

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Рахматова Алиса Мухаматовна

**ТЕЛЕСНЫЕ ОБРАЗЫ В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
кандидат филологических наук, доцент  
Юрий Владимирович Подковырин

Кемерово – 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	3
<b>Глава I. Телесная объективация как выражение рефлексии лирического субъекта</b>	35
§ 1. Объективированное тело в составе двухчастного образа лирического субъекта/персонажа	44
§ 2. Объективированное тело в составе трехчастного образа лирического субъекта/персонажа	66
<b>Глава II. Образы телесной фрагментарности</b>	91
§ 1. Фрагментарность как выражение нецелостности образа лирического субъекта/персонажа	99
§ 2. Фрагментарно изображённое тело и сюжет	114
<b>Глава III. Тело как граница между героем и миром</b>	130
<b>Заключение</b>	188
<b>Список цитируемых художественных произведений</b>	195
<b>Список используемой литературы</b>	202

## Введение

Данная работа посвящена рассмотрению особенностей изображения тела в лирике как роде литературы. При этом наше внимание будет сосредоточено на лирике поэтики художественной модальности, ее неклассического этапа (конец XIX – XX вв.)<sup>1</sup>.

В рамках постановки **общей проблемы исследования** следует акцентировать научную значимость изучения телесных образов в данном роде литературы (независимо от этапа её развития).

Тело как эстетический феномен рассматривалось в ряде философских и литературоведческих работ (исследования Г. Е. Абеляшевой<sup>2</sup>, В. С. Барахова<sup>3</sup>, М. М. Бахтина<sup>4</sup>, Е. А. Бурштинской<sup>5</sup>, М. О. Габель<sup>6</sup>, Б. Галанова<sup>7</sup>, Н. М. Гурович<sup>8</sup>, М. И. Жорниковой<sup>9</sup>, В. В. Мароши<sup>10</sup>, М. В. Острога<sup>11</sup>, В. А. Подороги<sup>12</sup>, Б. Л. Рифтина<sup>13</sup>, А. Строева<sup>14</sup>, В. Н. Топорова<sup>15</sup>, Л. Юргенсон<sup>16</sup>,

---

<sup>1</sup> Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2 т. Т. 2. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 221.

<sup>2</sup> Абеляшева Г. Е. Проблема поэтики портрета: Автореф. дис. . канд. филол. наук. Днепропетровск, 1996.

<sup>3</sup> Барахов В. С. Искусство литературного портрета (К постановке проблемы) // Литература и живопись. СПб., 1982. С. 147-167.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов.; Яз. славян. культуры, 2003. Т. 1. С. 69–263; Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

<sup>5</sup> Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в прозе И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000. 18 с.

<sup>6</sup> Габель М. О. Изображение внешности лиц // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 149-169.

<sup>7</sup> Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1979.

<sup>8</sup> Гурович Н.М. Портрет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 176-177.

<sup>9</sup> Жорникова М. И. Поэтика портрета в русской романтической повести 1830-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2004. 20 с.

<sup>10</sup> Мароши В. В. Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. Новосибирск, 2001. Вып. 3/4. С. 220-228.

<sup>11</sup> Острый М. В. Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект. Автореф. дис. ... кандидат. филос. наук. Самара, 2007. 19 с.

<sup>12</sup> Подорога В. А. Феноменология тела. М.: Ad marginem, 1995. 340 с.

<sup>13</sup> Рифтин Б. Л. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). М., 1979.

М. Б. Ямпольского<sup>17</sup> и ряд других). Однако в большей степени исследователи сосредотачивали внимание на драме и эпосе. В лирике же телесность как форма внешнего, завершающего героя момента не рассматривалась подробно. Немногочисленные исследования, затрагивающие проблему изображения тела в лирике, посвящены, как правило, либо феномену «портрета» (включающему в себя не только телесные моменты и связанному в большей степени с композиционным, а не с архитектурным уровнем произведения)<sup>18</sup>, либо частным аспектам телесности в произведениях отдельных авторов<sup>19</sup>. Сама специфика данного литературного рода традиционно понималась в контексте первостепенности категории «внутреннего» в нём, а следовательно, внешний лирическому субъекту мир в исследовании лирики играл второстепенную роль. Лирика на всех этапах своего развития исследовалась преимущественно как род, основу которого составляет выражение внутреннего мира героя (на ранних этапах развития теории лирики – автора). Так, Ф. Шлегель, определяя данный род литературы как «поэзию чувства»<sup>20</sup>, в сопоставлении родов литературы с образом человека (эпос – душа, драма – тело) связывает лирику именно с «духом»<sup>21</sup>. С точки зрения философа, лирика «в сравнении со всяким другим видом

---

<sup>14</sup> Строев А. Тело, распавшееся на части (Гоголь и французская проза XVIII в.) // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 265-277.

<sup>15</sup> Топоров В. Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 278-288.

<sup>16</sup> Юргенсон Л. Кожа – метафора текста в лагерной прозе Варлама Шаламова // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 340-347.

<sup>17</sup> Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.; Ямпольский М. Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 238 с.

<sup>18</sup> См. например: Башкеева В. В. Русский словесный портрет. Лирика и проза конца XVIII первой трети XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2000. 28 с.

<sup>19</sup> См., к примеру: Виноградова А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 277-289.; Ланн, Ж.-К. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 324-340.

<sup>20</sup> Шлегель Ф. История европейской литературы // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 61.

<sup>21</sup> Шлегель Ф. Заключительная часть «Разговора о поэзии» // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 333.

искусства более непосредственно вытекает из субъекта»<sup>22</sup>. Таким образом, согласно концепции Шеллинга, основополагающей для данного рода литературы является установка на изображение внутреннего переживания лирического героя, поскольку «лирическое искусство есть специальная форма созерцания и самосознания... где находит свое выражение не образ, но душа, не предмет, но только настроение»<sup>23</sup>.

Г.В.Ф. Гегель, рассуждая о природе «лирической поэзии»<sup>24</sup>, обозначает ее содержание как «субъективное восприятие и изображение»<sup>25</sup>. Сосредотачиваясь на внутреннем мире героя, Гегель не отмечает важности рассмотрения образов материально выраженной действительности произведения. В его исследовании сознание субъекта высказывания в лирике часто отождествляется с сознанием самого автора. Следовательно, своеобразие описываемой Гегелем реальности рассматривается в его трудах как выражение сознания автора (биографического) сознанием героя. В первую очередь, исследователя интересует данный аспект. В зависимости от вида лирической поэзии, по Гегелю, субъективность поэта выражается в большей или меньшей степени. Однако те виды «лирической поэзии», которые мы исследуем, то есть лирика в современном понимании, по Гегелю, характеризуются повышенной субъективностью. Безусловно, Гегель обращает внимание на внешний герою окружающий его материально выраженный план, но первостепенной, принципиальной для понимания природы лирики, тем не менее, в его трудах остаётся категория «внутренней ситуации»<sup>26</sup>, субъективного. Гегель обращает внимание на то, что в лирической поэзии внешний, предметный план также представлен как

---

<sup>22</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 345.

<sup>23</sup> Там же. С. 349.

<sup>24</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. Пер с нем. А.М. Михайлова. М.: Искусство, 1971. С. 492-537.

<sup>25</sup> Там же. С. 496.

<sup>26</sup> Там же. С. 501.

средство выражения духа героя, «представления самого себя»<sup>27</sup>, но подробно этот момент философом не был описан.

Следует отметить, что подход Гегеля и в целом немецкой классической эстетики конца XVIII – начала XIX вв. является фундаментом для *общей тенденции* рассмотрения лирики. Данная тенденция в науке о литературе воплощается и по настоящее время. Так, в современных литературоведческих работах, направленных на определение специфики лирики как рода литературы, первостепенным остаётся описание особенностей душевной организации лирического субъекта. Исследователи определяют лирику как род, представляющий собой «раскрытие, выражение души»<sup>28</sup> (Подольский), в котором воплощаются «задушевные переживания поэта»<sup>29</sup> (Квятковский).

На более же поздних этапах развития науки о литературе внимание исследователей привлекает субъектная структура лирического произведения, особенности соотнесенности героя и автора лирики (Т. Сильман, Б. Корман, С. Бройтман и др.), что также связано больше с внутренней составляющей героя, чем с его внешней выраженностью в изображенной реальности.

Понимание лирики как рода литературы, выражающего, в первую очередь, внутренний мир лирического субъекта, обуславливает восприятие данного рода как связанного с ценностями исключительно возвышенного (нематериального) характера. Данный момент, на наш взгляд, предопределяет *первостепенность интереса к исследованию особенностей внутреннего мира лирического субъекта*, внимания к его *жизненно-этической позиции* либо к аспекту, связанному с *субъектной структурой* (либо же с композиционной формой произведения, с его звуковой, ритмико-интонационной организацией). Значимость же рассмотрения телесности в лирике, таким образом, несколько нивелируется, что и объясняет небольшое

---

<sup>27</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 507.

<sup>28</sup> Подольский Ю. Лирика // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. Стб. 407—414.

<sup>29</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 145.

число работ по означенной теме. В то же время малое количество исследований по телесности в лирике противоречит многообразию изображения телесных образов в лирических текстах (как в классической литературе, так и в современной). Таким образом, *важность изучения многообразно представленных телесных образов в лирике* следует из недостаточной прояснённости данного аспекта в рассматриваемом роде литературы, в отличие от эпоса и драмы.

В рамках постановки **специальной проблемы исследования** необходимо отметить значимость изучения телесных образов в лирике именно неклассической стадии поэтики художественной модальности. Данный аспект, на наш взгляд, связан с характерными для исследуемой стадии эволюции поэтики *изменениями в особенностях лирического переживания*. Прежде всего необходимо прояснить характер ключевых отличий лирики поэтики художественной модальности (включая и классический и неклассические этапы) от лирики предшествующих стадий.

В эпоху художественной модальности изменяется характер лирического переживания, составляющего основу лирического произведения. В эпоху синкретизма художественное произведение не воспринимается как отдельное от реального жизненного контекста явление<sup>30</sup>. В эйдетической поэтике (с VII в. до н. э. до конца XVIII в. н.э.) «искусство ... отделено от жизни, но неавтономно»<sup>31</sup>. Таким образом, в лирике эйдетической эпохи (как и в других родах литературы) общее преобладает над частным, характерным становится «образ готового героя», «я для другого»<sup>32</sup> или «образ-характер»<sup>33</sup>, призванный продолжать «предопределенную родовую жизнь». Лирическое переживание, таким

---

<sup>30</sup> Подробнее об этом см. в: Теория литературы: Учебное пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 14-117.

<sup>31</sup> Теория литературы: Учебное пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 223.

<sup>32</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. С. 50.

<sup>33</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 235.

образом, связано в данную эпоху с выражением некой *абсолютной идеи*, имеющей значимость, в первую очередь, за пределами художественного произведения. Иными словами, художественное произведение эйдетической стадии поэтики вообще и лирическое произведение, в частности, представляют собой квинтэссенцию идей о мире и человеке, определенный тип мировосприятия, свойственный конкретной эпохе. Для литературы эйдетической поэтики характерен «всезнающий автор и готовый герой»<sup>34</sup>, лишенный индивидуального бытия, являющийся только *образом обобщенной идеи о человеке*. Так, в лирике эйдетической поэтики телесные образы (равно как и другие) выражают *сверхличную идею*, вступающую во *взаимообуславливающие отношения с жанром*. Герой на данной стадии развития литературы изначально завершен, его телесность выражает не индивидуальные аспекты его бытия и самопознания, но, скорее, является средством для трансляции определенных жизненных (сверхличных: религиозных, этических, социальных) смыслов.

