосизмом некоторые точки соприкосновения есть, есть прямые отсылки к нему в цикле «Сплошной Китай» <...> [114]. Но и даосизм мне не близок из-за его неличности. Я все-таки европеец и считаю, что Европа не рационализм, доведенный до абсурда, а личность с ее противоречиями и подвижностью» [114].

Заметим, что лирический герой цикла «Сплошной Китай» не просто путешественник, восхищенный китайской культурой и философией. Он становится наблюдателем, слившимся с Поднебесной, смотрящим на мир сквозь призму китайского мировосприятия. Во всем чужом лирический герой пытается найти свое, родное, и образы китайского мира соединяются в одно целое с привычными, родными образами:

Гарантийный срок —

какой регулярный стих

просто еще один вколоченный гвоздь

Муравьев достаточно не хватает птиц

сойка Штутгарта боболинк Амхерста

самарский дрозд [40]

Выйти на берег течение унести

а чужим и многим неинтересен край

арт нуво небоскребы Москва в пути

что везде означает сплошной Китай

<...>

Полочки палочки кухонный барабан

бамбук под снегом что не съеден пока

старец с грибом личжи разумеется

малость пьян

и дриады танцуют внутри сосен у Судака [40]

Следует заметить, что именно благодаря многочисленным образам, отсылающим к символике Китая, автору удалось ввести сквозные мотивы. Так, молчание и речь – становятся центральными понятиями, над которыми размышляет лирический герой:

Влезть по уши в неоткрывающуюся речь

и письмо сплошное различие

НЕ ДЛЯ МЕНЯ

может там потерянный голос и есть

ТЫ СНАЧАЛА ПОЙМИ ЧТО ПРИХОДИТСЯ ЕСТЬ

ТОЛЬКО ЭТО УЖЕ СОВЕРШЕННО ДРУГОЕ ТЫ

на исходе дня [40]

десять слушают сказанное одному

а слова и надвое не разделить [40]

или:

Речь навстречу десять секунд идет [40]

Его философские искания должны привести к так называемому «третьему языку»: «Встреча в третьем языке себя заставляет / ждать» [40]. Лирический герой, пребывая в чуждом для него восточном мире, познает новый язык поэзии – язык, который позволяет размышлять о пустоте, который является некой золотой серединой между молчанием и речью. Именно с его помощью становится возможным говорить привычными словами о чем-то непривычном, чужом.

В отличие от О. Седаковой и А. Уланова, А. Кушнер создает свой цикл «В Китае» (2016), сохраняя характерные жанровые черты цикла путешествия, где в основе лирического сюжета лежит маршрут путешествия и образ страны, посещаемой поэтом-туристом. Данный поэтический текст включает в себя шесть стихотворений. С самого начала цикла лирический герой,

близкий к образу самого автора, затрагивает актуальную для современной литературы тему – неизученность Китая:

Мы к Риму пригляделись и Парижу,
В Египте даже были, как Кузмин
Говаривал покойный, и на Крите,
Но эту стену видел я один
Из всех, кого я знаю, извините [22].

Обеспокоенность этой темой объясняется уникальностью китайской культуры, в особенности главной ее ценностью – Великой Китайской стеной. Именно ей посвящается первое стихотворение цикла:

Она, как бесконечный коридор,
Двустенная, как будто из породы
Все тех же облаков и тех же гор,
Ничем не отличаясь от природы,
Взбиралась в гору и, перевалив
Через нее, спускалась, чтобы снова
Взобраться на такую же, мотив
Все тот же про себя твердя сурово [22].

Делясь своими впечатлениями, путешественник, в первую очередь, делает акцент на состоянии спокойствия, которое позволяет ему войти в дзэн – умиротворенное созерцание. Такое состояние создается за счет многочисленных эпитетов: «ползущие облака», «благосклонный полет бабочки» [22] и др. Возникающие образы – небо, бабочка, облака, пагоды – позволяют проникнуться умиротворенной атмосферой Поднебесной. Поэтому не случайно лирический герой, созерцая этот мир вокруг себя, вспоминает поэтов Ли Бо и Ду Фу, тем самым как бы объединяя Запад и Восток: «Ли Бо был бы счастлив, Ду Фу б меня понял» [22].

Дальнейший путь лирического героя побуждает его еще больше погрузиться в размышления, и даже простой рассказ экскурсовода заставляет задуматься об одной из вечных тем – причинности происходящего. Слова

«важно то, что болит, а не то, что блестит снаружи» звучат как наставление о том, что не всегда то, что лежит на поверхности является истинной причиной случившегося. Следует заметить, что мотив общности культур, введенный в начале цикла за счет упоминания китайских поэтов, находит продолжение в дальнейших размышлениях путешественника. Он приходит к выводу, что разница менталитета не определяет, кто лучше, а кто хуже, люди разных национальностей хороши по-своему:

Что сказать о китайцах? Китайцы ничем не хуже
И не лучше бельгийцев, французов и, скажем, нас [22].

Такие размышления отвечают требованиям современности, которая пропагандирует толерантное отношение к каждому. Воссоздание этих мотивов в поэзии лишь доказывает важность ее роли лакмусовой бумажки, отражающей все важные общественно-политические настроения.

Пребывание в Пекине, поражающем воображение путешественника масштабностью и многочисленностью его небоскребов, помогает ему увидеть этот город совершенно с другой стороны. Он, а вместе с ним и читатель, осознает, что именно в Китае, густонаселенной стране, и зарождается прогресс, который гармонично вливается в древнюю культуру, образуя уникальный тандем – единство Востока (древних учений, традиций) и Запада (современных высотных зданий, технологичной инфраструктуры):

Небоскребы и высятся здесь,
Сталагмитовый, глянцевого лес.
И понятнее замысел весь
Стал мне, так же как слово «прогресс».
Небоскребы и тянутся ввысь,
К небу тысячи окон задрал.
Могут Запад с Востоком сойтись,
И, наверное, Киплинг не прав [22].

Важно заметить, что мотив пути проявляется в цикле не только посредством движения самого лирического героя, но и благодаря образу поезда, возникающему в пятом стихотворении цикла:

Знаете, маленький поезд такой,
Змей двухвагонный и многоколесный,
Рельсы ему не нужны, расписной,
Полуигрушечный и несерьезный,
В нем, не имеющем стекол, сидят,
Как на веранде, пока объезжают
Парк этот с озером, рай этот, сад,
Пагоды эти – и горя не знают [22].

Метафора «змей двухвагонный и многоколесный» позволяет не только передать атмосферу китайской культуры, в которой змей является одним из двенадцати священных животных, но и поддержать размеренное повествование, заданное в начале цикла. Плавное движение поезда, пассажиры которого умиротворенно созерцают природу и архитектуру вокруг, – метафора самой жизни. Лирической герой говорит о конечности жизненного пути, которая дает возможность переосмыслить свои приоритеты, избавиться от ненужных опасений:

... кончается путь
Там, где был начат. Проехав по кругу,
Что разглядели мы? Может быть, суть
Жизни и смерти, прижавшись друг к другу:
Жизнь не опасна, и смерть не страшна.
Кто бы подумал, что надо за этим
Ехать в Китай? И как будто она
Только китайцам открыта и детям [22].

Для путешественника становится откровением не столько идея отсутствия страха перед жизнью и смертью, сколько мысль, что глубоко осознать это становится возможным лишь в Китае. Этим лирический герой

подчеркивает уникальность атмосферы Поднебесной – места, в котором значительно проще попасть в состояние дзэна.

Завершается цикл путешествий тем, к чему стремился лирический герой на протяжении всего своего пути – объединением двух культур. Оказавшись на крупнейшей площади Пекина – площади Тяньаньмэнь, он, вспомнив китайских туристов, фотографирующих памятники Маркса, Энгельса и Ленина, следует их примеру и обращает внимание на портрет Мао Цзэдуна. Благодаря этому эпизоду читатель понимает центральную идею произведения – единство культур. От этого особенно патетично звучат финальные строки поэтического текста: «То, что было, то было, — вчерашний день, / Ликованье, молчанье, провал, лакуна» [22]. В контексте всего цикла путешествий эти слова становятся своеобразным призывом к тому, что нужно жить настоящим и будущим, не заикливаясь на прошлом.

Не менее интересно в русской поэтической традиции представлен и образ Японии. Следует признать, что Япония, как и Китай, была «закрытой» страной для иностранцев. На мировой арене как активный участник она проявилась только в конце XIX в., хотя первые сведения о ней появились уже в III в. до н.э. После освоения Сибири Россия становится непосредственным ее соседом, первые упоминания о ней в русских исторических источниках появляются к XVII в. Первоначальные сведения о Японии черпались из рассказов путешественников, прокладывающих путь в эту «загадочную» страну. В их заметках Япония представлялась далекой экзотической, богатой страной, где добывалось золото, а ее жители отличались жестким нравом и независимостью [122].

Однако основные сведения об этой стране также черпались из европейских источников. Показателен тот факт, что наиболее интересные и серьезные работы российских авторов о Японии первоначально публиковались в Европе или переводились на европейские языки (М. Головин, И. Крузенштерн) [192].

Огромное влияние на формирование интереса к Японии как европейского, так и отечественного читателей, оказала книга русского мореплавателя и мемуариста В. М. Головина «Записки флота капитана Головина и приключения его в плену у японцев в 1811, 1812, 1813 года», изданная в 1816 г. и переведенная на многие европейские языки. Первым русским писателем, кто посетил Японию, был И. А. Гончаров. Писатель в качестве секретаря сопровождал дипломатическую миссию адмирала Е. В. Путятина. Образ Японии, впечатления об этой стране представлены им в книге очерков «Фрегат “Паллада”» (1858), в двух главах «Русские в Японии».

К рубежу XIX–XX вв. в России складывается представление о Японии как о государстве, организованном на европейский лад, но при этом сохранившем национальный дух, своеобразную культуру, богатую различными оттенками. В Россию в начале XX в. с Запада приходит мода на все японское. Особенно японское влияние проявилось в изобразительном искусстве эпохи модерна и поэзии Серебряного века. Русская культура, также, как и европейская, обратилась к образу Японии в поисках новых форм, с целью преодоления кризиса классических направлений.

Наиболее ярко японская тема проявилась в творчестве К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Хлебникова. Исследователи отмечают, что влияние японской культуры на русскую поэзию носило различный характер. Так, например, Н. Д. Коньшина выделяет два уровня такого влияния: «1) мировоззренческий уровень японского влияния, который предполагает достаточно глубокое проникновение в мировоззренческий пласт “иной” культуры, как у К. Бальмонта. Изучение японской религиозно-философской концепции (синтоизм и буддизм) способствовало развитию нового миропонимания, новой эстетики, наряду с внутренними процессами развития русской культуры. Творчество К. Бальмонта демонстрирует классический пример японского влияния такого типа; 2) поверхностно-эстетический уровень, который проявился в наиболее чистом виде у В. Хлебникова, для которого

характерно восприятие всего японского как другого полюса Мира, культуры. Для поэта японская эстетика – опыт “иного”, который необходимо освоить, чтобы понять Всемирное Единое» [132].

Справедливости ради отметим, что в творчестве поэтов Серебряного века нами не обнаружены циклы путешествий, где бы образ Японии выступал в качестве сюжетообразующей основы. Поэты данного периода часто обращались к переводам, стилизации формы японской поэзии (танка, хокку), что наиболее ярко проявилось в творчестве К. Бальмонта. Поэт создавал как оригинальные стихи о Японии («Япония»), так и делал переводы японской классической поэзии, которые также отличались от оригинала, напоминали скорее стилизацию, так как поэт не следовал строжайшим канонам японского стихосложения, а тяготел к ее переосмыслению в духе собственной эстетики. Японские мотивы как «живописной страны», страны вечноцветущей сакуры нашли отражение в творчестве П. Бутурлина («Японская фантазия», 1895), Г. Гли («Миа – Тагио – Ойяма», 1913), И. Ковалева («Япония», 1916), Д. Бурлюка «Япония», 1920), Ю. Галича («Нагасаки», 1927) и др.

В современной поэзии подобный интерес также сохраняется. Авторы конца XX – начала XXI вв. имитируют стиль японской поэзии, используют многочисленные образы и символы восточной культуры. Японский след исследователи обнаруживают в творчестве К. Левина, Е. Коцюбы, М. Файнермана, Г. Айги, С. Бирюкова, Н. Азаровой и др. [128]

Наиболее репрезентативными циклами путешествий, где образ Японии является сюжетообразующим, можно считать произведения О. Николаевой «Отрывки о Японии» (1980–1984) и А. Беляева «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» (2012).

Лирический цикл О. Николаевой состоит из трех стихотворений, которые подчинены единой теме – впечатлениям от восприятия Японии. В первую очередь, обратим внимание на интересное переосмысление поэтессой образа путешественника. В цикле О. Николаевой он размывается: лирическая

героиня не ведет читателя по улицам или историческим местам, она акцентирует внимание на духовной составляющей изображаемой страны. Героиня не является непосредственным посетителем Японии, она заинтересовывается ей после писем своего школьного друга. Как это часто бывает в творчестве О. Николаевой («Испанские письма»), она создает свой цикл не под непосредственным впечатлением от путешествия по конкретному географическому пространству, а совершает воображаемое путешествие, основываясь при этом на разнообразные ассоциативные связи и образы. Толчком к развитию единого поэтического сюжета становится воображаемый диалог с другом:

Мой школьный друг – известный японист –
Мне дарит веера, в конвертах шлет пейзажи...
– Скажи, а правда ли японский дух так чист,
как европейцу и не снилось даже? [31].

Познавательная функция, характерная для традиционного лирического цикла путешествий, реализуется не демонстрацией знаменитых достопримечательностей, а изображением ментальности восточного народа, его особенностей восприятия окружающего мира:

Легко и радостно они встречают дни,
страстям не преданы, доверчивы, как дети,
пока их странствие не кончится в тени
у древа черного небытия и смерти [31].

Отсюда вытекает еще один мотив, на наш взгляд, основополагающий в данном цикле – оппозиция «родное–чужое». И вновь О. Николаева предлагает авторскую интерпретацию, представляя этот мотив противопоставлением «Запад – Восток», тем самым актуализируя некий политический смысл. Первое стихотворение цикла пронизано мотивом сопоставления европейской и восточной культур. Собеседник лирической героини с восхищением рассказывает о «детях Солнца»:

С благоговением глядят они вокруг

и крест телесности несут с большим смиреньем,
одним иероглифом обняв цветущий луг,
пути небесные следят высоким зреньем [31].

Кроме того, школьный друг лирической героини с уверенностью заявляет, что японцы спокойнее и мудрее европейцев, поскольку в ситуациях, когда последних одолевает страх и паника, заставляющие «в ладони спрятав зренье», дрожать, на жителях страны восходящего солнца «печать забвения торжественно лежит / и с вечной тьмой венчает примиренье» [31].

Лирическая героиня разделяет позицию своего друга. Но для нее характерны и собственные наблюдения:

И все ж Япония, прекрасная в мирах,
своей опрятностью душевной нас пленяет,
и веер в бабочках с лица сдувает прах,
и сердце с трепетом в священный мрак вступает [31].

Благодаря этим строкам мы можем понять, что Япония не только привлекает лирическую героиню, но заставляет волноваться из-за того, что многое ею не изведено в этой стране, многое покрыто «священным мраком». Это волнение перерастает в страх, с которым ей помогает справиться причастность к европейскому миру, который больше опирается на реальность, в отличие от азиатского мира, сосредоточенного на духовном и мистическом:

...Нас европейская культура бережет
от бездны магии, от наваждений рока,
страстями балует, трагедиями жжет
и в аскетизме не находит прока [31].

Вывод, к которому в финале своих размышлений приходит лирическая героиня, сформировался во многом именно благодаря попытке осмыслить две столь разные культуры. Она осознает разнообразие мира, его

многогранность, невозможность с легкостью открыть все его тайны, но видит, что только через незнание можно прийти к пониманию этого мира:

...Вся жизнь разбросана, и к миру нет ключа.

В траве неполютой лежат пути спасенья.

Мы умираем, плача и крича,

но слезы льем – в надежде воскресенья! [31]

Лирическая героиня безоговорочно влюблена в мир, как и многие из тех, кому посчастливилось справиться с некоторыми его загадками. И именно эта любовь заставляет умирая, лить слезы «в надежде воскресенья».

Несмотря на трансформацию художественных особенностей лирического цикла путешествий, О. Николаева сохраняет и традиционные черты данной жанровой разновидности. Стихотворения, составляющие цикл, относительно самостоятельные. Целостность достигается благодаря связи между единицами текста, осуществляемая межтекстовыми скрепами, в роли которых выступают мотивы. В «Отрывках о Японии» особое место занимают мотивы национальной ментальности, судьбы, быстротечности жизни, которые прослеживаются на протяжении всего цикла.

Сложное переплетение японской лаконичности и широты русского мировоззрения представлено в цикле А. Беляева «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго». Автор текста – представитель нового поколения facebook-fiction писателей, чье творчество основано на наблюдениях, воспоминаниях, рассуждениях, фиксируемых в собственном блоге на Фейсбуке.

«Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» впервые были опубликованы в 2012 г. в журнале «Арион». Цикл вошел в небольшое собрание стихотворений, которое автор презентовал под общим названием «Написанное в Японии».

В своем стремлении познать культуру и философию Японии А. Беляев старается освоить ее традиционные поэтические формы. Так, некоторые из вошедших в состав лирического цикла произведений напоминают малый

жанр японской поэзии «танка», представляющий собой силлабическое пятистишие в размере 5-7-5-7-7 слогов, в котором для семисложной строки допускается отступление от канона – 6-9 слогов, а также в трех строках способный описать момент жанр «хокку» в размере 5-7-5, в центре поэтической мысли которого – природный образ, явно или неявно соотнесенный с жизнью человека.

Неторопливое повествование о днях пребывания в Японии создает ритмико-интонационный рисунок, включающий зарисовки о глобальных понятиях: единстве, верности, бессмертии. Продуманная последовательность поэтических текстов, структурно-композиционная целостность создают путешествие, в котором лирический герой, исследуя загадочный мир Японии, параллельно погружается вглубь себя.

Каждая часть лирического цикла «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» пронумерована, что позволяет автору задать определенную хронологию развития сюжета. Так, читатель понимает, что повествование лирического героя о его пребывании в Японии начинается однажды утром, незадолго до тропического циклона:

Два часа до тайфуна

Можно сходит позавтракать

В кондитерской на углу... [3]

Спокойствие и принятие происходящего ощущается с самых первых строк цикла и сохраняется вплоть до его финала. Такое художественное пространство, наполненное размеренностью и чувством единения с окружающим миром, отражает философию популярного в японской культуре даосского учения «Докйю», побуждающего «следовать течению» природы [105].

Лирический герой с самого начала цикла представлен как неторопливый и умиротворенный путешественник, наслаждающийся каждым моментом жизни. Особенно ярко это его состояние ощущается на контрасте с внешним миром. Так, даже когда «Ветер подул / Прогнул

деревянный каркас / Матрас небес провис» путешественник по-прежнему находится в спокойствии, сосредоточившись на своем желании увидеть, как деревья гинкго пожелтеют. Не теряет лирический герой самообладания и в моменты, когда оставил где-то свой портфель или сел не в свой транспорт:

Пересел не на тот экспресс

Ничего в этом тоже

Едут приятные люди [3]

Но, даже несмотря на максимальную погруженность лирического героя в культуру и философию Японии, читатель все равно ощущает характерную для циклов путешествий оппозицию «родное–чужое». Это становится очевидным благодаря незначительным деталям, таким как наблюдение путешественника о том, что забытая тобой вещь никем не будет тронута:

Где-то забыл свой портфель

Не беда никто не позарится

На добро твое кроме дождя [3]

Однако следует отметить, что для лирического героя признаков общности русской и японской культур гораздо больше, чем доказательств их противоположности. Так, например, путешественник, подмечает, что начавшийся с приходом тайфуна дождь ничем не отличается от того, что ему приходилось видеть на родине:

Дождь пошел и пошел

Что на листьях наших осин

Что на здешних гинкго [3]

В данном явлении также читаются идеи даосской философии. Согласно этому учению, все в мире едино и бессмертно. Символом вечности на родине этого учения считается гинкго, появившееся на Земле еще 250 миллионов лет назад и пережившее ледниковый период.

Поскольку образ этого дерева становится центральным в данном поэтическом тексте, то в этом отношении он сближается со стихотворением И. В. Гете, написанном в 1815 году. Немецкий лирик в своем произведении

«Ginkgo biloba», что в переводе с латинского означает «Гинкго двулопастный», кратко отразил суть даосской философии: многообразие воплощается в единстве, а единство – в многообразии. На понимание этой идеи Гете натолкнула раздвоенная форма листа гинкго:

Этот листик был с Востока
В сад мой скромный занесен,
И для видящего ока
Тайный смысл являет он.
Существо ли здесь живое
Разделилось пополам?
Иль, напротив, сразу двое
Предстают в единстве нам?
И загадку и сомненья
Разрешит мой стих один;
Перечти мои творенья,
Сам я — двойственно един [3]

Аналогичные идеи мы обнаруживаем и в цикле А. Беляева. Так, в седьмой части лирического произведения поэт пишет о единстве всего:

Ты один но чувствуй себя как все
Дружно шумят на ветру
Листья гинкго [3]

В девятой части автор указывает на невозможность разрушить это единство:

Прожилки сочту
Количество прожитых лет
Тысячелетий
Надвое не разделить [3]

Эти строки открывают читателю совсем иное, отличное от русского представления о мире, мировоззрение, в котором человек – часть природы, и, только познав и приняв это, он способен открыть самого себя. Постоянное

указание на повсеместность листьев гинкго доказывают верность этого взгляда:

Посмотри на двупалые листья
Листья гинкго кругом [3]

Летом – жара
Отсутствие снега – зимой
Листья гинкго – всегда [3]

Натурфилософские мотивы единства и бессмертия становятся для данного лирического цикла центральными, одновременно развивая своеобразный сюжет путешествия вглубь себя и отражая ведущие идеи японской философии.