Конкретизируя специфику изображения телесности в лирике эйдетической поэтики, обратимся к стихотворению Луиса де Гонгора-и-Арготе «О влага светоносного ручья...»<sup>35</sup>. Обращение к возлюбленной в данном тексте носит характер *риторического высказывания*, о чем свидетельствуют воплощенные в нем традиционные представления о женской красоте – красные губы, белая кожа: «Рубины губ твоих в снегу оправы...». Черты телесности, отмеченные лирическим героем, приобретают характер эмблемы, в них отсутствует акцент на уникальности переживания лирического героя. Образ лирического Ты, переданный через описание телесности, представляет собой, скорее, обобщенный образ женщины-возлюбленной, соотнесённый с античным культурным образцом. Высказывание лирического героя представляет собой образную

---

<sup>34</sup> Там же. С. 138.

<sup>35</sup> Гонгора-и-Арготе Л. де. О влага светоносного ручья... / Пер. с исп. С. Гончаренко // Европейская поэзия XVII века (Сер. Библиотека всемирной литературы). М.: Худ. лит., 1977.



иллюстрацию любовного переживания, где лирический персонаж, напоминающий античного бога морей (Посейдона, или Нептуна), застывает в телесной позе, уже заведомо определенной этим переживанием:

*Любимый образ до морских пучин  
Неси неколебимо - и пускай  
Пред ним замрет коленопреклоненный  
С трезубцем в длани мрачный властелин<sup>36</sup>.*

Телесные образы, выражающие здесь оценку лирического субъекта, соотносятся с *божественной* точкой зрения. Образ возлюбленной, ее красота в данном произведении восхваляется не только прямым высказыванием лирического субъекта, но и позой, которую принимает бог (он преклоняет колени перед ней). Данная установка (возлюбленная изображена именно как *образец* «божественной красоты») характерна для эйдетической поэтики.

В поэтике же художественной модальности герой понимается уже не как «я для другого»<sup>37</sup>, а как «я для себя»<sup>38</sup>, «автономный самотождественный субъект»<sup>39</sup>. Характер рефлексии и черты внешности (в том числе и особенности изображения телесности) такого субъекта не зависят от «готовых» идей. «Моральная цель ... осознана как внеэстетический фактор»<sup>40</sup>, соответственно, герой утрачивает свою идейно-жанровую целостность, выражающую отдельные «жизненные» смыслы. В отличие от «образа-характера» эйдетической поэтики здесь появляется уже «образ-личность», для которого характерно уникальное переживание. Для иллюстрации отмеченных особенностей поэтики художественной модальности обратимся к произведению М. Ю. Лермонтова «Она не гордой

---

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1 . С. 50.

<sup>38</sup> Там же. С. 117.

<sup>39</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 223.

<sup>40</sup> Там же. С. 131.

красотою...»<sup>41</sup>. Данное произведение относится к классической стадии эпохи модальности и в нем прослеживаются черты еще риторической поэтики. В частности, возлюбленная *восхваляется* в некоем «абсолютном» ключе (ее достоинства очевидны для всех с точки зрения лирического субъекта):

*Она не гордой красотою  
Прельщает юношей живых (...)*<sup>42</sup>

Несмотря на отсылки к образам эйдетической эпохи, мир данного произведения уже не выражает ее установок. В частности, здесь особенности изображения тела предстают в свете *личного* восприятия. Воплощается уже индивидуальное отношение лирического субъекта, не связанное с образцом. Образ возлюбленной здесь скорее *противопоставляется* традиционным представлениям о красоте и достоинствах женщины:

*И стан ее – не стан богини,  
И грудь волною не встает,  
И в ней никто своей святыни,  
Припав к земле, не признает*<sup>43</sup>.

Тело лирического персонажа становится *предметом рефлексии* лирического субъекта, его *непрерывно формирующейся оценки*. В подобном отношении лирического субъекта к телу и проявляется ключевое отличие изображения телесных образов поэтики художественной модальности от образов эйдетической поэтики. В стихотворении Луиса де Гонгоры, рассмотренном ранее, тело представляло собой *описание внешности* лирического Ты, соответствующее определенному образцу, существующему и вне ценностной позиции лирического субъекта. Ключевой задачей было восхваление образа

---

<sup>41</sup> Лермонтов М. Ю. Она не гордой красотою... // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 247.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же.

возлюбленной (женщины, достойной обожания). Учитывая, что искусство эйдетической эпохи было «отделено от жизни, но неавтономно»<sup>44</sup>, в данном случае, на наш взгляд, уместно говорить именно о наличии в произведении задачи не только эстетического, но и сугубо «жизненно-этического» (Бахтин) характера. Иными словами, в стихотворении Гонгоры переживание лирического субъекта представляет оценку возлюбленной, соответствующую образцу красоты и добродетели, а также собственно образу мира, представленному в любовной лирике.

В стихотворении М. Ю. Лермонтова, относящемся уже к эпохе художественной модальности, большее значение принимает выражение *личного*, уникального отношения лирического субъекта к возлюбленной. В воспоминании лирического субъекта появляется образ общего с описываемой женщиной прошлого:

*Но голос в душу проникает,  
Как вспоминанье лучших дней,  
И сердце любит и страдает,  
Почти стыдясь любви своей*<sup>45</sup>.

Одновременно лирический субъект упоминает о специфичном чувстве стыда, связанном с любовью, сугубо личным, сокровенным переживанием. Стыд связан с тем, что любовь – личное чувство, оно уже обогащается дополнительными смысловыми оттенками, значимыми в первую очередь для частного переживания лирического субъекта, не для сверхличной идеи любви.

---

<sup>44</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 232.

<sup>45</sup> Лермонтов М. Ю. Она не гордой красотою... С. 247.

На неклассической стадии эпохи художественной модальности окончательно исчезает единый «большой стиль»<sup>46</sup>, диктующий особенности изображения реальности в художественном произведении. Ключевой для противопоставления особенностей лирического переживания классической и неклассической стадий эпохи художественной модальности становится *степень самостоятельности рефлексии лирического субъекта*. В рамках и классической, и неклассической стадий поэтики художественной модальности лирический субъект становится *предметом собственной рефлексии*. Однако в лирике классической стадии данной стадии эволюции поэтики, несмотря на повышенную (в сравнении с эйдетической поэтикой) самостоятельность рефлексии лирического субъекта, лирический субъект представлен единым, четко осознающим свои границы, свою отделенность от внешнего мира (при сохраняющейся связи).

В лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности лирический субъект представлен уже не имеющим четких границ между собой и миром, здесь можно говорить также о том, что в образе лирического субъекта нарушается классическое соотношение внешнего и внутреннего. Иными словами, лирический субъект утрачивает духовно-телесное единство вследствие того, что размываются границы между «я для себя» и «я для другого»<sup>47</sup>. Согласно наблюдениям С. Н. Бройтмана, в литературе именно рубежа XIX-XX вв. «были открыты диалогическая природа сознания и то, что реальной формой бытия человека является двуединство «я-другой»»<sup>48</sup>. Особая значимость телесных образов в лирике (как и в других родах литературы) неклассического этапа поэтики художественной модальности, на наш взгляд, определяется именно этой установкой. Герой «начинает не совпадать с собой именно как с субъектом», его «самосознание становится

---

<sup>46</sup> Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; Под ред. В. М. Толмачёва. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 10.

<sup>47</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 253-254.

<sup>48</sup> Там же. С. 253.

основным предметом авторского изображения»<sup>49</sup>. Таким образом, и внешняя для героя реальность, и он сам, включая его тело (либо тело лирического персонажа), изображаются целиком подчиненными его рефлексии. Тело лирического субъекта часто изображается как явление, принадлежащее ему, но в то же время чужое.

Тенденция «видеть себя со стороны как «другого»»<sup>50</sup> обнаруживается исследователями в литературе, принадлежащей еще первой половине XIX в. Возвращаясь к литературе неклассического этапа эпохи художественной модальности, стоит отметить, что особенности изображения телесности, свойственные ей, имеют истоки в *общем для культуры данной эпохи осмыслении образа человека*. Именно для данной стадии поэтики характерен процесс «гибели целостного человеческого образа»<sup>51</sup>: «Личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как «неопределенная» и вероятно-множественная»<sup>52</sup>.

Для иллюстрации специфических черт лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности, обуславливающих, на наш взгляд, особую роль телесных образов в текстах данной стадии поэтики, обратимся к стихотворению И. Бродского «Это – ряд наблюдений...»<sup>53</sup>. В данном произведении (как и в ряде других) распад единства образа человека представлен в рефлексивном, *аналитическом* отношении лирического субъекта к телесности (человека вообще и своей собственной): «Человек страшней, чем его скелет...». В тексте Бродского актуализируется нетождественность и даже разность ментальной и телесной составляющих человеческого существа. Причем здесь данная позиция представлена не как

---

<sup>49</sup> Тамарченко Н.Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 45.

<sup>50</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 256.

<sup>51</sup> Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. С. 135.

<sup>52</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 253.

<sup>53</sup> Бродский И. Это – ряд наблюдений. В углу – тепло... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 400.

нечто исключительное, но как что-то обыденное, стоящее в одном ряду с явлениями бытового характера:

*Это - ряд наблюдений. В углу - тепло.*

*Взгляд оставляет на вещи след.*

*Вода представляет собой стекло (...)<sup>54</sup>.*

Далее рефлексия лирического субъекта касательно телесности принимает более частный характер. Лирический субъект, размышляя о своем теле, словно *обособляется* от него:

*Тело покоится на локте,*

*как морена вне ледника<sup>55</sup>.*

Тело здесь предстает одновременно и телом конкретного субъекта сознания (здесь - лирического субъекта), и человека вообще. В особенностях данной ценностной позиции прослеживается ранее отмеченное свойство неклассической лирики – нарушение границ между «Я» и «Другим». Тело принадлежит «Я», но описывается как тело «Другого». Данная установка, в свою очередь, иллюстрирует *нарушение классического соотношения внутреннего и внешнего*, разрушение границ между этими сферами. Проявляется эта установка также в следующей строке: «Взгляд оставляет на вещи след»<sup>56</sup>. Здесь *внутренняя* активность созерцательного характера предстает способной оставить материальный след на явлении, принадлежащем *внешней* для субъекта сознания действительности.

Также, наряду с отмеченными чертами неклассической художественности, в данном произведении воплощается (причём в

---

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Там же.

существенной мере именно через телесные образы) ключевая для нее тема *нецелостности лирического субъекта*. Ощущение нецелостности, передающееся именно через образы тела, представлено в следующих строках:

*Через тыщу лет из-за штор моллюск  
извлекут с проступившем сквозь бахрому  
оттиском «доброй ночи» уст,  
не имевших сказать кому [выделено мной -А. Р.]<sup>57</sup>.*

Данный телесный образ иллюстрирует одновременно и след личного присутствия субъекта сознания в мире, и человека вообще, а также связан с одиночеством, выраженным здесь отсутствием близкого человека.

Таким образом, в данном стихотворении телесные образы отличны от представленных в произведениях как эйдетической поэтики, так и классического этапа поэтики художественной модальности.

Отмеченные в разборе особенности, по нашему мнению, формируют тенденцию к представлению нецелостного образа героя. *Тело при этом становится одним из основных предметов рефлексии лирического субъекта, средством познать себя и (в широком смысле) мир*. Данная особенность мировосприятия лирического субъекта, на наш взгляд, является ключевой для лирического переживания неклассической стадии эпохи художественной модальности. Итак, акцент на изображении тела в лирике рассматриваемого этапа обусловлен принципиально новым для литературы образом нецелостного лирического субъекта, *распадающегося на телесное и духовное начала*, а также нарушением классического соотношения *внешнего и внутреннего, «я-для-себя» и «я-для-другого»*. Вследствие изменения характера лирического переживания и образа лирического субъекта

---

<sup>57</sup> Там же.

появляются способы изображения телесности, несвойственные предшествующим эпохам, которые, вместе с тем, остаются в теоретическом отношении крайне мало исследованными.

Отмеченные качества лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности иллюстрируют **значимость изучения телесных образов** для понимания специфики лирического переживания и образа лирического субъекта в лирике данной стадии эволюции поэтики. В связи с вышесказанным важно заметить, что в работах, посвященных телесности в лирике, преимущественно рассматриваются произведения именно неклассической стадии поэтики художественной модальности.