Следует также отметить синтаксические особенности лирического цикла А. Беляева. Поэт отказывается от знаков препинания. Это позволяет приблизить повествование к такому типу как «поток сознания», в данном случае усиливающий стремление автора приблизить свой художественный текст к традиционным для японской поэзии формам. Отступает А. Беляев от этого решения только в шестой части цикла, в которой использует тире для того, чтобы акцентировать читательское внимание на мотиве вечности.

К финалу лирического произведения настроение путешественника меняется: усиливается чувство одиночества, возрастает понимание своей чужеродности. Это становится понятно за счет яркой антитезы, на которой основана десятая часть цикла:

Вот и остался один
Лист на столе
А за окном
Скопище желтого сора [3]

Нарастающее чувство одиночества, замкнутости достигает своего пика в двенадцатой части цикла. Четыре строки, заполненные многоточиями, символизируют осознание своей чужеродности. Поэт дает нам понять, что

лирическому герою, несмотря на его восхищение даосской философией, осознанное погружение в нее, так и не удалось полностью ассимилироваться в японском мире, поэтому финал цикла звучит совершенно иначе, чем предыдущие части. Возникающие здесь образы («корзинка», «цепь с шестернями», «ветер в волосах») возвращают лирического героя к миропониманию, которое более близко ему по духу. На наш взгляд, здесь присутствуют аллюзии на поэму Н. В. Гоголя «Мертвые души», а именно на отрывок из этого произведения, посвященной русской тройке:

Собран гербарий
В корзинку его положу
Сам сяду в седло
Цепь с шестернями в ладу
Звякну звонком
Ветер свистит в волосах [3]

Таким образом, путешествие в Японию позволяет лирическому герою погрузиться вглубь себя, примерить на себя взгляды новой для него философии и в итоге осознать свою принадлежность к той культуре, в которой он вырос.

Таким образом, анализ циклов путешествий, посвященных крупнейшим странам восточной культуры – Индии, Китаю, Японии, показал, что совокупность восточных мотивов и образов становится значимой частью художественного мира отечественной поэзии. Благодаря использованию незнакомой для русской культуры ориентальной лексики и возникновению на ее основе новых художественных образов значительно расширяются границы отечественной литературы. Восточная философия обогащает русское поэтическое мировоззрение, заставляя сменить вектор с поиска гармонии на пребывание в гармонии. Подтверждением чему являются и лирические циклы путешествий современных авторов. Так, сюжетобразующей основой циклов О. Хлебникова и В. Полозковой становится образ Индии, формирующийся благодаря обозначенному

географическому маршруту, образу путешественника-исследователя, топонимическим и культурно-бытовым реалиям. Результатом проделанного пути становится обретение себя. Для лирического героя О. Хлебникова – это переход от скептического отношения к восточной культуре к духовному росту, сопровождающемуся размышлениями об отношении человечества к божественному, о значимости веры в современном обществе. Лирическая героиня В. Полозковой с открытием Индии также обретает новый взгляд на мир и человека, приходит к гармонии с собой и духовному просветлению. Принятие себя, обретение внутренней свободы становится возможным для нее благодаря размышлениям о доминантных концептах индийской культуры, погружению в философию индийских «муни». Своеобразным духовным паломничеством является и цикл О. Седаковой «Китайское путешествие». Лирическая героиня, совершая путешествие по метафизическому Китаю, также приходит к духовной гармонии.

Отличительной особенностью поэтических текстов, посвященных Китаю и Японии, является попытка соединить европейскую и восточную культуры. В цикле путешествий А. Уланова «Сплошной Китай» лирический герой, размышляющий о мире сквозь призму китайского мировосприятия, пытается найти свое, родное, соединить в одно целое иностранные концепты восточной культуры с привычными, родными образами. В поэтическом тексте А. Кушнера «В Китае» мы также обнаруживаем мотив общности культур, введенный за счет упоминания китайских поэтов. Размышления лирического героя о близости поэтических традиций помогают ему сделать вывод о том, что разница менталитета демонстрирует уникальность людей разных национальностей. В поэтических текстах О. Николаевой «Отрывки о Японии» и А. Беляева «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» лирические герои, находясь в духовном поиске, сопровождающемся размышлениями о национальной ментальности, исследуют загадочный мир Японии, параллельно погружаясь вглубь себя.

Итак, лирические циклы современных авторов, посвященные осмыслению восточной культуры, – это примеры поэтических путешествий, в которых лирический герой совершает своеобразное «духовное паломничество», в результате которого ему удастся погрузиться в незнакомую для него философию и, в итоге, осознать свою принадлежность к родной культуре, в которой он вырос. В лирических циклах путешествий, репрезентирующих образ Востока, наиболее очевиден процесс жанровых трансформаций: мотив путешествия обогащается элегическими, философскими размышлениями о бытии, человеке, природе и мироздании.

Заключение

Таким образом, лирический цикл, пройдя сложный путь в своем становлении и развитии, закрепился в современной жанровой системе как «особое жанровое образование» (И. Фоменко), имеющее ряд отличительных особенностей. В поэзии рубежа XX–XXI вв. он становится одним из наиболее популярных типов организации поэтических текстов. Отличаясь от других поэтических жанров и литературных контекстов прежде всего в композиционно-структурном отношении (больше отдельного стихотворения, меньше книги стихов, более свободный, чем поэма и т.д.), поэтический цикл может репрезентировать основную идею поэтического сборника, художественный стиль поэта и его воззрения на определенном этапе творческого пути, а также представлять концептуальность авторского взгляда в том или ином поэтическом журнале, антологии, коллективном сборнике.

Сегодня литературоведы предлагают различные классификационные подходы к изучению лирического цикла. Наряду с жанровыми циклами, исследователи выделяют тематические, драматико-ситуативные, сюжетные и т.п. Наибольший интерес вызывают сюжетные циклы, что связано, во-первых, с категорией сюжетности, весьма нетипичной для лирического рода, во-вторых, с тем, что они образуют собственные жанровые традиции. Отечественные литературоведы, исследуя особенности данной жанровой формы в поэзии XIX в., среди сюжетных циклов выделяют сельские, сезонные, любовные и циклы путешествий. Последние привлекают исследователей как синкретические формы, сочетающие черты травелога и собственно лирического цикла. В связи с этим мы выделяем следующие жанрообразующие признаки цикла путешествий: обязательное наличие образа путешественника (с ним связано развитие сюжета, возникновение сюжетообразующих мотивов, вызванных впечатлениями и переживаниями

героя); маршрут путешествия (реальный или вымышленный), который может быть только намеченным или реализованным; единство проблематики и общность сюжетных конфликтов, «идея свободы». Более того циклы путешествий отличаются относительной самостоятельностью входящих в него стихотворений, введением документальных элементов, а также жанровой свободой. Последняя определяется как способность цикла синтезировать внутри своей структуры признаки разных жанров в зависимости от авторских задач: создание поэтического путеводителя, передачи атмосферы того или иного географического пространства, раскрытие душевного мира и впечатлений героя-путешественника, репрезентации оппозиции «родное – чужое». Нередко именно чувство тоски находящегося вдали от родины лирического субъекта провоцирует к сопоставлению художественных пространств.

Значительное влияние на формирование и развитие лирического цикла путешествий оказала немецкая романтическая традиция и прежде всего поэзия И. Гете и Г. Гейне. Первые образцы циклов путешествий в отечественной поэзии начинают появляться в первой половине XIX столетия. Чаще всего русские поэты создавали свои циклы по результатам путешествий в Крым. Крымский текст формируется не без влияния «Крымских сонетов» (1826) польского поэта А. Мицкевича. В циклах путешествий о Крыме XIX – начала XX вв. продолжает свое развитие как Таврический миф (А. К. Толстой «Крымские очерки» (1856), П. А. Вяземский «Крымские фотографии» (1867)), где южный полуостров представлен «райским уголком», так и Киммерийский миф, связанный с именем М. Волошина («Киммерийские сумерки» (1907–1909)), опозитизировавшего северную часть полуострова, создавшего образ духовного Дома Поэта.

Вторым по привлекательности географическим пространством для русских путешественников явилась Италия. Образ Италии как «обетованной» земли искусства был создан романтиками. Отталкиваясь от романтической традиции, поэты Серебряного века представили амбивалентный образ

Италии: столицы древней культуры и страны, гибнущей под напором современной цивилизации (А. Блок, Н. Гумилев, В. Иванов, М. Кузьмин и др.).

На протяжении всего XX в., вплоть до конца столетия, лирический цикл путешествий не получил достаточно широкого распространения в русской поэзии, что связано прежде всего с культурно-историческими и социально-политическими процессами в России. Исключением можно считать продолжающийся интерес к образу Крыма. Данный факт объясняется, во-первых, восприятием Крыма как места летнего отдыха, притягивающего своим чудесным природным климатом и великолепными горными и морскими пейзажами; во-вторых, рождением Дома Поэта, привлекающего современных туристов к Коктебелю как сакральному месту, хранящему память о М. Волошине. Многочисленные поэтические тексты о Крыме стали появляться в 1970-е годы, что объясняется официальным основанием музея в Доме М. Волошина и последующими мероприятиями, организованными в честь его памяти, о чем свидетельствует и издание поэтической антологии «Крымские страницы русской поэзии...» (2015). Лирические циклы путешествий о Крыме, созданные в последней трети XX в., можно поделить на две тематические группы. К первой группе относятся циклы, воссоздающие неповторимую красоту Крыма (Коктебеля), в которых мифологизируется его культурно-историческое и географическое пространство и актуализируется образ Крыма как русского фрагмента античной Греции (Б. Чичибабин «Судакские элегии», Б. Романов «Киммерийский закат», Г. Климова «Коктебель», Е. Кольчужкин «Коктебельские стихи», Т. Полетаева «Коктебель», К. Смородин «Крымский цикл» и др.). В данных циклах путешествий сюжетобразующим началом становится не маршрут путешествий, а эмоциональное состояние героя-путешественника, очарованного красотой Крыма. Вторую группу составляют циклы путешествий о Коктебеле, воссоздающие мифологему пространства, в котором царит дух волошинского присутствия (А. Тимофеевский «По дороге

к Волошину», В. Алейников «Ночь Киммерийская», Б. Романов «Кучук-Енишара», Е. Чемякин «Крымский цикл», В. Юшкин «Коктебельские записки» и др.). Такие произведения воссоздают не столько путешествие, сколько паломничество по волошинским местам, хранящим дух поэта, где каждая деталь несет память о поэте, атмосфере поэтического прошлого.