В русле отмеченного интереса исследователей к телесности именно в неклассической лирике следует отметить ряд работ. Отдельного внимания заслуживает диссертация Э. В. Кельметр «Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского»<sup>58</sup>. В данной работе раскрывается характер взаимодействия героя и мира, выраженный телесными особенностями лирического субъекта. Некоторые наблюдения в работе созвучны нашему исследованию, о чем мы еще будем говорить в последующих главах. Стоит также отметить, что исследовательница идет, скорее, от общих свойств человеческого тела, выявляя способы их представленности в структуре художественного мира, применительно к лирическому герою. Классификация категории телесного в работе основана на физиологических свойствах тела человека вообще (зрение, слух и др.) и полностью совпадает с ними. Иными словами, в работе свойства художественного мира рассматриваются с позиции объективной, реальной действительности (*жизненного контекста*). Мы же рассматриваем особенности телесных образов, проявляющиеся в произведении (то есть идем от *текста*), опираясь на специфику их *художественного* значения. В данной диссертации

---

<sup>58</sup> Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Автореф. дис ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 25 с.; Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2015. 196 с.



основное внимание уделено «анализу структуры и семантики перцептивных образов»<sup>59</sup> (визуальных, тактильных и т. д.). Исследование Э. В. Кельметр обнаруживает терминологическую осведомленность в сфере теоретико-литературной, однако сосредотачивается на творчестве только одного автора. Таким образом, положения исследования не проецируются на всю неклассическую лирику.

На лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности останавливается и Е. Д. Полтаробатько в диссертации «Категория телесности в акмеистическом дискурсе»<sup>60</sup>. В данном случае материал исследования более разнообразен, чем у Э. В. Кельметр, однако исследовательница также сосредотачивает внимание лишь на конкретной литературной традиции. Телесность в данной работе также рассматривается как самостоятельная концептуальная категория, проявляющаяся в конкретных художественных текстах. Подобный подход наблюдается и в работе М. А. Куличихиной «Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы»<sup>61</sup>.

А. В. Крысанова в работе «Телесность бестелесного: образ поэта в лирике М. Цветаевой»<sup>62</sup> рассматривает тело в контексте оценки героя, однако герой произведений здесь отождествляется с биографическим автором. Исследовательница в равной степени опирается на образы стихотворения и на материалы, в первую очередь имеющие значение исторического характера: письма Цветаевой, в которых обнаруживаются рассуждения о

---

<sup>59</sup> Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Автореф. дис. ... канд. филологических наук... С. 18.

<sup>60</sup> Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 19 с.; Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 189 с.

<sup>61</sup> Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.; Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы. Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2011. 225 с.

<sup>62</sup> Крысанова А. В. Телесность бестелесного: образ поэта в лирике М. Цветаевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 8. С. 142-145.

природе человека. В работе бестелесность связывается с положительным полюсом (смерть как высшая форма существования), телесность – с отрицательным (жизнь как тюрьма плоти): «В поэтическом мире Цветаевой плоть и дух подчеркнута полярны»<sup>63</sup>. На наш взгляд, в исследовании заслуживают внимания некоторые наблюдения, касающиеся художественного смысла образов, связанных с телесностью, однако биографический подход существенно обедняет наблюдения эстетического характера.

Выявляющиеся в работе аспекты телесных образов в неклассической лирике связаны также с понятием гротеска. Термин «гротеск» в основном комплексе литературоведческих работ выявляет специфические свойства изображения тела, связанные с конкретной исторической эпохой (работы М. Бахтина, посвященные творчеству Рабле<sup>64</sup>), либо иллюстрирует некие общие свойства образа тела, противопоставленного *классическому*. Данные свойства тела в нашей работе отмечаются и рассматриваются как основания для выявления определенных *аспектов* актуализации телесных образов в неклассической лирике. Принимая во внимание общие свойства двух полярных типов изображения тела, классического, акцентирующего «границы, делающие его предмет самодостаточным»<sup>65</sup>, и гротескного, построенного «на принципе заведомой и неустранимой нетождественности себе предмета изображения»<sup>66</sup>, стоит отметить, что рассматриваемые в нашей работе образы тела формально ближе к гротескным. Далекие от классического способа изображения телесности, они реализуют

---

<sup>63</sup> Крысанова А. В. Телесность бестелесного: образ поэта в лирике М. Цветаевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 8. С. 143.

<sup>64</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

<sup>65</sup> Тamarченко Н.Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 45.

<sup>66</sup> Там же.

«промежуточные варианты»<sup>67</sup> телесных образов. Однако их устойчивые особенности и характер выражаемого ими смысла в художественном произведении термином «гротеск» не исчерпываются. Таким образом, сам термин «гротеск» не является рабочим для нашего исследования, и специально не изучается стоящее за ним явление. Для нашего исследования значимы *некоторые свойства* гротескного образа тела, отмеченные исследователями, такие как незавершенность, переходность, отсутствие четких границ между телом героя и миром, порожденное «смешением субъектного и объектного»<sup>68</sup> (И. П. Смирнов). Упомянутые свойства служат основанием для выявления аспектов и особенностей телесных образов, рассматриваемых нами в основной части работы, таких как **телесная объективация** (глава I), **фрагментарность** (глава II), **образ тела как границы между героем и миром** (глава III). Данные особенности, на наш взгляд, и формируют – на уровне телесности – *неклассический образ героя лирического произведения*. Сам же термин «гротеск» в работе специально нами не используется, так как в ней не исследуется явление, которое он описывает.

Таким образом, значимость телесных образов в лирике конца XIX-XX вв. подчёркивается в целом ряде работ, однако это исследования историко-литературного характера, в центре внимания которых – творчество отдельных авторов или конкретная литературная традиция. *Особенности телесных образов* в неклассической лирике в целом остаются не описанными на данный момент, иными словами, *с теоретико-литературных позиций* проблема телесности в неклассической лирике остаётся нерассмотренной.

Таким образом, **актуальность исследования** определяется, во-первых, возросшим интересом в современном литературоведении к явлению

---

<sup>67</sup> Гурович Н.М. Портрет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 177.

<sup>68</sup> Смирнов И. П. Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 51.

телесности (см. упомянутые ранее работы В. Подороги<sup>69</sup>, М. Ямпольского<sup>70</sup>, авторов сборника «Тело в русской культуре»<sup>71</sup> и т.д.), во-вторых, повышенным вниманием современных исследователей-теоретиков к лирике конца XIX – XX веков (особо стоит отметить исследования С. Н. Бройтмана<sup>72</sup>, В. И. Тюпы<sup>73</sup> и т.д.). **Научная новизна** исследования определяется, как уже было сказано выше, во-первых, недостаточной изученностью художественной специфики телесных образов в лирике как роде литературы вообще, во-вторых, непроясненностью художественной специфики телесных образов в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности в частности.

Итак, область исследования составляет лирика неклассического этапа поэтики художественной модальности (конец XIX - XX вв.). Далее для данного типа поэтики, мы, вслед за С. Н. Бройтманом<sup>74</sup>, используем понятие **неклассической лирики. Объектом исследования** является **совокупность художественных образов**<sup>75</sup>, представляющая собой целостный *мир лирического произведения*<sup>76</sup>. **Предметом же исследования** становятся

---

<sup>69</sup> Подорога В. А. Феноменология тела. М.: Ad marginem, 1995. 340 с.

<sup>70</sup> Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис. М.: НЛО, 1996; Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. СПб, 2012; Ямпольский М. Б. О близком. Очерки немиметического зрения. М.: НЛО, 2001.

<sup>71</sup> Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 400 с.

<sup>72</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1989. 47 с.

<sup>73</sup> Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

<sup>74</sup> Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М.: РГГУ, 2008. 485 с.

<sup>75</sup> Понятие художественного образа, вслед за М. Н. Эпштейном, понимается нами как «категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности», а также «любое явление, творчески воссозданное в худож. произв. (особенно часто — действующее лицо или лит. герой)» (Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.).

<sup>76</sup> «Мир литературного произведения – это воссозданная в нём посредством речи и при участии вымысла предметность. (...) Мир включает в себя (...) то, что правомерно назвать *компонентами* изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы - пейзажи)» (Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 157-158).

**телесные образы** в лирических произведениях, относящихся к неклассической стадии эпохи художественной модальности.

Принадлежность предмета исследования к образной структуре произведения позволяет нам обозначить сугубо **эстетический подход к исследованию телесности в литературе** в противовес другим, осуществляющимся в гуманитарных науках. К примеру, культурологическому, в рамках которого речь идёт о теле как о культурной ценности, а также другим, рассматривающим тело как жизненную, «этическую»<sup>77</sup> ценность. Интерес к телесной стороне бытия человека обнаруживается, к примеру, в работах, посвященных физиогномике. В подобных исследованиях, как и любых, относящихся к гуманитарным наукам, особенности телесной выраженности человека рассматриваются «не как мертвая вещность»<sup>78</sup> (Бахтин), но как реалии, тесно связанные с категорией внутреннего (в широком смысле), с душевной стороной человеческого существа. К примеру, с особенностями характера. Так, к описанию человеческого тела в целом, а также особенностей его частей обращаются такие исследователи, как И. Лафатер<sup>79</sup>, Ч. Ломброзо<sup>80</sup>. Физиогномисты часто рассматривают особенности тела способом, схожим с эстетическим. В рамках физиогномического подхода телесные особенности понимаются как завершённый образ, воплощающий в себе особое, устойчивое для интерпретации и воспроизведения, содержание. Иными словами, в границах данного подхода особенности телесности иллюстрируют определённые черты характера человека, позволяют лучше понимать его мировосприятие. Данная особенность обнаруживает определённую близость физиогномического подхода эстетическому, в рамках которого телесные особенности героя понимаются, помимо прочего, как выражение его

---

<sup>77</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов.; Яз. славян. культуры, 2003. Т. 1. С. 7-263.

<sup>78</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 7.

<sup>79</sup> Лафатер И. Сто правил физиогномики. Пер. с нем. Н. Скородума. М.: Мир Урании, 2008. 152 с.

<sup>80</sup> Ломброзо Ч. Преступный человек. Пер. с итал. Г. И. Гордона. М.: Мидгард, 2005.

ценностной позиции. Однако, несмотря на отмеченные сходства в подходах, в работах, посвященных физиогномике, в качестве материала избираются *жизненные* реалии. Данный подход к исследованию телесной стороны бытия человека обнаруживается еще в эпоху античности. Одним из самых ранних трактатов, исследующих природу телесности, является «Физиогномика» Аристотеля. Трактат рассматривается в работе А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика»<sup>81</sup>. Истории физиогномики посвящены также работы В. Н. Илюшечкина, И. М. Нахова<sup>82</sup>.

Физиогномика еще в XIX в. подверглась обширной критике, однако схожие с данным подходом к исследованию телесности наблюдения жизненного характера появляются и в современных работах. Так, несколько промежуточный характер между жизненным и эстетическим подходом обнаруживается, к примеру, в монографии «Природа и образы телесности»<sup>83</sup>, написанной И. А. Бесковой, Е. Н. Князевой и Д. А. Бесковой. Несмотря на использование в заглавии работы понятия *образа* и некоторой терминологии, встречающейся в литературоведении, исследование нельзя связать с рассмотрением особенностей художественной действительности. Авторы работы обращаются к различным текстам, в том числе и к художественным (к примеру, Гессе Г. «Степной волк»). Ключевыми же для исследования являются работы, раскрывающие особенности телесности человека, которые, на наш взгляд, нельзя отнести ни к сфере научной литературы, ни к художественной (к примеру, Э. Толле «Голос тишины», Д. Чопра «Путь волшебника»). Значительное место в исследовании отводится описанию связи таких явлений, как ум и тело. Исследователи предлагают рассматривать эти понятия не в противопоставлении, а в единстве, «в

---

<sup>81</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 329—352.