Наиболее показательным циклом путешествий о Крыме, синтезирующим представленные тематические группы, можно считать «Крымские сонеты» (2000) И. Волкова. Вступая в поэтический диалог с А. Мицкевичем, современный поэт воссоздает неповторимую красоту южного полуострова, вспоминает его легендарное прошлое и в то же время передает трагические размышления о судьбе современного Крыма, который под влиянием туристических требований превращается в урбанистическое пространство, где утрачивается связь времен, теряется аутентичность географического топоса. Синтезируя жанровые формы венка сонетов, элегии и цикла путешествий, И. Волков представляет всесторонний взгляд на Крым как место комфортного туристического отдыха и одновременно – хранилище исторической памяти.

В конце XX столетия существенно меняется характер развития литературного процесса, что связано с изменениями в общественно-политической жизни России конца 1980-х гг. Появляется возможность беспрепятственно совершать путешествия не только по городам России, но и другим странам мира. В современной отечественной поэзии активное развитие получили циклы путешествий по западноевропейским и восточным странам.

Отличительной особенностью циклов путешествий, созданных под впечатлением от поездок по странам Европы, является осмысление не конкретных достопримечательностей той или иной страны, а понимание ее исторического прошлого. Погружаясь в пространство европейских городов, поэты воссоздают их исторический путь, легендарное прошлое, вспоминают важные исторические события, повлиявшие на современный облик

города/страны. Элегической тональностью наполнены лирические циклы М. Амелина «Памяти Восточной Пруссии», «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasburg», О. Николаевой «Варшава», «Испанские письма», А. Бараша «Родос». Сюжетообразующей основой этих текстов является мотив сиротства, потери национальной идентичности, разрыв традиций, что, безусловно, находит отражение в современном урбанистическом облике страны. В цикле А. Бараша особое значение приобретает переосмысление древнегреческой мифологии, которая хранит в себе легендарное прошлое, весьма значимое для настоящего. В таких циклах синтезируются несколько тематических линий: цикл путешествий обогащается философскими, социально-политическими мотивами.

На контрасте двух стран выстраивается цикл путешествий Е. Рейна «Старая Англия – Новая Англия». В данном цикле также важную роль играют точные детали, топонимические подробности. Взор лирического героя останавливается на многих культурных и исторических памятниках. Созерцая современный облик городов, лирический герой погружается в их историю, оценивает прошлое и настоящее. Сравнивая облик Англии и Америки, долгое время являющейся британской колонией, лирический герой восхищается сохранением культурно-исторических традиций Англии и сопереживает потере национальной идентичности США, что проявляется в элегической тональности, обращенности к нерифмованному стиху, плавному ритму.

Наиболее притягательной европейской страной для современных путешественников, как и прежде, остается Италия. Лирические циклы путешествий об Италии чаще всего выстраиваются на основе реально совершенного путешествия. Конкретное географическое пространство – Италия, с ее древними городами, историей, культурой, природой, людьми, прославившими это место, – становится сюжетообразующей основой цикла. В таких произведениях присутствует целый ряд черт, характерных для этой жанровой формы: есть образ героя-путешественника, маршрут путешествия,

описание географических ландшафтов, достопримечательностей Италии, а также лирические размышления, порожденные созерцанием культурно-исторических ценностей.

Выбирая жанровую форму цикла путешествий как наиболее удобную для представления многомерной картины культурного и географического пространства Италии, современные поэты прежде всего акцентируют внимание на наиболее значимых для своего творчества деталях и особенностях поэтики. Так, для Е. Рейна важными становятся топонимика, ономастика, незначительные детали, которые дают толчок цепочке ассоциативных воспоминаний как о прошлом Италии, так и о давних встречах, людях, событиях, которые были дороги поэту. Для Е. Рейна Италия – это страна, которая, как и сам поэт, хранит память о прошлом. Автобиографическое начало становится одной из главных отличительных особенностей его цикла. За множеством культурно-исторических мест, в которых побывал герой, вырисовывается не просто образ Древней цивилизации, но и предстает облик поэта-философа, переживающего за сохранение культурного наследия, традиций, связей прошлого и настоящего, что выражается в ритмико-интонационном строе рейновского стиха, элегической тональности. Поэт синтезирует черты травелога, элегии, стихотворного рассказа. В этом отношении рейновскую традицию отчасти продолжает А. Найман. В его творчестве также очевидна связь лирического героя с обликом самого автора. Итальянский сюжет важен прежде всего для раскрытия темы поэта и поэзии. Однако в отличие от Е. Рейна, А. Найман не заостряет внимания на красоте итальянских ландшафтов, на значимости отдельных исторических экспонатов, а уходит в осмысление образа Рима как хранителя времени. Важное значение в его цикле приобретает метафора города как «временохранилища», где останавливается течение времени, фиксируется ценность вечного и незыблемого. Его цикл выстраивается с опорой на метафорическую параллель – образа города и

образа поэта как хранителя слова. Мотив «руинизации» древней цивилизации связан с мотивом утраты значимости поэзии в современном мире.

Философская составляющая определяет и характер развития поэтического сюжета в циклах путешествий об Италии Е. Шварц, С. Стратановского. Для лирической героини Е. Шварц важным становится соприкосновение с памятниками итальянской культуры, со знаковыми историческими объектами, что дает повод к лирическим размышлениям о скоротечности времени, неумолимости течения жизни. В связи с чем значимыми в ее цикле являются мотив смерти и мотив надежды, заставляющие задуматься о вечных ценностях. Тема утраченных ценностей, связанная с восприятием образов Италии у С. Стратановского, переходит в осмысление скоротечности и неумолимости течения времени.

Иная поэтическая тональность характерна для циклов Л. Лосева, Т. Кибирова, М. Амелина. Используя постмодернистские приемы письма, они актуализируют значимый для русской поэзии мотив – разрушение Великой Империи под влиянием современной цивилизации. Ирония, ёрничество, литературная игра, пародирование подчеркивают авторскую боль по утраченным ценностям, забвению культурных традиций. Этой цели служит и отказ от традиционного лирического «я». Используя образ ролевого героя, туриста-простачка, от лица которого ведется повествование, поэты пытаются отойти от клишированной интерпретации «итальянского текста», шаблонного восприятия значимости Италии в истории становления мировой цивилизации.

В ряду циклов путешествий об Италии выделяется цикл О. Николаевой «Равелло». Соединяя жанровые черты цикла путешествия и притчи, автор создает дидактическое повествование о силе веры в современном мире, возможности духовного преображения человека. Итальянская атрибутика, национальный колорит, само географическое пространство служат для поэтессы лишь фоном, на котором раскрывается христианская концепция мировидения самого автора.

Если в лирических циклах путешествий, рисующих образ Запада, на первый план выходит образ той или иной страны, ее географическое и культурно-историческое пространство, концепт «прошлое–настоящее»; то в циклах, посвященных Востоку, утрачивается доминирующая роль маршрута путешествия. Восточная доминанта становится средством поиска духовного пути лирического героя-путешественника, заблудившегося в современном мире, уставшего от катаклизмов эпохи, собственных жизненных неудач, одиночества и непонимания. Все эти особенности позволяют говорить о доминировании философской составляющей в таких циклах путешествий.

Наиболее притягательными для современных авторов являются такие восточные страны, как Индия, Китай и Япония. Поэты рубежа XX–XXI вв., продолжая традиции поэтов Серебряного века, создают не столько конкретное географическое пространство, а отражают духовную составляющую восточных стран. Современные авторы, используя жанровые возможности цикла путешествий, репрезентируют мифологический тип мышления Востока, где человек является неотъемлемой частью мира природы. Многочисленная восточная атрибутика, черты географического месторасположения, использованные в циклах, передают прежде всего особенности восточного мира: спокойствие, иррациональность, трансцендентность, духовное совершенство.

По следам реальных путешествий в Индию рождаются лирические циклы О. Хлебникова «Открытие Индии» и В. Полозковой «Индийский цикл», которые явились своеобразным «духовным паломничеством» как для самих авторов, так и для их героев. Обращая внимания на социально-политические, географические, историко-культурные особенности, поэты не столько передают атмосферу жизни Индии, сколько демонстрируют преображение духовного мира путешественника, под влиянием культуры восточной страны. Попадая в иноязычную культурную среду, постигая ее особенности, они меняют свои жизненные ориентиры и приоритеты.

Отличие циклов путешествий о Китае и Японии заключается в том, что они выстраиваются как по следам воображаемого путешествия (О. Седакова «Китайское путешествие», О. Николаева «Отрывки о Японии»), где важную роль играют ассоциативно-метафорические связи и образы, так и реально совершенного (А. Уланов «Сплошной Китай», А. Кушнер «В Китае», А. Беляев «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго»). Интересуясь восточной культурой, современные авторы стремятся балансировать между европейской и восточной картинами мира. Возможности китайской и японской поэзии они принимают не как экзотические, а как органические. В лирических циклах современных авторов, рисующих образ Китая и Японии, нет четкого географического маршрута, сюжет развивается благодаря художественному образу страны, сотканному из многочисленных сквозных образов. Особенно сильны в произведении ассоциативные связи. За счет них поэтам удается представить достоверный колорит и характерные черты восточной культуры. В подобных циклах такие жанроформирующие принципы, как образ путешественника и географический маршрут, уступают ведущую роль второстепенным признакам жанра. Основным здесь становится мотив духовного пути.

Так, «Китайское путешествие» О. Седаковой становится отражением духовного пути лирической героини, помещенной в рамку классической китайской эстетики. Поэтесса стремится передать особенности китайской культуры, национального мировосприятия, отраженные в памятниках древнекитайской литературы. О. Седакова синтезирует восточную и славянскую эстетику, она трактует странствие, опираясь на традиции китайской философии: и как философский поиск, и как жизненный путь, и как дорогу в поисках мудрости.

«Сплошной Китай» А. Уланова представляет собой поэтический дневник размышлений, где лирический герой сливается с образом Поднебесной, смотрит на мир сквозь призму китайской философии. Отличительной особенностью цикла А. Уланова становится поиск родного в

чужом культурно-географическом пространстве. В отличие от О. Седаковой и А. Уланова, цикл Кушнера «В Китае» строится с опорой на путешествие по конкретному пространству. Поэт акцентирует внимание на реальных объектах, достопримечательностях, делится впечатлениями от увиденного. Образ страны в поэтическом тексте А. Кушнера создается не только за счет введения многочисленных образов и мотивов, характерных для китайской культуры, но и за счет включения топонимов. Однако и в данном цикле делается акцент на особенном ритме жизни Востока, его гармонии и созерцательности.