<sup>82</sup> Илюшечкин В. Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. - М.: Наука, 1998, с. 441-465; Нахов И. М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе // Живое наследие античности. Вопросы классической филологии, вып. IX. М., 1987, с. 69-89. (электронный ресурс: <http://www.ec-dejavu.net/p/Physiognomica.html>)

<sup>83</sup> Бескова И. А. Природа и образы телесности / И. А. Бескова, Е. Н. Князева, Д. А. Бескова. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 456 с.

качестве недурального феномена»<sup>84</sup>, представляющего собой природу человека. Данная установка определяет основные задачи работы как исследования сугубо жизненно-прикладного характера: достижение «адекватного понимания и самого человека, и его познавательной способности»<sup>85</sup>. Таким образом, исследование И. А. Бесковой, Е. Н. Князевой, Д. А. Бесковой в большей степени воплощает философский подход к осмыслению действительности (наряду с эзотерическим, научно-психологическим, культурологическим и др.).

Особо стоит отметить труды лингвистической направленности, рассматривающие тело и фрагменты тела с точки зрения языка. Тело в таком контексте часто понимается как концепт, выражающий определенные смыслы, соответствующие или не соответствующие первому словарному значению слова. В подобных случаях телесность рассматривается, к примеру, как явление, иллюстрирующее особенности языковой картины мира говорящего субъекта, специфику гендерных особенностей говорящих, характер культурных ценностей, особенностей коммуникативной активности и т. п. Так, например, в работе Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова «О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка)»<sup>86</sup> среди прочего рассматриваются особенности вербального описания жестов, мимики героев литературных произведений с точки зрения характера коммуникативного поведения, выражаемого ими.

Также особенности телесности рассматриваются в русле невербальной семиотики. К исследованию телесности в данном аспекте можно отнести, к примеру, работы Г. Е. Крейдлина «Мужчины и женщины в невербальной коммуникации»<sup>87</sup>, П. С. Тумаркина «Жесты и мимика в общении японцев:

---

<sup>84</sup> Бескова И. А. Природа и образы телесности... С. 11.

<sup>85</sup> Там же. С. 13.

<sup>86</sup> Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. 1981. № 1. С. 36-47.

<sup>87</sup> Крейдлин Г. Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.

Лингвострановедческий словарь-справочник»<sup>88</sup>, Т. М. Николаевой «Жест и мимика в лекции»<sup>89</sup>.

Таким образом, эстетическая ценность телесности в рамках отмеченных подходов не является первостепенной. Мы же в данной работе рассматриваем *тело как образ*, как *элемент художественного мира*.

Конкретизируя специфику избранного для исследования подхода, необходимо отметить значимость понимания особенностей изображения тела героя для постижения художественного целого произведения (независимо от его принадлежности к определенному литературному роду и жанру). Как пишет Н. М. Гурович, «Визуализация облика героя (...) может быть совмещена с его психологической, этической или социальной характеристикой»<sup>90</sup>. Помимо этого, являясь «пространственным целым героя»<sup>91</sup>, телесность и ее особенности характеризуют, во-первых, положение героя в изображаемом автором пространстве, что позволяет увидеть «окружение» и границы «кругозора»<sup>92</sup> героя. Во-вторых, являются собственно выражением оценки автора-творца. Принимая установку на то, что любое явление, изображенное в мире лирического произведения, неотделимо от переживания лирического субъекта<sup>93</sup> (включая его собственную телесность, а также тело лирического персонажа), необходимо отметить, что в первую очередь интерпретация особенностей телесных образов всегда будет прояснять позицию лирического субъекта.

В соответствии с тем, что в работе эстетический феномен телесности исследуется с *теоретико-литературных позиций*, ключевыми для нас

---

<sup>88</sup> Тумаркин П. С. Жест и мимика в общении японцев. М.: Рус. яз., 2001. 64 с.

<sup>89</sup> Николаева Т. М. Жест и мимика в лекции. М.: [б. и.], 1972. 37 с.

<sup>90</sup> Гурович Н. М. Портрет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 176.

<sup>91</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов.; Яз. славян. культуры, 2003. Т. 1. С. 168.

<sup>92</sup> Там же. С. 155.

<sup>93</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. 224 с.; Бройтман С. Н. Лирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. С. 109-112.



являются исследования М. М. Бахтина, описывающие принципы изображения героя в художественном произведении. Особой значимостью в свете вышесказанного обладает работа «Автор и герой в эстетической деятельности». В данном исследовании тело рассматривается в различных аспектах: культурологическом, собственно жизненном (используя терминологию самого М. М. Бахтина, «этическом») и, наконец, эстетическом. Принимая во внимание вышеперечисленные ракурсы рассмотрения тела, мы остановимся на описанных исследователем особенностях изображения телесности, являющейся *частью мира литературного произведения*. Исследователь выделяет три типа изображения тела героя как «пластически-живописных, пространственных ценностей»<sup>94</sup>:

- 1) внутреннее тело (тело героя, переживающееся им непосредственно);
- 2) внешнее тело (тело другого героя/персонажа, помещенное в его собственный кругозор, тело героя, данное лишь в кругозоре автора-творца, «совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов человеческого тела»<sup>95</sup>);
- 3) действие, сопряженное с телесными ощущениями (внутреннее тело, выраженное в контексте действия)<sup>96</sup>.

Особую ценность для исследования представляют первые два типа, а именно то, что М. М. Бахтин назвал «внешним» и «внутренним» телом. Рассматриваемые в работе аспекты телесности в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности мы описываем, учитывая выявленные исследователем типы изображения телесности.

С опорой на труды М. М. Бахтина применительно к проблематике нашего исследования под внешним телом мы понимаем следующее:

---

<sup>94</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. С. 108.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Там же. С. 108 - 131.

«наружность как совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов»<sup>97</sup> тела, изображенного в произведении. А именно: то, каким образом изображается тело героя (или же другого персонажа), помещенное в непосредственный кругозор субъекта лирического высказывания (в лирике, как правило, лирический герой и субъект высказывания совпадают), то есть ставшее объектом видения. Внутреннее тело героя нами понимается как «переживание объемлющих его внешних границ»<sup>98</sup>, тело самого героя. Третий тип изображения тела героя в художественном произведении выражается в форме изображения *субъективных физических ощущений* героя.

Стоит отметить, что не все типы изображения тела, выделенные М. М. Бахтиным, в равной степени и в равном объеме проявляются в лирике как роде литературы. К примеру, изображение *субъективных физических ощущений* героя, в бахтинском понимании, связано с физическим действием, которое становится основой изображенного в произведении события. Данный тип актуален в большей степени для эпоса. Лирика же «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует, не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире...»<sup>99</sup>, событие в лирике в первую очередь связано с *переживанием лирического субъекта*, не с его физической активностью. К данному аспекту мы вернемся в II главе при рассмотрении фрагментарно изображенного тела в связи с сюжетом стихотворения. Таким образом, поскольку мир в лирике изображен целиком через призму сознания лирического субъекта, для описания телесных образов в первую очередь значима его ценностная позиция. В конечном счете все черты данного типа образов лишь иллюстрируют особенности точки зрения лирического субъекта на мир и себя самого, являются уточняющими моментами выражения характера его рефлексии,

---

<sup>97</sup> Там же. С. 108.

<sup>98</sup> Там же. С. 115.

<sup>99</sup> Там же. С. 230.

что, в свою очередь, раскрывает специфику авторского (художественного) отношения.

Как было обозначено выше, в рамках традиционного подхода к исследованию лирики внимание на телесной стороне лирического героя практически не сосредотачивалось. Мы же, следуя упомянутому традиционному подходу, рассматриваем особенности внутреннего мира героя через особенности изображения в произведении *телесности*.

В наши задачи не входит описание произведений определенного литературного направления либо творчества конкретного автора. Для работы актуально рассмотрение *закономерностей в изображении телесности*, выявляющихся в **образной структуре** лирических произведений, соответствующих особенностям *неклассического этапа поэтики художественной модальности*. Отмеченные установки позволяют говорить о теоретико-литературной направленности работы.

Художественное произведение мы рассматриваем, принимая во внимание особенности его **ценностной структуры**. Выявляя эстетическое значение определенного образа, мы учитываем характер оценки автора-творца, заложенной в нем, определяющейся «посредством самого изображения»<sup>100</sup>. Таким образом, рассматривая явления, помещенные в кругозор (непосредственный и/или ментальный) лирического героя/субъекта, мы понимаем их особенности как выражение его (лирического героя/субъекта) точки зрения на мир. Особенности же изображения мировосприятия субъекта сознания мы, в свою очередь, понимаем как выражение точки зрения автора-творца. Специфику же телесных образов в произведении и их художественный смысл мы будем рассматривать во взаимосвязи со всей образной структурой произведения, понимая, таким

---

<sup>100</sup> Фуксон Л. Ю. Ценностная структура (литературного) произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 291.

образом, художественный мир как ценностно-смысловое единство образов, взаимно координирующих смысл друг друга.

Итак, рассматриваемые в нашей работе аспекты телесных образов выявляются с опорой на исследования М. Бахтина, но акцент ставится на особенностях изображения тела в лирике как роде литературы.

В данном контексте целесообразно упомянуть о таких явлениях, как средства художественной выразительности. Тропы в лирике (да и в художественном произведении вообще) часто включают в себя элемент телесности как способ передачи определенного значения. Особенно часто этот элемент использует олицетворение. Однако данные тропы, являясь «признаком языка поэтического»<sup>101</sup>, в большей степени относятся к языковой сфере, и телесность в данном случае будет лишь средством для передачи иного значения, лишаясь тем самым сущностной значимости для выражения особенностей художественного мира. В работе акцентируется внимание на теле героя **как на элементе архитектоники**, иначе говоря, на телесности, выраженной на уровне **мира произведения**, а не только текста и на собственно речевых средствах изобразительности. При этом образ тела, в зависимости от его особенностей, по сути, выражает специфику отношений героя и мира.

Значимыми для работы также являются термины, определяющие субъектную структуру произведения, а именно «лирический субъект», «лирический герой», а также «лирический персонаж». Под лирическим субъектом, следуя за С. Н. Бройтманом, мы понимаем носителя речи, «а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»<sup>102</sup>. Следует отметить, что в рассуждениях, касающихся лирики изучаемого этапа, под термином лирический субъект

---

<sup>101</sup> Бройтман С. Н. Тропы // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Титаренко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 275-276.

<sup>102</sup> Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 112-113.

подразумевается именно «лично-творческий»<sup>103</sup> лирический субъект, поскольку отражает особенности субъектной структуры, свойственные именно лирике эпохи художественной модальности (в отличие от «синкретического» лирического субъекта эпохи синкретизма и «жанрового» лирического субъекта, характерного для эйдетической поэтики). Лирический субъект, вслед за С. Н. Бройтманом, рассматривается как *родовое понятие* по отношению к лирическому герою, видовому понятию, также используемому в работе. Лирический герой, с опорой на Б. О. Кормана, понимается нами как «один из *субъектов сознания*, характерных для *лирики*», являющийся «и субъектом, и объектом в *прямо-оценочной точке зрения*»<sup>104</sup>. На наш взгляд, для выражения особенностей субъектной структуры лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности значимы также отмеченные С. Н. Бройтманом черты данного субъекта сознания: в отличие от «лирического я», лирический герой является «не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя», «становится своей собственной темой»<sup>105</sup>. Отмеченное свойство, по нашему мнению, выражает специфику рефлексии субъекта сознания лирики рассматриваемого этапа, а также проясняет специфику некоторых особенностей изображения телесности.

В работе также используется термин «лирический персонаж». Под ним подразумевается изображенное в произведении лицо, не являющееся носителем «основной (объемлющей) точки зрения на мир» (Корман), чья жизненно-этическая активность представлена в оценке лирического субъекта (или лирического героя). Под лирическим персонажем, таким образом, мы понимаем второстепенное лицо, изображенное в лирическом произведении. Разновидностями лирического персонажа мы также считаем «лирического адресата» и «лирическое Ты».