Во многом лирические циклы О. Николаевой «Отрывки оа Японии» и А. Беляева «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» сближаются с циклом О. Седаковой. О. Николаева использует многочисленные сквозные образы, позволяющие создать образ страны. Веер, сакура, бабочки, цветущие вишни, солнце – символы страны восходящего солнца, возникающие на протяжении всего поэтического текста, передают атмосферу Японии. Центральным мотивом выступает мотив противопоставления «Восток – Запад». Автору становятся близкими восточное спокойствие, мудрость, неторопливость, созерцательность. А. Беляеву («Тринадцать способов нарисовать листья гинкго») импонирует восточная натурфилософия: слитность человека и природы, единство вечного и бытийного. основополагающим в циклах о Японии также является мотив духовного пути, стремление познать особенности восточной культуры и философии.

Как мы смогли убедиться, лирический цикл путешествий становится одной из значимых поэтических форм в поэзии рубежа XX–XXI вв., отражающей основные тенденции современного поэтического процесса. Лирические циклы путешествий в творчестве современных поэтов не только ярко демонстрируют отражение характерных признаков данной жанровой формы, но и указывают на их размывание, соединение в рамках одной жанрово-видовой формы нескольких тематических линий, обогащающих основной поэтический сюжет путешествия. Более того, в современном цикле

путешествий наблюдается синтез жанровых черт травелога, поэтического дневника, стихотворного рассказа, элегии, сонета, письма и других смежных жанров. Введение дополнительных лирических мотивов, жанровый синтез расширяют тематический комплекс цикла путешествий философскими, интимными, социальными смыслами, что с одной стороны, обогащает поэтический сюжет, а с другой – размывает четкость жанровых признаков лирического цикла путешествий.

Естественно, в силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования осталось изучение феномена редакторского цикла путешествий в творчестве поэтов рубежа XX–XXI вв., что требует детального осмысления в рамках специальной работы. Кроме того, поскольку лирический цикл путешествий составляет важную часть современной поэзии и многогранно отражает основные пути ее развития, использованная нами методология вполне применима для осмысления других жанрово-видовых особенностей лирического цикла и прежде всего любовного, философского, пейзажного и др. в общем контексте современного поэтического процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники

1. Амелин М. Гнутая речь. / М. Амелин – Москва : КД "Б.С.Г.-ПРЕСС", 2010. – 463 с.
2. Бараш А. М. Итинерарий / А. М. Бараш. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 120 с.
3. Беляев А. М. «Тринадцать способов нарисовать листья гинкго» [Электронный ресурс] // Арион. – 2012. – №2. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/arion/2012/2/napisannoe-v-yaponii.html> (дата обращения: 03.12.2021).
4. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. / А. А. Блок; Под общ. ред. М. А. Дудина и др. – Л., 1983. – Т. 5. – 462 с.
5. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы (основное собрание). [Электронный ресурс] / И. А. Бродский // Режим доступа : http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt (дата обращения : 24.03.2020).
6. Волков И. Е. Крымские сонеты [Электронный ресурс] / И. Е. Волков // Знамя – 2000. – № 9. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/9/volkov.html> (дата обращения: 03.10.2018).
7. Волошин М. А. Киммерийские сумерки. [Электронный ресурс] / М. Волошин // Режим доступа : https://silveragepoetry.blogspot.com/2016/03/blog-post_950.html (дата обращения: 11.09.2020).
8. Вяземский П. А. Крымские фотографии 1867. [Электронный ресурс] / П. Вяземский // Режим доступа : <https://www.livelib.ru/book/162412/read-stihotvoreniya-petr-vyazemskij/~14> (дата обращения: 11.09.2021).
9. Гадаев В. А. Мое мироздание: стихотворения, баллады, притчи, поэмы. / В. Гадаев. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – 512 с.

10. Гете И. Итальянское путешествие / И. Гете. – М. : Рипол-Классик, 2017. – 416 с.
11. Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер. – М. : Просвещение, 1987. – 400 с.
12. Глинка Ф. Н. Картины [Электронный ресурс] / Ф. Н. Глинка // Режим доступа : <http://biblioteka-poeta.ru/kartiny/glinka-f-n> (дата обращения: 11.09.2019).
13. Гумилев Н. С. Фарфоровый павильон. // Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1988. – 544 с.
14. Евтушенко Е. А. Ритмы Рима. [Электронный ресурс] / Е. Евтушенко // Режим доступа : <http://ev-evt.net/stihi/r/romaritms.php> (дата обращения: 23.03.2021).
15. Ермакова И. А. Весь этот джаз [Электронный ресурс]. / И. Ермакова // Арион. – № 2. – 1999. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/arion/1999/2/ves-etot-dzhaz.html> (дата обращения: 03.06.2021).
16. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. – Т. 10. Проза 1807–1811 гг. – Кн. 2. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 526 с.
17. Завершнева Е. Ю. Stockholm / Е. Завершнева // Напросвет. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2015. – С. 10–18.
18. Кибиров Т. Стихи / Т. Кибиров. – М. : Время, 2005. – 856 с.
19. Комаровский В. А. Первая пристань. [Электронный ресурс] / В. А. Комаровский // Режим доступа : <http://www.vekperevoda.com/books/komarovsky/> (дата обращения: 03.04.2020).
20. Крымские страницы русской поэзии : антология современной поэзии о Крыме (1975–2015) / Фонд Конкурса юных чтецов «Живая классика»; [сост., предисл.: А. Ю. Коровин, А. Э. Скворцов]. – Санкт-Петербург : Алетей, 2015. – 462 с.

21. Кузьмин М. А. Путешествие по Италии. Сб. «Параболы» [Электронный ресурс]. / М. Кузьмин // Режим доступа : https://rusilverage.blogspot.com/2015/04/blog-post_89.html (дата обращения : 22.07.2020)
22. Кушнер А. С. В Китае. [Электронный ресурс] / А. С. Кушнер // Звезда. – 2016. – №1. Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/1/v-kitae.html> (дата обращения : 29.10.2021).
23. Лосев Л. В. Итальянские стихи. [Электронный ресурс] / Л. Лосев // Режим доступа : <https://history.wikireading.ru/58023> (дата обращения : 29.06.2021).
24. Мандельштам О. Э. Армения [Электронный ресурс] / О. Э. Мандельштам // Режим доступа : <http://moudrost.ru/stikhi/mandelshtam/mandelshtam-4.html>. (дата обращения: 03.08.2020).
25. Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. – М. : АРТ-Бизнес-Центр, 1993–1994. – Т. 2 Проза. – 703 с.
26. Майков А. Н. Очерки Рима [Электронный ресурс] / А. Н. Майков // Режим доступа : http://az.lib.ru/m/majkow_a_n/text_0220.shtml (дата обращения : 23.02.2021).
27. Мицкевич А. Б. Крымские сонеты / А. Б. Мицкевич. – М. : Радуга, 2004. – С. 259–269.
28. Найман А. Г. Ритм руки. [Электронный ресурс] / А. Найман . – М.: Вагриус, 2007. – 128 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/naiman1-2.html> (дата обращения : 13.07.2019).
29. Никитин А. Хожение за три моря [Электронный ресурс] / А. Никитин. – Режим доступа : https://librebook.me/hojdenie_zh_tri_moria_afanasii_nikitin/vol1/1 (дата обращения: 01.12.2020).

30. Николаева О. А. Путешественник 2001–2004 [Электронный ресурс] / О. А. Николаева. – Режим доступа : <https://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry/puteshestvennik.html> (дата обращения: 01.05.2020).
31. Николаева О. А. Отрывки о Японии [Электронный ресурс] / О. А. Николаева – Режим доступа : <https://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry/smokovnica.html> (дата обращения: 01.02.2021).
32. Николаева О. А. Испанские письма. Книга стихов / О. Николаева. – М. : Материк, 2004. – 84 с.
33. Полозкова В. Н. Осточерчение [Электронный ресурс] / В. Полозкова. – Москва : Лайвбук, 2013. – 184 с. – Режим доступа : <https://avidreaders.ru/book/ostocherchenie.html> (дата обращения: 01.12.2020).
34. Полозкова В. Н. Моя Индия [Электронный ресурс] / В. Полозкова. – Режим доступа : <https://zen.yandex.ru/media/id/5ac9e0d679885ebb4ce16c6c/nashi-liudi-v-indii> (дата обращения: 02.12.2020).
35. Рейн Е. Б. Сапозок [Электронный ресурс] / Е. Б. Рейн // Новый Мир. – 1994. – №6. – Режим доступа : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/6/sapozhok.html (дата обращения: 02.06.2019).
36. Рейн Е. Б. Старая Англия, Новая Англия [Электронный ресурс] / Е. Б. Рейн // Знамя. – 2000. – № 9. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/11/rein.html> (дата обращения: 02.12.2017).
37. Седакова О. А. Китайское путешествие [Электронный ресурс] / О. Седакова // М. : Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/sedakova1-10.html>
38. Смородин К. В. Второе дыхание: стихи. / К. Смородин. – Саранск : Изд-во «Красный Октябрь», 2016. – 240 с.
39. Стратановский С. Г. Стихи, написанные в Италии. [Электронный ресурс] / С. Г. Стратановский // Звезда. – № 6. – 2001. – Режим доступа :

<https://magazines.gorky.media/zvezda/2001/6/stihi-napisannye-v-italii.html> (дата обращения : 30.07.2021).

40. Уланов А. М. Сплошной Китай. [Электронный ресурс] / А. М. Уланов // Знамя. – 2004. – №6. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/6/sploshnoj-kitaj.html> (дата обращения: 01.06.2021).

41. Хлебников О. Н. Васюки на родине шахмат, или индийский пейзаж в туркменской рамке. Отчет о командировке за три моря [Электронный ресурс] / О. Хлебников // Новая газета. – 2003. – 20 февраля. – Режим доступа : <https://novayagazeta.ru/articles/2003/02/20/19370-vasyuki-na-rodine-shahmat-ili-indiyskiy-peyzazh-v-turkmenskoy-ramke> (дата обращения: 02.12.2020).

42. Хлебников О. Н. Индийский пейзаж в туркменской рамке. [Электронный ресурс] / О. Хлебников // Путевые заметки 21.02.2003. – Режим доступа : <https://centrasia.org/newsA.php?st=1045816740> (дата обращения: 04.07.2021).

43. Хлебников О. Н. Инстинкт сохранения. Собрание стихов. / О. Н. Хлебников. – Москва : Зебра Е : Новая газета, 2008. – 470 с.

44. Чичибабин Б. А. «Перед землею крымской совесть моя чиста...» : Книга стихов и прозы / Б. А. Чичибабин / Предисл. Л. С. Карась-Чичибабиной. Ред. и сост. И. В. Остапенко. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2013. – С. 33–35.

45. Шварц Е. А. Трость скорописца [Электронный ресурс]. / Е. А. Шварц // Режим доступа : https://litlife.club/books/173531/read?page=15#section_82 (дата обращения : 22.07.2020).