---

<sup>103</sup> Там же. С. 113.

<sup>104</sup> Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39-54.

<sup>105</sup> Бройтман С. Н. Лирический субъект. С. 114.

**Методологическую базу работы** составляют исследования М. М. Бахтина об образах тела в литературе и искусстве («Автор и герой в эстетической деятельности», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), исследования С. Н. Бройтмана о лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности («Русская лирика XIX - начала XX века в свете исторической поэтики», «Поэтика русской классической и неклассической лирики» и ряд других работ<sup>106</sup>), работы Б. О. Кормана («Практикум по изучению художественного произведения. Учебное пособие»), Т. И. Сильман («Заметки о лирике») о структуре лирического произведения.

**Цель данного исследования** – выявить и описать художественную специфику телесных образов в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности.

В ходе исследования предполагается решение следующих **задач**:

1) выявить в образах тела в неклассической лирике основные аспекты, регулярно актуализирующиеся в произведениях, и терминологически их закрепить;

2) рассмотреть образно-смысловой контекст (особенности поэтики произведения), который непосредственно связан с актуализацией того или иного аспекта телесности;

3) определить эстетические основания изображения телесности в неклассической лирике, связанные с доминирующими на изучаемой стадии поэтики художественными установками.

Перечисленные задачи решаются в каждой главе независимо от рассматриваемого аспекта изображенной телесности.

---

<sup>106</sup> Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 2004. С. 310-321; Бройтман С. Н. Лирический субъект. С. 112-114.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Телесные образы в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности приобретают особую значимость в связи со специфическим характером изображения человека, присущим данной стадии поэтики, а именно неотчётливостью и проблемностью *границ* между героем и миром, внешним и внутренним, «я-для-себя» и «я-для-другого», обусловленной утверждением в данную эпоху диалогического единства «я-другой» в качестве ведущей формы бытия человека.

2. В неклассической лирике тело, в силу своей пограничности, становится одним из основных предметов рефлексии лирического субъекта, средством познать себя и (в широком смысле) мир. Восприятие и осмысление лирическим субъектом различных аспектов собственной телесности, связанное с осознанием границ между телесным и духовным, внешним и внутренним, «я» и «другим», является во многих текстах неклассической лирики ключевым моментом, определяющим характер и структуру лирического переживания.

3. В неклассической лирике в связи с общими особенностями изображения человека, присущими данной стадии поэтики, актуализируются и приобретают особый смысл некоторые аспекты телесности героя (телесная объективация, фрагментарность, акцент на теле как границе между героем и миром). Данные аспекты телесности, зачастую обнаруживая формальное сходство с определёнными телесными образами в лирике предшествующих этапов и стадий поэтики, на неклассическом этапе поэтики художественной модальности приобретают особую значимость, становятся ключевыми для понимания образа лирического субъекта/персонажа.

4. Одним из основных аспектов телесной образности, актуализируемых в неклассической лирике, является *телесная объективация*, а именно восприятие лирическим субъектом своего тела/тела лирического персонажа как *другого* (относящегося к *внешнему* миру) при сохранении с ним

фактической связи. Значимость образов телесной объективации в неклассической лирике обусловлена тем, что указывает на изменившийся характер изображения героя на данной стадии поэтики: он начинает «не совпадать с самим собой как с субъектом» (Тамарченко), а границы между телесной и духовной сторонами героя осознаются им самим как неотчётливые (что, в свою очередь, отсылает к авторской оценке героя).

5. В произведениях неклассической лирики выделяются два основных варианта образа телесной объективации: 1) в образе лирического субъекта/персонажа тело противопоставляется «я»; 2) в образе лирического субъекта/персонажа тело противопоставляется «я», а также «душе». Общим для этих типов является *противопоставление ментальной составляющей телесной стороне образа человека в целом.*

6. *Телесная фрагментарность* актуализируется в неклассической лирике как один из основных аспектов изображения телесности. Фрагментарно изображённое тело лирического субъекта/персонажа связано в лирике данной стадии поэтики с темой нецелостности его личности (и образа человека вообще). Одновременно с темой нецелостности в рассмотренных произведениях проявляется стремление лирического субъекта/персонажа к преодолению нецелостного состояния, к целостности, транслирующее интенцию автора-творца.

7. Специфику отношений лирического субъекта с миром в неклассической лирике ярко выражают телесные образы, связанные со смысловым акцентом на теле лирического субъекта/персонажа как на *границе* между ним и миром. Акцент на данном аспекте телесности обусловлен изображением положения героя в мире на данной стадии поэтики как неотчётливого. Проявляющаяся на уровне телесности близость и связь между героем и миром сопряжена с темой изначальной, априорной нетождественности, а иногда с акцентированной ценностной противопоставленностью лирического субъекта/персонажа и мира.



Неотчётливость границ между героем и миром в неклассической лирике представлена также образами телесной метаморфозы.

**Структура работы** определяется выявляющимися в неклассической лирике аспектами телесности. Иными словами, каждая глава посвящена особенностям конкретного аспекта и смысловым оттенкам, выражаемым ими. Разделение же глав на параграфы обусловлено выявлением и описанием разных способов представленности выявляемых аспектов телесных образов. Итак, основная часть работы представлена тремя главами, при этом первые две главы подразделяются на два параграфа.

В первой главе «Телесная объективация как выражение рефлексии лирического субъекта» рассматриваются телесные образы, связанные со специфичным выражением ценностной позиции лирического субъекта относительно себя самого (либо лирического персонажа) и мира. Глава подразделяется на два параграфа: «Объективированное тело в составе двухчастного образа лирического субъекта/персонажа» и «Объективированное тело в составе трехчастного образа лирического субъекта/персонажа». Данное разделение обусловлено порожденной телесной объективацией разноуровневостью образа лирического субъекта/персонажа.

Вторая глава «Образы телесной фрагментарности» посвящена рассмотрению телесных образов, связанных со смысловым акцентом, делающемся в произведении на теле, фрагментарно представленном в кругозоре лирического субъекта (его собственном либо теле лирического персонажа). В первом параграфе «Фрагментарность как выражение нецелостности образа лирического субъекта/персонажа» данный тип телесных образов раскрывается в контексте темы разъятости, разобщенности образа лирического субъекта/персонажа (и образа человека вообще) в произведении. Во втором параграфе «Фрагментарно изображенное тело и сюжет» внимание сосредотачивается уже не только на фрагментарных

телесных образах как элементах образной системы лирического произведения, но и на том, как они связаны с категорией лирического сюжета.

В третьей главе «Тело как граница между героем и миром» исследуется специфика представленной на материально-телесном уровне отграниченности лирического субъекта и/или персонажа от внешнего для них мира и ее особенности.

Основным в отборе материала является принцип репрезентативности. В работе рассматриваются произведения преимущественно русскоязычных авторов, но также и иностранных, представленные в классических переводах, передающих особенности поэтики стихотворения, а не только содержания. В связи с тем, что в исследовании реализуется теоретико-литературный подход, в равной степени рассматриваются произведения, относящиеся к разным парадигмам художественности<sup>107</sup>. В частности, рассматривается лирика как авторов конца XIX и 1-й половины XX веков (эпохи модернизма), так и 2-й половины XX века (эпохи постмодернизма).

---

<sup>107</sup> Тюпа В. И. Парадигмы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 155-158.

## Глава I. Телесная объективация как выражение рефлексии лирического субъекта

(...) Теперь меня ничто не привлекало, ничто не нарушало моего спокойствия. Но это было ужасное спокойствие, и виной тому было мое тело: глаза мои видели, уши слышали, но это был не я – тело мое одиноко дрожало и обливалось потом, я больше не узнавал его. Оно было уже не мое, а чье-то, и мне приходилось его ощупывать, чтобы узнать, чем оно стало (...).

Жан-Поль Сартр «Стена»

В данной главе рассматривается такой способ представленности тела в неклассической лирике, как **образ телесной объективации**. Обозначим наше понимание заявленного термина. При рассмотрении схожих понятий в исследованиях по эстетике особого внимания заслуживают размышления М. М. Бахтина о *лирической самообъективации*<sup>108</sup>. Этим понятием Бахтин обозначает соотнесение ценностных позиций автора и героя в лирике, «персональное совпадение героя и автора за границами произведения»<sup>109</sup>. В нашей же работе под телесной объективацией понимается образ, отражающий *особенности ценностной позиции героя* лирического произведения относительно собственного тела<sup>110</sup>. Как было отмечено во введении, лирический субъект в неклассической лирике характеризуется *повышенной самостоятельностью рефлексии* в сравнении с лирическим субъектом классического этапа поэтики художественной модальности, а также как утративший свое духовно-телесное единство. Данная особенность изображения лирического субъекта неклассической лирики иллюстрируется образами телесной объективации. У лирического субъекта в неклассической лирике возникает **аналитическое** отношение к собственной телесности.

<sup>108</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 230-231.

<sup>109</sup> Там же. С. 230.

<sup>110</sup> См. об этом нашу работу: Рахматова, А. М. Нецелостный образ человека в культуре XIX–XX веков (от Достоевского к неклассической лирике) // Вестник КемГУКИ. 2017. № 4 (41). Т. 1. С. 113.

Для прояснения специфики образа телесной объективации необходимо ещё раз обратиться к принадлежащей М. М. Бахтину классификации форм изображения телесности в литературе. Принимая во внимание данную классификацию, отметим, что образ телесной объективации близок к той стороне телесности героя, который определяется учёным как «внешнее тело» («тело другого»)<sup>111</sup>. В понятие внешнего тела М. М. Бахтин прежде всего включает визуальный аспект изображения телесности литературного героя, то, каким тело предстаёт в видении другого, как зримая форма. Как нам представляется, визуальный аспект телесности, безусловно, также выражает специфику ценностной позиции автора-творца и лирического субъекта/персонажа (о чем мы говорили во введении) и также актуален для данного типа образов. Однако образы **телесной объективации**, семантически сближаясь с образами «внешнего тела», по нашему мнению, в большей степени связаны с *ценностной активностью лирического субъекта по отношению к своему телу либо телу лирического персонажа*, чем с визуальным аспектом изображения телесности. В определенных случаях рефлексия лирического субъекта, посвященная собственному телу (либо телу лирического персонажа), позволяет отметить некое ценностное обособление от этой сферы собственного существа. В определенных случаях тело, данное в восприятии и оценке лирического субъекта, им самим объективируется, а именно возводится в статус ценности концептуальной либо оценивается им как противопоставленное другой (другим) сфере (сферам) своего существа<sup>112</sup>. Образ телесной объективации, следовательно, связан с представленным в кругозоре лирического субъекта движением от субъективного восприятия (того, что связано с «внутренним»<sup>113</sup> телом) к объективирующему (лирический субъект воспринимает свое тело как «внешнее», чужое).

---

<sup>111</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 126.

<sup>112</sup> См. об этом: Рахматова, А. М. Нецелостный образ человека... С. 113.

<sup>113</sup> Там же.

Являясь «субъектом-для-себя», герой лирического произведения воспринимает тело, осознаваемое им как **своё**, в существенной степени отстраненно, как **другое** тело (или тело **другого**), себя же – как субъекта, распадающегося на телесное и духовное начала.

Образ телесной объективации обнаруживается в различных стихотворениях, что и позволяет нам рассмотреть его в качестве устойчивого аспекта изображения тела в неклассической лирике. Прежде чем описать доминирующие в неклассической лирике виды телесной объективации, продемонстрируем общие отличия данного образа от схожих явлений в лирике классической стадии поэтики художественной модальности. Необходимость такого сравнения обусловлена тем, что в лирике классической встречаются образы, внешне похожие на образы телесной объективации, но отличающиеся в смысловом отношении.

Обратимся к стихотворению М. Лермонтова «Мадригал»<sup>114</sup>. Данное произведение представляет собой обращение лирического субъекта к возлюбленной и одновременно ее восхваление, что следует из жанровой природы текста, актуализированной заглавием (мадригал – стихотворение-комплимент):

*«Душа телесна!» - ты всех уверяешь смело;  
Я соглашусь, любовью дыша:  
Твое прекраснейшее тело  
Не что иное, как душа!<sup>115</sup>*

В данном произведении изображается рефлексия лирического субъекта о теле и душе. На уровне речевого высказывания субъекта мы видим некое *разделение* этих явлений. Однако в ценностной позиции лирического

---

<sup>114</sup> Лермонтов М. Ю. Мадригал // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 40.

<sup>115</sup> Там же.

субъекта образ лирического Ты, которому принадлежат описываемые тело и душа, предстает *целостным* в телесно-духовном единстве. Телесность лирического Ты здесь приравнивается лирическим субъектом к душевной составляющей. В стихотворении актуализируется единство внешнего и внутреннего аспектов в лирической героине, внутренняя сфера представлена словно вбирающей в себя внешнюю: «душа» героини как бы «просвечивает» (Гегель)<sup>116</sup> сквозь тело.

Образы, внешне схожие с телесной объективацией, в классической лирике также обнаруживаются в описании ситуаций смерти (гипотетической или фактической в мире произведения). В подобных случаях разделение тела и души в рефлексии лирического субъекта (его или лирического персонажа) связано с образом загробного мира и традиционным представлением о дуальной природе человека (тело и душа). К примеру, в стихотворении Лермонтова «Смерть»<sup>117</sup> лирический субъект размышляет о собственной возможной скорой кончине:

*Закат горит огнистой полосой,  
(...)  
Быть может, завтра он заблещет надо мною,  
Безжизненным, холодным мертвецом (...)*<sup>118</sup>

Разделение лирического субъекта на тело и душу здесь имеет *гипотетический* характер. Лирический субъект рефлексиирует о мире и себе не в аспекте обособления от собственного тела. *Фактическое* обособление души от тела не разрушает *смыслового* единства человеческого образа, поскольку он оцельняется воображающим эту ситуацию сознанием

---

<sup>116</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2. Пер с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. С. 187.

<sup>117</sup> Лермонтов М. Ю. Смерть // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 128-129.

<sup>118</sup> Там же. С. 128.

лирического субъекта. Здесь его размышления касаются, скорее, возможного развития событий после его смерти и реакции возлюбленной на его смерть:

*(...) О, далеко она;  
И над моим недвижимым, бледным телом  
Не упадет слеза ее одна<sup>119</sup>.*

Разделение на телесную и душевную составляющие в данном случае обусловлено не познающей рефлексией, обращенной на себя, а размышлениями о неизбежности окончания земного пути:

*И сожаленью чуждыми руками  
В сырую землю буду я зарыт.  
Мой дух утонет в бездне бесконечной!..<sup>120</sup>*

В произведениях, изображающих посмертное разделение души и тела, целостность образа человека не ставится под сомнение. Герой осознаёт свои внешние и внутренние границы как отчётливые, не подлежащие сомнению и, следовательно, не нуждающиеся в специальной рефлексии. В лермонтовском стихотворении тело (гипотетического) мертвеца, *физически* отделяясь от «я», сохраняет с ним *смысловую* связь: это именно *его* тело, отделившееся от *его* духа («моим... телом», «мой дух»). Наличие притяжательных местоимений усиливает эту связь.

Таким образом, разделение тела и души в классической лирике, сопряженное с ситуацией смерти (фактической или гипотетической для мира произведения), не нарушает целостности лирического субъекта, не становится образом, выражающим неотчётливость границ «я-для-себя» и «я-для-другого» в человеке. Данный образ также не связан с рефлексией

---

<sup>119</sup> Там же. С. 128.

<sup>120</sup> Там же. С. 129.

лирического субъекта относительно границ и целостности своего «я». Телесное и духовное начала в качестве отдельных друг от друга субстанций изображаются и в стихотворении Е. А. Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»<sup>121</sup>.

Как и в ранее разобранных текстах, здесь представлен образ разделенных души и тела:

*Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша,  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!*<sup>122</sup>

Особенность данного телесного образа заключается в чисто гипотетическом для субъекта сознания наблюдении, носящем сугубо риторический характер. Здесь мы можем говорить только об абстрактном разделении *человеческого образа* на его телесную и душевную составляющие. Субъект речи в данном стихотворении не обнажает своей конкретной, физической причастности к этому телу, его высказывание не выражает уникального переживания, имеет направленность лишь умозрительную. В принадлежности души и тела одному субъекту, в их сущностной неотделимости друг от друга лирический субъект не сомневается.

В неклассической лирике изображение телесной объективации имеет качественно иной характер. Обратимся к стихотворению М. Цветаевой «После бессонной ночи слабеет тело...». Лирическая героиня описывает своё состояние через рассуждения о собственном теле:

---

<sup>121</sup> Баратынский Е. А. На что вы, дни! Юдольный мир явленья... // Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. Петрозаводск: Карелия, 1979. С. 142.

<sup>122</sup> Там же.



*После бессонной ночи слабеет тело,*

*Милым становится и не своим, — ничьим*<sup>123</sup> [выделено мной – А.Р.]

Рассуждение лирической героини о собственном теле в таком ключе иллюстрирует восприятие ею своей телесной составляющей как того, что *ценностно* (не буквально – физически) обособлено от её внутреннего мира, от «я». Принадлежа лирической героине, тело одновременно приобретает черты тела «внешнего», оценивается ею как «не своё», «ничьё».

В данном стихотворении изображение телесной объективации представлено в контексте любовных переживаний лирического субъекта. Несмотря на изображенные «стрелы в жилах», что отсылает к мифологическим образам пронзенного стрелой влюбленного, это состояние для лирической героини связано с радостным восприятием мира:

*В медленных жилах еще занывают стрелы –*

*И улыбаешься людям, как серафим*<sup>124</sup>.

Объективация телесности здесь сопряжена и с тем, что лирическая героиня проецирует оценку возлюбленного на собственное тело, называя его «милым», то есть говорит о нём как о «внешнем» теле. В связи с этим уместным нам представляется вспомнить рассуждения М. М. Бахтина о том, что «миловать» можно только тело (и всю личность в целом) *другого*, не своё<sup>125</sup>. Отмеченную особенность уместно пояснить также следующим рассуждением исследователя о «внешнем» теле: «ценность моей внешней

---

<sup>123</sup> Цветаева М. И. После бессонной ночи слабеет тело... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 65-66.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> «В ласкательно-уменьшительной форме я могу говорить о себе самом лишь в отношении к другому, выражать ею действительное или желанное мною отношение его ко мне». Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 128.

личности в её целом, и прежде всего моё внешнее тело...носит заёмный характер»<sup>126</sup>. Данный момент иллюстрирует упомянутую во введении установку на имеющее место в неклассической поэтике *нарушение соотношения внешнего и внутреннего*. Так, в данном произведении в оценке лирической героини тело объективируется, принимая черты «внешнего» тела. Одновременно рассуждения о теле связаны с *непосредственным переживанием* описанных лирической героиней ощущений, то есть о теле «внутреннем». Следовательно, образ лирической героини здесь представлен распадающимся на две сферы: объективированную телесную и объективирующую тело, ментальную. Двухчастность образа лирической героини в данном произведении иллюстрирует нецелостную природу лирического субъекта в неклассической лирике.

Итак, в произведении М. Цветаевой, в отличие от рассмотренных ранее текстов М. Лермонтова и Е. Баратынского, телесная объективация актуализирует неотчётливость границ внешнего (я-для-другого) и внутреннего (я-для-себя) аспектов героя (как и в ряде других текстов неклассической лирики, рассматривающихся далее). В противоположность образам классической лирики, тело героя (героини), *фактически* не отделяясь от него, предстаёт в его рефлексии как нечто *в смысловом отношении* отдельное (хотя и не в полной мере, не всецело). Такая, становящаяся предметом рефлексии героя, неотчётливость его внешних и внутренних границ, по нашему мнению, указывает на *нецелостность человеческого образа*, на *аналитическое отношение лирического субъекта к самому себе*.

Специально явление, определяемое нами как телесная объективация, в литературоведении не рассматривалось. Некоторое приближение к рассмотрению данного типа телесных образов в неклассической лирике

---

<sup>126</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 127.

обнаруживается в работах С. Н. Бройтмана. Описывая произведения И. Бродского, ученый отмечает свойственное поэтике произведений данного автора отстранение героя от собственного тела. Однако Бройтман рассматривает данную особенность как характеризующую субъектную структуру в произведениях Бродского и Пастернака: «текучесть субъектных «Я»-форм»<sup>127</sup>. Отстранённое восприятие собственного тела не является основным предметом исследования в работе Бройтмана и носит, скорее, характер факультативного замечания, дополняющего рассуждения об особенностях субъектной организации в лирике Бродского.

К подобному типу образов также подступает и Э. В. Кельметр, в диссертации «Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского» отмечая, что «тело лирического субъекта нередко воспринимается им как внешнее, “чужое” тело, увиденное “со стороны”»<sup>128</sup>. В целом мы согласны с указанным замечанием Э. В. Кельметр. В основе образа телесной объективации мы обнаруживаем противопоставленность телесной явленности лирического субъекта и его же ментальной активности. При этом наблюдение Э. В. Кельметр, как и замечание С. Н. Бройтмана, носит, скорее, характер частный, телесная объективация специально не рассматривается в отмеченной работе об Анненском. Вместе с тем, само внимание исследователей к данному аспекту телесных образов иллюстрирует значимость подобного способа изображения тела и его устойчивость в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности.

Безусловно, контекстуальный смысл телесных образов, связанных с объективацией, весьма различен, но в целом их регулярное воспроизведение в неклассической лирике выражает некие общие для многих произведений смыслы, связанные с образом мира, воспроизводящимся в них. К этому моменту мы вернемся после рассмотрения особенностей телесной

---

<sup>127</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. С. 392.

<sup>128</sup> Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 22.

объективации в конкретных произведениях. Мы предполагаем, что телесная объективация в неклассической лирике связана с неоднородностью образа лирического субъекта/персонажа, выраженной в разной степени, и представлена в неклассической лирике **двумя устойчивыми вариантами**.

Как было отмечено во введении, любое явление, изображенное в стихотворении, мы понимаем как выражение особенностей точки зрения лирического субъекта, в свою очередь, демонстрирующей специфику позиции автора-творца. Таким образом, в самом общем смысле, телесная объективация, проясняя характер рефлексии лирического субъекта, дает представление об образе лирического субъекта/персонажа в неклассической лирике вообще.

### ***§ 1. Объективированное тело в составе двухчастного образа лирического субъекта/персонажа***

В отдельных случаях неоднородность образа лирического субъекта/персонажа, порожденная телесной объективацией, основана на противопоставлении «Я» (ментальной активности) телесной составляющей. На наш взгляд, в произведениях с подобным противопоставлением образ лирического субъекта предстаёт дуальным, или **двухчастным**.

Рассмотрим стихотворения О. Мандельштама «Дано мне тело – что мне делать с ним» и Сильвии Плат «Тюльпаны». Основанием для рассмотрения этих стихотворений в сопоставлении служит проявляющееся в них сходство изображения объективированного тела при полярной разности ценностных позиций лирических субъектов.

В стихотворении «Дано мне тело – что мне делать с ним» лирический субъект уже в первых строках подчеркивает свою неслиянность с собственным телом, не отрицая в то же время прочной связи с ним:

*Дано мне тело — что мне делать с ним,*

*Таким единым и таким моим?*<sup>129</sup>

Важным нам представляется тот факт, что для героя вполне естественно это состояние отделённости телесного начала от духовного, связанного с рефлексией. Таким образом, в основе мировосприятия лирического героя лежит **переживание дуальности собственного бытия**, но подчеркнуто оптимистичное. В оценке лирического субъекта проявляется установка на преодоление дистанции между собой и телом, реализуется же эта установка в признании уникальности своего присутствия в мире:

*На стекла вечности уже легло*

*Мое дыхание, мое тепло.*

(...)