46. Шмелев И. С. Собрание сочинений : в 5 т. / И. С. Шмелев. – Москва : Книжный Клуб Книговек, 2015. – Т. 4. – 736 с.

47. Юшкин В. Ю. После свидания: стихи. / В. Юшкин // Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1980. – 96 с.

Научно-критическая и справочная литературы

48. Айзенберг М. Н. Литература за одним столом. [Электронный ресурс] / М. Н. Айзенберг – Режим доступа : http://www.newkamera.de/aizenberg/aisenberg_o_03.html (дата обращения : 20.07.2019).
49. Аносова Л. В. Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Аносова. – М., 2008. – 21 с.
50. Бавильский Д. Н. В словах, а не путем слов. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. [Электронный ресурс] / Д. Н. Бавильский // Топос. – 2003. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/996> (дата обращения : 14.03.2020).
51. Бак Д. П. Сто поэтов начала столетия. Анатолий Найман, или «Без радости, без слов, попробуй их любить...» [Электронный ресурс] / Д. П. Бак // Октябрь. – 2012. – №1. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/october/2012/1/sto-poetov-nachala-stoletiya-21.html> (дата обращения: 03.07.2019).
52. Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.) / И. В. Банах. – Гродно : ГрГУ, 2005. – 131 с.
53. Баранов С. В. Проблема цикла и циклизации в творчестве В. Ф. Ходасевича: автореф. дис. ... канд. филол. н. – Волгоград, 2000. – 28 с.
54. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
55. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. писатель, 1963. – 363 с.
56. Бек Т. Сев на Пегаса задом наперед, или Здравствуй архаист-новатор / Т. Бек // Дружба народов. – 1997. – № 7. – С. 186–188.
57. Бельская Л. Л. Проблема стихотворного цикла и циклизации в творчестве С. Есенина / Л. Л. Бельская // Проблемы реализма. Вып. 6 / Ред.

В. В. Гура. – Вологда : Вологодский гос. педагогический институт им. А. И. Герцена, 1979. – С. 20–28 .

58. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. / Н. А. Бердяев. – М. : Лига, 1994. –Т. 1. – С. 367– 371.

59. Бодров М. С. Циклы стихотворений В. В. Маяковского «Путешествия 1924–1926» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. / М. С. Бодров. – М., 1976. – 22 с.

60. Бондаренко В. Королева бала. [Электронный ресурс] / В. Н. Бондаренко // Независимая газета. – 2006. – 6 июля. – Режим доступа: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-07-06/4_queen.html (дата обращения : 09.06.2019)

61. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 656 с.

62. Бродский И. А. Предисловие к «Избранному» Рейна [Электронный ресурс] / И. А. Бродский // Режим доступа : <http://iosif-brodskiy.ru/kritika/predislovie-k-izbrannomu-e-reina.html> (дата обращения : 24.03.2019).

63. Бродский И. А. Трагический элегик // Рейн Е. Б. Избранное. – М. : Париж. Нью-Йорк: Третья волна, 1993. – С. 3–10 .

64. Бройтман С. Н. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова [и др.] // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 5–76.

65. Бройтман С. И. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики / С. И. Бройтман // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю. В. Манна : сб. статей. Росс. гос. гум. ун-та / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : РГГУ, 2001. – С. 357– 359.

66. Бусалова Т. П. Композиция циклических структур А. Майкова / Т. П. Бусалова // Русская литература XIX в. – 1975. – Вып. 2: Вопросы сюжета и композиции. – С. 163– 167.

67. Верховилова Е. В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Е. В. Верховилова. – М., 2009. – 19 с.
68. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 405 с.
69. Ветошкина З. А. Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста: дисс. канд. филол. наук. / З. А. Ветошкина. – Краснодар, 2002. – 243 с.
70. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 512 с.
71. Виноградов В. В. О литературной циклизации (по поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси) / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы. – М. : Просвещение, 1976. – С. 38–43.
72. Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским / С. М. Волков – М. 1998. – С. 205.
73. Волошин М. А. Автобиография. [Электронный ресурс] / М. Волошин // Режим доступа : http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_biograf.htm (дата обращения: 03.05.2019).
74. Воронков В. Рец. На : Вера Полозкова. Осточерчение [Электронный ресурс] / В. Воронков // «Воздух». – 2013. – № 3–4. – Режим доступа : <http://www.tnu.in.ua/study/books/entry-1660032.html> (дата обращения: 02.12.2020).
75. Воронцова К. В. Пространство-Время-Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. – 164 с.
76. Воспоминания о Максимилиане Волошине. / Сост. и коммент. Купченко В. П., Давыдова З. Д.; Вступ. ст. Л. Озерова. – М. : Сов. писатель 1990 – 717 с.

77. Гандлевский С. М. Литература (литература в квадрате). [Электронный ресурс] / С. М. Гандлевский // Поэтическая кухня. – СПб., 1998. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/prim /gandlevsky4-8.html> (дата обращения: 13.07.2019).

78. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л. Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: Вопросы поэтики. – Ижевск : УдГУ, 2004. – С. 19–82.

79. Гаркави А. М. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова / А. М. Гаркави // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград : КГУ 1980. – Вып. 5. – С. 37–50.

80. Гин М. М. От факта к образу и сюжету : о поэзии Н. А. Некрасова / М. М. Гин. – М. : Советский писатель, 1971. – 301 с.

81. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1986. – №2. – С. 98–138.

82. Глембоцкая Я. О. «Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века» : дис. ... канд. филол. наук / Я. О. Глембоцкая. – Кемерово, 1999. – 176 с.

83. Громов П. П. Каролина Павлова. // Каролина Павлова. Полное собрание стихотворений / П. П. Громов. – М.–Л. : Сов. писатель, 1960. – С. 5–72.

84. Громова Н. А. «Путевые картины» Г. Гейне. Сюжет и стиль: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. А. Громова. – СПб, 2006. – 19 с.

85. Грудеева Е. В. Индийские культуронимы в поэтических текстах Веры Полозковой: семантика и функционирование [Электронный ресурс] / Е. В. Грудеева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 40. – Режим доступа : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21987759> (дата обращения: 03.12.2020).

86. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / С. П. Гудкова. – Саранск, 2011. – 41 с.

87. Гудкова С. П. Особенности жанровых трансформаций в современной поэзии (на примере балладного цикла М. Степановой «Песни северных южан») / С. П. Гудкова // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – №1 – С. 102–106.

88. Гудкова С. П. Особенности сюжетосложения лирических циклов путешествий в русской поэзии Мордовии конца XX – начала XXI вв. / С. П. Гудкова, О. Ю. Осьмухина и др. // Вестник угроведения. – 2020. – №3 (10). – С. 436–445.

89. Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм) / С. П. Гудкова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 300 с.

90. Гудкова С. П. Специфика диалога культур в лирическом цикле О. Николаевой «Испанские письма» // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона / Под общ. ред. Е. А. Жуковой. – Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2014. – С. 115–119;

91. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современном поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты, проблемы / С. П. Гудкова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 210–213.

92. Гудкова С. П. Художественная специфика цикла-путешествия в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / С. П. Гудкова // Вторые Конкинские чтения : сб. мат. Всерос. науч. конф. с междунар. участием (29 – 30 сент. 2011., г. Саранск). – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 66–71.

93. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук / В. М. Гуминский. – М., 1979. – 184 с.

94. Гуминский В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 314–315.

95. Дарвин М. Н. Изучение лирического цикла сегодня / М. Н. Дарвин // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 220–230.
96. Дарвин М. Н. Исторические пути формирования лирического цикла как художественного целого / М. Н. Дарвин // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. – Кемерово : КемГУ, 1991. – С. 32–42.
97. Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики / М. Н. Дарвин // Типологический анализ литературного произведения : сб. науч. тр. – Кемерово : КемГУ, 1982. – С. 30–35.
98. Дарвин М. Н. Лирический цикл: часть и целое («Северное море» Г. Гейне) / М. Н. Дарвин // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. – Кемерово : КемГУ, 1983. – С. 21–43.
99. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. – Кемерово : КемГУ, 1983. – 104 с.
100. Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории / М. Н. Дарвин. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 144 с.
101. Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы : в 4-х т. – Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 467–493.
102. Дарвин М. Н. Художественность лирического цикла как проблема литературоведения / М. Н. Дарвин // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово : КемГУ, 1986. – С. 43–47.
103. Дарвин М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. Н. Дарвин. – Екатеринбург, 1996. – 42 с.

104. Дарвин М. Н. Циклизация в творчестве Пушкина : опыт изучения поэтики конвергентного сознания. / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. – Новосибирск : Наука, 2001. – 293 с.
105. Дейви Х. И. Искусство и Путь по-японски: 45 дорог к медитации [Электронный ресурс] / Х. И. Дейви // Режим доступа : <https://cyberpedia.su/8x710f.html> (дата обращения: 04.11.2021).
106. Диалог культур: «итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе : матер. Междун. науч. конф. Москва, 09-11 июня 2011 г. / Отв. ред. Н. А. Фатеева. – Москва : Инфотех, 2013. – 372 с.
107. Димова Л. К. К определению лирического цикла / Л. К. Димов // Русская филология IV. – Тарту, 1975. – С. 3–10.
108. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX начала XX века / Л. К. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1985. – С. 261–343.
109. Дыдыкина О. А. Эволюция стиля русских литературных путешествий конца XVIII – первой половины XIX века (от Н. М. Карамзина до И. А. Гончарова): дис. ... канд. филол. наук. / О. А. Дыдыкина – М., 1998. – 251 с.
110. Евреинова Н. Н. Цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом» и его источники в древнерусской литературе / Н. В. Евреинова // Русская советская поэзия и стиховедение : мат. межвуз. конф. – М. : [б. и], 1969. – С. 151–172.
111. Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы Междунар. научн. конф., Москва- Переделкино, 15-17 нояб. 2001 г. / Сост. М. Н. Дарвин. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 277 с.
112. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. / Б. Ф. Егоров – Л. : Худ. лит. 1980. – 318 с.

113. Замятин Д. Н. Образы путешествий: социальное освоение пространства / Д. Н. Замятин // Социологические исследования. – 2002. – № 2 – С. 12–22.
114. Зейферт Е. Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов / Е. Зейферт // НЛО. – 2018. – №6. – С. 45–50.
115. Золотарева О. Г. Проблема «несобранного» стихотворного цикла в 40-х – 60-х гг. XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. / О. Г. Золотарева. – Томск, 1982. – 18 с.
116. Зубков Н. Н. Пушкинский лирический цикл 1836 года / Н. Н. Зубков // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. – М. : Изд-во МГУ, 1979. – С. 11–20.
117. Иванова Н. В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века: тематика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Н. В. Иванова. – М., 2010. – 27 с.
118. Ивашина Е. С. Жанр литературного путешествия в России конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук. / Е. С. Ивашина. – М., 1980. – 198 с.
119. Идлис Ю. Поэт, Рапопорт и Гамаюн [Электронный ресурс] / Ю. Идлис, А. Денисова // Русский репортер. – 2009. – 26 февраля. – Режим доступа : <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=6391> (дата обращения: 08.12.2020).
120. Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина / Н. В. Измайлов. – М. : Наука, 1975. – 340 с.
121. Исупов К. Л. О жанровой природе стихотворного цикла / К. Л. Исупов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа. – Донецк : Изд-во ДГУ, 1977. – С. 163–164.
122. Калихина А. С. Трансформации образа Японии в русской культуре Нового времени / А. С. Калихина // Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем : мат. Межд. научн. конф. (IX Колосницынские

чтения), 16-17 апреля 2014 года. — Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2014. — С. 30–32.