*Пускай мгновения стекает муть –*

*Узора милого не зачеркнуть.*<sup>130</sup>

Итак, лирический субъект в стихотворении О. Мандельштама предстаёт разделённым на внешнюю, материально выраженную часть (тело), и внутреннюю часть, обладающую способностью мыслить, представленную в тексте личным местоимением «Я».

В высказываниях лирического субъекта подчеркивается, что тело позволяет удержаться в материальном мире. Оно является его частью и служит своего рода якорем для внутренней сущности героя. Тело – это то, что роднит героя с другими в реальности. Материальная воплощенность значима для героя именно потому, что с её помощью он присутствует в мире, в том числе – в мире других людей: «В темнице мира я не одинок».

---

<sup>129</sup> Мандельштам О. Э. Дано мне тело – что мне делать с ним... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 1. Сост. и коммент. П. Нерлера, А. Никитаева. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. С. 37.

<sup>130</sup> Там же.

Пространственно-временная структура произведения обладает определенными границами, выраженными материально осязаемыми образами. Земной мир здесь представлен как нечто неизмеримо меньшее по сравнению с неявно выраженным образом Вселенной. Мир обладает четкими границами, отделяющими его от иного измерения, в котором способна существовать уже лишь внутренняя сущность героя, по своей природе отличная от телесной. Кроме того, физическое существование героя делает границы времени доступными для зрительного восприятия. Время так же, как и образ лирического субъекта, предстает неоднородным, делится на сегменты, между которыми существуют границы (здесь представленные в образе *стекол*). Способность героя дышать в стихотворении связана именно с обладанием телом. Таким образом, дыхание определяет материально выраженную, зримую часть существования героя в мире. Точка зрения героя на эту часть своего бытия сопряжена с приятием и радостью.

В данном произведении следует отметить также и особенности схожие с рассмотренными ранее в тексте М. Цветаевой. Лирический субъект так же, как и лирическая героиня произведения «После бессонной ночи слабеет тело...», называет материально представленный след своего телесного существования «милым» («узора милого не зачеркнуть»<sup>131</sup>). Таким образом, в упомянутых текстах слово «милый» относится к внешне-материальному присутствию человека в мире. Так, точка зрения «другого» в рассмотренных примерах и в неклассической лирике вообще является необходимым элементом самосознания лирического субъекта.

Несколько иная установка в ценностной позиции лирической героини, по сравнению с позицией лирического субъекта произведения О. Мандельштама, наблюдается в стихотворении С. Плат «Тюльпаны». При схожих принципах восприятия собственной телесности лирические субъекты по-разному относятся к земному аспекту своего существования, связанному с

---

<sup>131</sup> Там же.

телом. Лирический субъект в стихотворении О. Мандельштама «Дано мне тело...» свою причастность к земному бытию принимает, более того, воспринимает ее как залог связи с чем-то бесконечно большим, чем он сам.

В стихотворении С. Плат лирическая героиня воспринимает связь с телесной стороной своего существования как несвободу, противную ее существу:

*И я нелепа, распластана, как силуэт из бумаги,  
Меж зраком солнца и глазами тюльпанов,  
Я безлика, я всегда стремилась обезличить себя.<sup>132</sup>*

Рассмотрим произведение «Тюльпаны» подробнее. Одной из особенностей данного стихотворения является то, что образы телесные здесь неотделимы от образов визуальных. Стоит отметить, что для лирической героини визуальное восприятие первично. Обратимся к следующим строкам:

*Голову мою зажали меж подушкой и смирительной простыней,  
Словно глаз между белых век, раскрытых навек.  
Глупый школяр-глаз, всё ему нужно вбирать и тащить на свое дно<sup>133</sup>.*

**Ви**дение здесь не просто первично: способность говорить и слышать нивелируется (голова сравнивается с глазом). Лирическая героиня словно бы все проявления этого мира способна воспринять зрением: «Видишь, как всё бело вокруг, тихо, заснежено». Или: «Так полыхает пламя тюльпанов, что больно глазам».

---

<sup>132</sup> Плат С. Тюльпаны. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st13>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>133</sup> Там же.

Итак, основное из восприятий для лирической героини – **видение**. Орган видения (глаз) выделяется за желание вобрать окружающий мир: *«Глупый школяр-глаз, всё ему нужно вбирать и тащить на свое дно»*.

Для лирической героини не видеть – такое же выражение свободы, как и быть невидимой. Она собственное тело, а также способность видеть (свойство, присущее ему) воспринимает как несвободу.

Объективация собственного тела в данном стихотворении проявляется в том числе и в изображении несовпадения ценностной позиции лирической героини и других персонажей:

*Тело мое словно галька для них, и они лелеют меня,  
Как волны морские гладят гальку, нежно шлифуя.  
В ярких иглах они несут онемение и сон<sup>134</sup>.*

С органическими ощущениями восприятие лекарства лирическая героиня не связывает: онемение и сон воспринимаются ею как нечто далекое от собственного Я, связанное исключительно с телесным аспектом присутствия в мире.

Как и ощущение телесной воплощенности в мире, визуальное восприятие лирической героини другими для нее самой болезненно. Сама она стремится к тому, чтобы быть невидимой. Это состояние она связывает с покоем: *«Я учусь покою, в одиночестве тихо лежу»*. Или: *«Таков покой покойников»*.

Быть отделенной от телесной активности, невидимой для лирической героини – значит быть свободной. Она воспринимает это состояние как иной способ бытия. С ее точки зрения, то состояние, к которому она стремится, – не смерть. Но и живой назвать ее мы не можем, исходя из противопоставления этому свойству состояния, к которому она стремится.

---

<sup>134</sup> Там же.



Рассмотрим подробнее следующий отрывок стихотворения:

*Никто никогда за мной не следил. Теперь я под надзором.  
Тюльпаны глядят на меня и окно за спиной,  
Куда свет раз в день вливается и медленно сходит на нет,  
И я нелепа, распластана, как силуэт из бумаги,  
Меж зраком солнца и глазами тюльпанов<sup>135</sup>.*

Тюльпаны и солнце, безусловно, можно отнести к полюсу жизни. К этим образам добавляется описание смены дня и ночи, то есть течения времени, жизни. Лирическая же героиня, как говорилось выше, стремится совсем к иному состоянию: покоя, одиночества, смерти. Быть зримой для кого-то – значит существовать, быть живой. Лирическая героиня ощущает собственную слабость перед подобным состоянием. Неслучайно она сравнивает себя с бумажным силуэтом, тем самым характеризуя статус своего телесного присутствия в мире (слабость, беспомощность). Так же, как и не видеть, у лирической героини не получается быть невидимой.

Как и лирический субъект в рассмотренном стихотворении О. Мандельштама, лирическая героиня словно бы абстрагируется от собственного тела. И в то же время остается связанной с ним:

*Медсестры снуют и снуют, не причиняя хлопот  
(...)  
Тело мое словно галька для них, и они лелеют меня,  
Как волны морские гладят гальку, нежно шлифуя<sup>136</sup>.*

---

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же.

Она говорит о своем теле, словно взирая на него со стороны, но затем все же соотносит заботу о нем с заботой о себе самой.

Мотив объективации собственной телесности в определенной степени связан с визуальным восприятием лирической героиней самой себя. Она смотрит на своё тело словно со стороны: «свет на этих белых руках»<sup>137</sup>.

В большей степени всё же объективация реализуется в ценностной позиции лирической героини. Для прояснения этого момента имеет смысл обратиться к ключевому в данном произведении образу. Итак, почему именно тюльпаны вызывают у героини подобные чувства? Здесь мы сталкиваемся с устойчивой оппозицией произведения. Условно обозначим ее как оппозицию **жизни и смерти**. Лирическая героиня стремится к состоянию покоя. Такие черты пространства, как тишина, белый цвет, постель, чистота, воспринимаются ею положительно. Тюльпаны же неприятны ей, потому что обладают совершенно иными чертами. Цвет растений – красный в противовес белому – воплощает жизненную активность:

*Живые тюльпаны пожирают мой кислород.*

*(...)*

*Так полыхает пламя тюльпанов, что больно глазам.*

*Даже сквозь обертку слышу, как дышат они*

*Легко, как ужасный младенец в белых пеленках*<sup>138</sup>.

Здесь мы сталкиваемся с подобием перевернутого восприятия. Живое – отнимает жизнь. Хотя черт жизни в состоянии, к которому стремится лирическая героиня, не обнаруживается. Для нее желаемое состояние – не проявлять непосредственной телесной активности, а также не видеть, не воспринимать:

---

<sup>137</sup> Там же.

<sup>138</sup> Там же.

*Я хотела лишь, вытянув руки,  
Лежать на спине, освобождаясь от всего*<sup>139</sup>.

Таким образом, объективация собственного тела в оценке лирической героини связана с ее отношением к двум сферам бытия: жизни и смерти. Отрицательная установка относительно ценностей жизни и нивелирует для нее значимость собственного тела, поскольку тело связано именно с жизнью. Желаемый же способ бытия (смерть и отсутствие проявлений телесной активности) для нее не реализуется. В финале стихотворения тюльпаны изображены в центре тела лирической героини (в сердце), жизнь словно насильно заполняет ее; отрицательно оцениваемые ею черты (цвет, движение) сопряжены с ее телесным присутствием в мире.

Итак, в стихотворении Сильвии Плат «Тюльпаны» лирическая героиня пытается избежать визуального восприятия. Она не желает быть видимой и не желает видеть сама. Однако, помимо собственной воли, она вбирает в себя мир и остается видимой миру. В контексте подобных ценностей телесная объективация при противопоставлении тела ментальной, не материально выраженной составляющей лирического героя (слуху), представлена, например, и в тексте Б. Ахмадулиной «Шел дождь»<sup>140</sup>. Однако образ телесной объективации в тексте Ахмадулиной не является столь значимым в смысловом отношении для всего произведения, как это имеет место быть в «Тюльпанах».

В рассмотренных стихотворениях лирические субъекты осознают тело как что-то отдельное от целого их личности, больше связанное с внешним миром, чем с «я». Герой Мандельштама принимает связь с миром, героиня

---

<sup>139</sup> Там же.

<sup>140</sup> Ахмадулина Б. А. Шёл дождь... [из О. Чиладзе] // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 515-516.

же Плат – напротив, не принимает тела, так как желает отказаться от связи с миром, стремится к покою, в конечном итоге, к смерти. Несмотря на различия в ценностной позиции лирических субъектов, в стихотворениях проявляется мотив разобщенности с телом, что иллюстрирует некую неоднородность образа лирического субъекта. В данных случаях эта неоднородность представлена дуальным образом: противопоставление «Я» (ментального) телу (материальному).

Такая особенность, как **сохранение связи с объективированным телом**, отмеченная в разборе стихотворения О. Мандельштама, на наш взгляд, свойственна в большей или меньшей степени всем вариантам рассматриваемого образа. Только при наличии этой связи можно говорить о самом факте объективации, поскольку феномен такой рефлексии о теле заключается в том, что рефлексирующий субъект часть собственного существа воспринимает обособленно, но в контексте осознания неотделимости от нее.

Рассмотренные стихотворения иллюстрируют общую для всех типов телесной объективации, выявляемых в работе, **неоднородность образа лирического субъекта**, представленную изображением двух сфер его существа – тела и «Я» (ментальной активности). Эти две сферы изображены в состоянии некоторой обособленности, отделённости друг от друга (прежде всего смысловой – данной в рефлексии лирического субъекта). Рассмотрим стихотворение А. Ахматовой «Все отнято: и сила, и любовь...». В нём обособленность от собственного тела, так же, как в стихотворении «Тюльпаны» С. Плат, выражает состояние разобщенности лирической героини с жизнью. В произведении А. Ахматовой жизнь в ценностной позиции лирической героини и сопряженная с ней связь с собственным телом – явления положительные (в отличие от позиции лирической героини «Тюльпанов» С. Плат).