123. Касимова А. Р. Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / А. Р. Касимова. — Ижевск, 2011. — 22 с.

124. Кирюнина Т. Б. Сюжет, деталь и способы символизации в лирическом цикле М. Цветаевой «Лебединый стан» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Б. Кирюнина. — М., 2000. — 20 с.

125. Ковалева Н. И. Литературное путешествие как жанр в русской литературе XVIII века // Проблемы литературных жанров: матер. второй научн. межвуз. конф., 30 сентября – 4 октября 1975 года. — Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1975. — С. 26–28.

126. Коваленко С. А. Поэма как жанр литературы / С. А. Коваленко. — М. : Знание, 1982. — 112 с.

127. Колобаева Л. А. Русский символизм. / Л. А. Колобаева. — М. : Изд-во Моск. ун-та. 2000. — 294 с.

128. Колымагин Б. Н. Японский след в поэзии андеграунда. [Электронный ресурс] / Б. Н. Колымагин // НЛО. — 2018. — № 6. — Режим доступа : https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe (дата обращения: 03.06.2021).

129. Комаровский В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. / Сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова. — СПб. : Изд. Ивана Лимбаха, 2000. — 536 с.

130. Комолова Н. П. Италия в русской культуре Серебряного века : Времена и судьбы. / Н. П. Комолова. — М. : Наука, 2005. — 470 с.

131. Кондаков В. Б. Китайский текст и китайский контекст в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Евразийский гуманитарный журнал. — 20017. — №3. — С. 123–127.

132. Коньшина Н. Д. Влияние японской культуры на литературу и живопись России конца XIX - начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии / Н. Д. Коньшина. – Саратов, 2006. – 20 с.
133. Копылова Н. И. О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (к историографии вопроса) / Н. И. Копылова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж, 1981. – С. 107–121.
134. Корецкая И. В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова / И. В. Корецкая // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1978. – Т. 37. – №1. – С. 54–60.
135. Краснаярова А. А. «Китайский текст» русской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. А. Краснаярова. – Пермь, 2019. – 23 с.
136. Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. / Д. В. Кротова. – М. : МАКС Пресс, 2018. – 224 с.
137. Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. / О. С. Крюкова. – М., 2007. – 44 с.
138. Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века / Предисл. проф. А. П. Лободанова. / О. С. Крюкова. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 291 с.
139. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А.Блока) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Кулик. – Тверь, 2007. – 19 с.
140. Кулыгина В. В. Принципы лирической циклизации в творчестве Вяч. Иванова: «Итальянские сонеты», «Зимние сонеты», «Римский дневник 1944 года»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / В. В. Кулыгина. – Иваново, 2009. – 19 с.

141. Кунусова А. Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / А. Н. Кунусова. – Астрахань, 2011. – 24 с.
142. Курьянов С. О. Крымский текст в русской литературе: генезис, структура, функционирование: дис. ... д-ра. филол. наук / С. О. Курьянов. – Симферополь, 2014. – 475 с.
143. Латухина А. Л. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы» : проблемы жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Л. Латухина. – Н. Новгород, 2004. – 21 с.
144. Лекманов О. А. Русский модернизм и массовая поэзия. [Электронный ресурс] / О. А. Лекманов // Вопросы литературы. – 2003. – №4. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/voplit/2003/4/russkij-modernizm-i-massovaya-poeziya.html> (дата обращения: 03.10.2019).
145. Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай. Тексты / Авт.-сост. Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – 350 с.
146. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Редкол. : А. Н. Николюкин (гл. ред.) [и др.]. – М. : Интелвак, 2001. – 1596 с.
147. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алтей, 1997. – 585 с.
148. Лищенко Н. Ф. Крымский миф и крымский текст в русской и мировой литературе [Электронный ресурс] / Н. Ф. Лищенко // Вопросы русской литературы. – 2014. – №30 (87). – С. 206–215. – Режим доступа : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26584451> (дата обращения: 03.11.2020).
149. Лотман Ю. М. История и типология культуры / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2002. – 768 с.
150. Лотман Ю. М. Н. А. Некрасов. «Последние элегии» / Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров // О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. – СПб : Искусство-СПб., 1972. – С. 204–214;

151. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 181 выпуск. – Тарту : Изд-во Тартуск. ун-та, 1965. – С. 210–216.

152. Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Языки русской культуры, 1994. – С. 380–393.

153. Лотман Ю. М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю. М. Лотман // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л. : Наука, 1987. – С. 525–606.

154. Лотос в воздухе : Индия в стихах русских поэтов / Сост. М. И. Синельников. – Москва : Ключ-С, 2009. – 285 с.

155. Люсый А. П. Крымский текст русской литературы: история и современность [Электронный ресурс] / А. П. Люсый // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2016. – №11. – С. 161–171. – Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=32300970> (дата обращения : 22.06.2021).

156. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики / Л. Е. Ляпина // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск : Изд-во-ПТУ, 1990. – С. 220–230.

157. Ляпина Л. Е. К вопросу типологии лирических циклов (лирический цикл в поэзии Бальмонта) / Л. Е. Ляпина // Материалы XXVI науч. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика. – Тарту : Изд-во Тартуск. ун-та, 1971. – С. 61-62.

158. Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х гг. : автореф. дис. канд. филол. наук. / Л. Е. Ляпина. – Л., 1977. – 22 с.

159. Ляпина Л. Е. Литературная циклизация (к истории изучения) / Л. Е. Ляпина // Русская литература. –1998. – №. 1. – С. 170–178.

160. Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в

школьном и вузовском изучении литературы / Л. Е. Ляпина. – Донецк : Изд-во ДГУ, 1977. – С. 164–166.

161. Ляпина Л. Е. Русские литературные циклы (1840–1860 гг.) / Л. Е. Ляпина. – СПб. : Изд-во РГПУ, 1993. – 114 с.

162. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб. : НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.

163. Магомедов А. Г. Свой остров. [Электронный ресурс] / А. Г. Магомедов // Арион. – 1995. – №3. – Режим доступа : <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=85&idx=1379> (дата обращения : 05.07.2021).

164. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Д. М. Магомедова. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 192 с.

165. Майга А. А. Литературный травелог: специфика жанра. [Электронный ресурс] / А. А. Майга // Филология и культура. – 2014. – №3 (37). – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-travelog-spetsifika-zhanra> (дата обращения : 05.10.2021).

166. Мальчугина О. С. Композиционная структура «Индийского цикла» Веры Полозковой / О. С. Мальчугина // Scripta manent. – 2014. – №20. – С. 102–110.

167. Марков В. Ф. Италия в поэзии Михаила Кузмина / В. Ф. Марков // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. Т. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. – СПб. : «Ренали», 2015. – С. 467–479.

168. Мароши В. В. Физиология Рима: «римский дискурс» в новейшей русской поэзии / В. В. Мароши // Сб. статей. Под редакцией О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис: мат-лы. конф. Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв., 17–22 сентября 2007 года. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 2009. – с. 523–529.

169. Маслов А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. / А. А. Маслов. – М. : Алетейя, 2003. – 374 с.
170. Маслова Н. М. Путевой очерк : проблемы жанра / Н. М. Маслова. – М. : Знание, 1980. – 116 с.
171. Маслова Н. М. Путешествие как жанр публицистики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Н. М. Маслова. – М., 1973. – 21 с.
172. Медведева Н. Г. Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) / Н. Г. Медведева // Вестник удмуртского университета, 2008. – № 1. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-kitaya-v-russkoy-poeticheskoy> (дата обращения: 03.08.2021).
173. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис // Режим доступа : [kniga.websib.ru>text.htm?book=19&chap=21](http://kniga.websib.ru/text.htm?book=19&chap=21) (дата обращения: 12.08.2021).
174. Мекш Э. Б. Письма к родным С. Есенина как лирический цикл / Э. Б. Мекш // Вопросы сюжетосложения. – Рига, 1978. – № 5. – Режим доступа : https://royallib.com/read/kollektiv_avtorov/voprosi_syugetoslogeniya (дата обращения: 12.12.2021).
175. Мирошникова О. В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского : учеб. пособие / О. В. Мирошникова. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2003. – 138 с.
176. Мирошникова О. В. Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века : учеб. пособие / О. В. Мирошникова. – Омск : Омск, гос. ун-т, 2001. – С. 78–80.
177. Мирошникова О. В. Европейский лирический цикл: Второй международный симпозиум по изучению лирического цикла. Москва, Переделкино, 15-18 ноября 2001 г. [Электронный ресурс] / О. В. Мирошникова // Вестник ОмГУ. – 2002. – №3. Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskiy-liricheskiy-tsikl-vtoroy->

[mezhdunarodnyy-simpozium-po-izucheniyu-liricheskogo-tsikla-moskva-peredelkino-15-18-noyabrya-2001-g](#) (дата обращения: 05.12.2021).

178. Минц З. Г. Лирика А. Блока (методика анализа лирического цикла) Вып. II. / З. Г. Минц. – Тарту : Изд-во Тартуск. ун-та, 1969. – С. 117–119.

179. Михайлов В. А. Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX вв.: дис. ... канд. филол. наук / В. А. Михайлов. – Волгоград : ВГПУ, 1999. – 224 с.

180. Михельсон В. А. Путешествие в русской литературе. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1974. – 106 с.

181. Михельсон В. А. Русский путевой очерк XVIII – первой половины XIX века : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. / В. А. Михельсон. – Киев, 1972. – 47 с.

182. Мысли о заведении в России Академии Азиатской. [Электронный ресурс] // Журнал Вестник Европы. – 1811 г. №1 – с. 32. – Режим доступа : http://az.lib.ru/u/uwarow_s_s/text_1810_mysli_ob_akademii_olderfo.shtml (дата обращения: 12.07.2021).

183. Никулин Д. В. Проблемы циклизации в творчестве Ю. Д. Левитанского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Д. В. Никулин. – М., 2010. – 19 с.

184. Образы Италии в русской словесности XVIII – XX вв. : сб. статей / Под ред. О. Б. Лебедева, Н. Е. Меднис. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2009. – 562 с.

185. Орлицкий Ю. Б. Некоторые особенности циклизации в современной русской лирике. / Ю. Б. Орлицкий // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы Междунар. научн. конф., Москва-Перedelкино, 15-17 нояб. 2001 г. / Сост. М. Н. Дарвин. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 256–262.

186. Осьмухина О. Ю. Жанровая система русской литературы XX века : уч. пособ. / О. Ю. Осьмухина, С. П. Гудкова. – Саранск : Изд-во Мордов. гос. ун-та, 2016. – 74 с.
187. Остапенко И. В. Крым в художественном сознании Б. Чичибабина / И. В. Остапенко // Крымский архив. – 2016. – №4(23). – С. 110–117.
188. Песков А. М. Из предыстории лирической циклизации в русской поэзии: первая треть XIX [Электронный ресурс] / А. М. Песков // НЛО. – 2010. – № 105. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/pe20> (дата обращения: 12.07.2017).
189. Петрова Н. И. Лироэпическая нефабульная поэма : генезис, эволюция, типология / Н. И. Петрова. – Пермь : ПГДУ, 1991. – 112 с.
190. Пивкина Е. В. Специфика жанра баллады в отечественной поэзии 1990-2000-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. / Е. В. Пивкина. – Саранск, 2019. – 252 с.
191. Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в русской литературе 1920-1930-х годов: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2014. – 51 с.
192. Попова А. А. Формирование образа Японии в российском общественном сознании, XVII – первая четверть XX вв.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. / А. А. Попова. – М., 2001. – 18 с.
193. Пороль П. В. Китай в рецепции поэтов Серебряного века (поэтика и эстетика): автореф. канд. фил. н. / П. В. Пороль. – М., 2020. – 25 с.
194. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в творческом наследии Любомудров: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Ю. Е. Пушкарева. – Томск, 2020. – 24 с.;
195. Пушкин: Исследования и материалы / Редкол. : М. П. Алексеев, Д. Д. Благой, В. Э. Вацуро, Н. В. Измайлов, Р. В. Иезуитова, Я. Л. Левкович (отв. ред.), С. А. Фомичев; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – Т. 10. – С. 193–203.

196. Раскина Е. Ю. Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева / Е. Ю. Раскина // Вестник Вятского государственного университета. Серия Лингвистика. – 2008. – №4. – С. 93–98.
197. Роднянская И. Здесь и там. / И. Роднянская // Новый мир. – 1998. – № 11. – С. 211.
198. Роднянская И. Рецензия на книгу / И. Роднянская // Новый мир. – 2004. – № 8. – С. 192–193.
199. Сапогов В. А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла / В. А. Сапогов // Русская советская поэзия и стиховедение: материалы межвуз. конф. – М. : [б. и], 1969. – С. 237–244.
200. Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. – М. : Знание, 1966. – С. 90–92.
201. Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. А. Сапогов. – М., 1967. – 16 с.
202. Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле / В. А. Сапогов // Сюжетосложение в русской литературе: сб. статей. – Даугавпилс : Даугавпилс. ГПИ, 1980. – С. 90–97.
203. Сапогов В.А. Цикл / В.А. Сапогов // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Просвещение, 1987. – С. 492.
204. Скандура К. К вопросу о создании Русской академии в Риме: стипендия памяти И. Бродского / К. Скандура // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. : сб. статей / Под ред., О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. – С. 510–523.
205. Скандура К. Рим лежит где-то в России: современные русские поэты о Риме / К. Скандура // Образы Италии в русской словесности: по итогам второй междунар. научн. конф. Междунар. научно-исследоват. центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». – Томск : НИ ТГУ, 2011. – С. 520–530.
206. Скворцов А. Э. Игра в современной русской поэзии / А. Э. Скворцов. – Казань : Изд-во Казан.ун-та, 2005. – 364 с.

207. Скворцов А. Э. Трагедия под маской иронии. Лев Лосев. [Электронный ресурс] / А. Э. Скворцов // Вопросы литературы. – 2009. – №5. – Режим доступа : <https://voplit.ru/article/tragediya-pod-maskoj-ironii-lev-losev/> (дата обращения: 13.07.2021).
208. Скибина О. М. Творчество В. Л. Кигна-Дедлова : проблематика и поэтика / О. М. Скибина. – Оренбург : Издательство ГПУ, 2003. – 328 с.
209. Смирнов В. Заболоцкий исполнил завещание Данте [Электронный ресурс] / В. Смирнов // Литературная газета. – 2017. – №25 – Режим доступа : <https://lgz.ru/article/-25-6603-28-06-2017/zabolotskiy-ispolnil-zaveshchanie-dante/> (дата обращения: 13.07.2021).
210. Сотова Т. О. Образ Италии в поэтическом творчестве М. Кузьмина / Т. О. Сотова // Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения») : сб. тр. – М. : Изд-во Москов. гос. обл. ун-та, 2019. – С. 181–189.
211. Спроге Л. В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Спроге. – Рига, 1988. – 43 с.
212. Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Старыгина. – Л., 1985. – 25 с.
213. Стеценко Е. А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.) / Е. А. Стеценко. – М. : ИМЛИ РАН, 1999. – 312 с.
214. Сухорукова Н. В. Поэтика циклических форм в книге М. А. Волошина «Годы странствий»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Н. В. Сухорукова. – Ростов-на-Дону, 2006. – 19 с.
215. Таборисская Е. М. Италия в поэзии Пушкина / Е. М. Таборисская // Русская литература. – 2004. – № 2. – С. 30–50.
216. Тагильцев А. В. Лирические циклы Анны Ахматовой 1940–1960-х гг.: проблема художественной целостности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / А. В. Тагильцев. – Екатеринбург, 2003. – 20 с.

217. Тамарченко Н. Д. Цикл / Н. Д. Тамарченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 292–293.

218. Теория литературы : в 2 томах : уч. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2010. – 509 с.

219. Тимофеев Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов. / Л. Тимофеев. – М. : Учпедгиз, 1963. – 511 с.

220. Титов В. Е. Целостность и внутренняя структура лирического цикла А. Блока «Ямбы» / В. Е. Титов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 166–173.

221. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995. – 624 с.

222. Уланов А. М. Елена Шварц. Стихотворения и поэмы [Электронный ресурс] / А. М. Уланов // Знамя. – 1999. – № 9. – Режим доступа : <https://znamlit.ru/publication.php?id=921> (дата обращения: 01.07.2020).

223. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский // Семиотика искусства. – М. : Языки русской культуры, 1995. – С. 9–218

224. Федоров Ф.П. Италия в русской поэзии второй половины XIX века [Электронный ресурс] / Ф. П. Федоров. – Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/fedorov21.shtml> (дата обращения: 01.06.2021).

225. Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории / Р. Фигут // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы

Международ. научн. конф., Москва-Перedelкино, 15-17 нояб. 2001 г. / Сост. М. Н. Дарвин. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003.. – С. 11–37.

226. Фисковец Е. В. Образ Индии в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Е. В. Фисковец. – Петрозаводск, 2011. – 22 с.

227. Флерко Л. В. Классификация и типология лирических циклов в литературоведении / Л. В. Флерко. – Вестник КазНУ. – Алматы, 2011. – №1(131). – С. 61–65.

228. Фоменко И. В. Об анализе лирического цикла (на примере книги стихов Б. Пастернака «Петербург») / И. В. Фоменко // Принципы анализа литературного произведения. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1984. – С. 171–176.

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

230. Фоменко И. В. О жанровом своеобразии лирического цикла / И. В. Фоменко // Проблемы эстетики и творчества романтиков : межвуз. темат. сб. – Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1982. – С. 22–42.

231. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла / И. В. Фоменко // Филол. науки. – 1982. – №4. – С. 38–49.

232. Фоменко И. В. О принципах композиции лирических циклов / И. В. Фоменко // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1986. – Т. 45. – С. 134–155.

233. Фоменко И. В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И. В. Фоменко. – М., 1990. – 31 с.

234. Фоменко И. В. Цикл стихотворений А. Блока «Пляски смерти» / И. В. Фоменко // Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля : межвуз. темат. сб. науч. тр. – Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1986. – С. 57–71.

235. Фомичев С. А. «Подражания Корану». Генезис, архитектоника и композиция цикла / С. А. Фомичева // Временник Пушкинской комиссии, 1978 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – С. 22–45.

236. Фомичев С. А. Последний лирический цикл Пушкина / С. А. Фомичева // Временник пушкинской комиссии, 1981. – Л. : Наука, 1985. – С. 52– 66.
237. Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «Тема с вариациями») / Е. С. Хаев // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980. – С. 154–175.
238. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Академия, 2009. – 432 с.
239. Худолей Н. В. Восток и Запад: культура, ментальность, литература (на примере анализа художественных текстов Средневековья) [Электронный ресурс] / Н. В. Худолей // Вестник КрасГАУ. 2014. – №8. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/vostok-i-zapad-kultura-mentalnost-literatura-na-primere-sravnitelnogo-analiza-hudozhestvennyh-tekstov-srednevekovyya/viewer> (дата обращения: 22.06.2021).
240. Цивьян Т. В. Язык: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика / Т. В. Цивьян. – М. : Наука, 2008. – 390 с.
241. Чаландзия Э. Поэт на грани шоу-бизнеса. Интервью с В. Полозковой [Электронный ресурс] / Э. Чаландзия // Российская газета. – 2012. – 14 декабря. – Режим доступа : <http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/poet-na-grani-shou-biznesa-60526> (дата обращения: 03.12.2020).
242. Чередниченко В. И. Художественная специфика временных отношений в литературном произведении / В. И. Чередниченко // Контекст 1987. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. Н. К. Гей. – М. : Наука, 1988. – С. 140–151.
243. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 5 т. / Н. Г. Чернышевский. – М. : ГИХЛ, 1948. – Т. IV. – 997 с.
244. Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристика / С. Чупринин. – М. : Сов. писатель, 1983. – 288 с.

245. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / М. Г. Шадрина. – М., 2003. – 68 с.
246. Шайтанов И. О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии / И. О. Шайтанов. – М. : Время, 2007. – 656 с.
247. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета. – 2008. – № 3. – С. 277–281.
248. Шайтанов И. О. Историческая поэтика А. Н. Веселовского: сравнительный метод / И. О. Шайтанов // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 3. – С. 170–175.
249. Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2 : Монтаж. – С. 156–188.
250. Эпштейн М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 368 с.
251. Юферева Е. В. Фрагментарность как жанроформирующий признак поэтического путешествия / Е. В. Юферева // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2009. – № 2. – С. 116–123.
252. Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. С. Янушкевич. – Томск, 1971. – 17 с.
253. Янушкевич А. С. Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов // Проблемы литературных жанров: мат-лы науч. межвуз. конф. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1972. – С. 9–13.
254. «Genius Loci: Образ Италии в судьбе и творчестве русских и зарубежных писателей» / Под ред. Н. М. Ильченко и Ю. А. Марининой. – Н. Новгород: Мининский университет, 2021. – 105 с.