Лирическая героиня изображена в двух временах: в настоящем и прошлом (ретроспективно). Основная смысловая оппозиция произведения – жизнь и смерть. В прошлом – тело и героиня едины: «*Закрыв лицо, я отвечала ей ...*»<sup>141</sup>. Здесь мы можем наблюдать некую связь между эмоциональным состоянием героини и ее телом: испытывая стыд, она защищает лицо. Кроме того, само переживание (как антоним бесчувственности) является свидетельством близости лирической героини к живому, непосредственному восприятию бытия, но во времени прошлом.

Как было отмечено выше, в стихотворении представлены два времени: прошлое и настоящее. Прошлое, в контексте центральной смысловой оппозиции, связано с полюсом жизни. Из первых строк мы узнаем одновременно о состоянии лирической героини в настоящем для нее времени и в прошлом: «*Все отнято: и сила, и любовь (...)*». Очевидно, что способность любить, душевные силы, а также творчество в прошлом были доступны для лирической героини, в настоящем же времени ситуация противоположная, что также следует из строки: «*Веселой Музы нрав не узнаю (...)*».

Образ Музы во времени настоящем связан не с творящим началом, но с переживаниями, не порождающими ничего, кроме страданий, не имеющих выхода в мир. Имеет значение в контексте вышесказанного упоминание о голове Музы, наполненной думами:

*Она глядит и слова не проронит,  
А голову в веночке темном клонит,  
Изнеможенная, на грудь мою*<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Ахматова А. А. Всё отнято: и сила, и любовь... // Ахматова А. А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 273.

<sup>142</sup> Там же.

Как и в стихотворении С. Плат «Тюльпаны», лирическая героиня существует в настоящем времени, не реагируя на мир и не порождая никаких чувств или эмоций: *«Но больше нет ни слез, ни оправданий»*<sup>143</sup>.

Единственное ощущение органического характера, которое лирическая героиня описывает, несет в себе семантику смерти, отсутствия связи с жизненными показателями телесного уровня:

*Чувствую, что кровь  
Во мне уже совсем похолодела*<sup>144</sup>.

С отсутствием в настоящем времени чувств и непосредственной связи со своим телом связана его объективация в оценке лирической героини:

*В немилый город брошенное тело  
Не радо солнцу (...)*<sup>145</sup>

И восприятие своего тела, и ощущения даны в сочетании с образами, близкими к полюсу смерти: холодеющая кровь, равнодушие к солнечному свету, а также отсутствие эмоциональных переживаний.

Итак, обособленность от собственного тела, объективация тела в оценке лирической героини связаны с некоторой разобщенностью с земным бытием. Тело как часть героини, связанная с жизнью, перестает ею самой восприниматься таковой.

Похожим образом изображается телесная объективация в произведении Б. Ахмадулиной «Прощание». В данном стихотворении объективация лирической героиней собственного тела связана с трагическим для нее

---

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Там же.

событием – утратой любви, что становится ясно благодаря обращению к лирическому Ты (возлюбленному):

*Как ты любил? Ты пригубил  
погибели.*

...

*(...) О, нет  
тебе прощенья. Живо тело,  
и бродит, видит белый свет,  
но тело мое опустело.<sup>146</sup>*

Тело, как и в стихотворении А. Ахматовой, связано с полюсом жизни (явлением, положительно воспринимаемым лирической героиней в этом стихотворении). Жизнь здесь сопряжена с движением, способностью воспринимать мир непосредственно, разными способами (зрительно, на уровне обоняния, осуществления деятельности и т.п.). Но лирическая героиня свое существо с данным состоянием в настоящем времени не связывает:

*Работу малую висок  
еще вершит. Но пали руки,  
и стайкою, наискосок,  
уходят запахи и звуки<sup>147</sup>.*

Телесная объективация здесь иллюстрирует, как и в произведении А. Ахматовой «Всё отнято: и сила и любовь...», тему разрыва связи с жизнью.

---

<sup>146</sup> Ахмадулина Б. А. Прощание // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 70.

<sup>147</sup> Там же.

Здесь этот смысловой оттенок представлен не как разобщенность с земным бытием вообще, но, скорее, как утрата смысла существования.

Лирическое «я» противопоставляет себя телу и в стихотворении И. Бродского «Уточнение»:

*И, тень свою губя*

*(не так ли?), хоть*

*за самого себя.*

***Верней, за плоть*** (выделено мной, А. Р.)<sup>148</sup>.

Тело лирического субъекта также связано с жизнью. Как и в стихотворении А. Ахматовой «Все отнято: и сила и любовь...», здесь лирический субъект свое существование не связывает с земным бытием:

*стремянку дней*

*восставив – поднимусь!*

*(Не тело – пуст!)*

*Как эхо, я коснусь*

*и стоп, и уст*<sup>149</sup>.

Однако контекстуальный смысл этого подчеркнутого отсутствия связи иной. В стихотворении И. Бродского общий тон художественного высказывания оптимистичен, в отличие от трагического тона в стихотворении А. Ахматовой. Одновременно в стихотворении И. Бродского раскрывается тема любви. Любовь здесь принимает вневременной, внепространственный характер и связана не только с земной, материальной формой лирического субъекта:

---

<sup>148</sup> Бродский И. Уточнение // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 202.

<sup>149</sup> Там же.



*здесь, в памяти твоей,  
в любви, внизу  
постичь – на самом дне!  
не по плечу:  
нисходишь ли ко мне,  
иль я лечу<sup>150</sup>.*

Подобное состояние изображенной реальности представлено и в стихотворении Цветаевой «Над синеморскою лоханью», в котором лирическая героиня также описывает любовные переживания (положительно ею воспринимаемые) через объективацию тела:

*Объятие, когда руки и ноги  
И тело – ни при чем<sup>151</sup>.*

Неоднородность образа лирического субъекта, имеющая в основе двухчастную, дуальную структуру (противопоставление «Я» телу), проявляется и в ряде других произведений, в частности, в стихотворении Ф. Г. Лорки «Двойная поэма озера Эдем»<sup>152</sup>.

В некоторых текстах телесная объективация представлена в восприятии лирическим субъектом другого персонажа. Еще раз оговорим связь особенностей телесной объективации с выражением ценностной позиции лирического субъекта. Другой персонаж, попавший в кругозор субъекта сознания, изображенные особенности восприятия его тела

---

<sup>150</sup> Там же.

<sup>151</sup> Цветаева М. И. Над синеморскою лоханью. URL: [http://www.tsvetayeva.com/poems/nad\\_sinemor](http://www.tsvetayeva.com/poems/nad_sinemor). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>152</sup> Гарсиа Лорка Ф. Двойная поэма озера Эдем. Пер. с исп. Ю. Мориц. URL: [http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt?iframe=true&width=900&height=450#n4\\_1](http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt?iframe=true&width=900&height=450#n4_1). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

субъектом сознания также выражают специфику точки зрения субъекта на него целиком и мир в целом.

В подобных текстах наблюдается разделение в кругозоре лирического субъекта уже не «Я» и/или души и тела, ценностно противопоставленных, но связанных с ним, а «Ты» (или Он/Она), его тела и в качестве третьего компонента (в определенных случаях, о которых будем говорить в следующем параграфе) – души. Здесь нам представляется необходимым говорить о субъектной структуре определенных произведений, содержащих образ телесной объективации. В ранее разобранных текстах мы наблюдали изображение объективированного тела в оценке лирического субъекта при сохранении с ним непосредственной связи (выраженной в разной степени). В некоторых случаях телесная объективация, представленная также в оценке лирического субъекта, связана с его *восприятием лирического персонажа*. В подобных текстах мы видим, что лирический субъект описывает тело персонажа как явление предметной реальности, его окружающей:

*В коконе золотом — о, как отважно  
Ты откидываешь одеянье тела  
На ходу! идешь, и сияют сени, и меркнет  
Свет потрясённый<sup>153</sup>.*

Двухчастный образ лирического персонажа в оценке лирического субъекта обнаруживается и в стихотворении А. Рембо «Завороженные».

*Душа детей, в тряпье одетых,  
Восхищена;  
Она блаженствует, а тело*

---

<sup>153</sup> Паунд Э. Arraquit. Пер. с англ. О. Седаковой // Паунд. Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 501.

*Не чувствует, как иней белый  
К лохмотьям льнет<sup>154</sup>.*

Немного сложнее определить статус лирического персонажа в стихотворении С. Плат «Долина Хардкасл»<sup>155</sup>. Субъект речи в данном произведении принимает позицию стороннего наблюдателя, описывая действия лирического персонажа, но не отождествляет себя с «ней». Таким образом, «она» приближается к статусу лирической героини:

*Длинный ветер, выдувая личность из тела,  
Оставил от неё только клочок огня  
...  
А всё, что ночь взамен уделила ей  
За этот жалкий дар, за тело, за стук сердца,  
Было только горбатое равнодушие холмов (...)<sup>156</sup>.*

Однако в данном случае будет справедливо отметить отстраненность субъекта лирического высказывания от субъекта, с которым связано лирическое событие в произведении, что позволяет говорить о его формальной непричастности образу «ее». Похожим образом телесная объективация изображена в стихотворении О. Элитиса «Песнь героическая и траурная о младшем лейтенанте, погибшем в Албании»<sup>157</sup>.

Обратимся к стихотворению А. Рембо «Сёстры милосердия». В данном произведении так же, как и в упомянутых выше, объективируется тело не

---

<sup>154</sup> Рембо А. Завороженные. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 34-35.

<sup>155</sup> Плат С. Долина Хардкасл. Пер. с англ. В. П. Бетаки // Плат С. Собрание стихотворений. М.: Наука, 2008. С. 55-56.

<sup>156</sup> Там же.

<sup>157</sup> Элитис О. Песнь героическая и траурная о младшем лейтенанте, погибшем в Албании // Элитис О. Концерт гиацинтов / Пер.с греч. М. Арутюновой, С. Ильинской, И. Ковалевой. – М.: ОГИ, 2008. С. 54 – 68.

«Я», а другого персонажа. При этом данная объективация оказывается в поле рефлексии лирического субъекта. Особенности образа лирического персонажа связаны с аспектом главенства плоти в его бытии:

*Но женщина, тебе, о груди плоти жаркой,  
Не быть сестрою милосердия вовек.  
Хоть пальцы легки у тебя, и губы ярки,  
И пылок черный взор, и грудь бела, как снег.  
Непробужденная, с огромными зрачками!<sup>158</sup>*

В данном случае отождествление персонажа с его телесной стороной (в оценке лирического субъекта) связано с узостью его кругозора, что иллюстрируется образом невидящих глаз. Огромные зрачки здесь вступают в семантически противопоставленные отношения с состоянием пробуждения (просветления). Персонаж приобретает черты универсальные и выражает специфику отношения лирического субъекта к женщине как к представителю конкретного пола и, более того, определенной роли в бытии вообще.

Несмотря на внешнее разнообразие телесной объективации, в структуре образа лирического персонажа ей присущи устойчивые смысловые черты, схожие с теми, что встречаются в стихотворениях, где объективируется тело самого лирического субъекта. Таким образом, выводы, представленные в конце главы, актуальны и для данной группы текстов.

Также в некоторых текстах встречается телесная объективация при отсутствии формальной и даже контекстуально выраженной связи с конкретным видом героя (лирическим субъектом либо персонажем). Тело в подобных произведениях объективируется субъектом речи до абстрактной концептуальной ценности. Несмотря на причастность по умолчанию к

---

<sup>158</sup> Рембо А. Сёстры милосердия. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 64-65.

описываемой материальной составляющей человека, лирический субъект максимально абстрагирован от этой причастности. Подобный тип образа встречается, к примеру, в стихотворении А. Рембо «Распродажа»:

*Продаются тела – бесценные, вне какой-либо расы,  
происхождения, мира и пола! Богатства, которые брызжут при  
каждом движенье!*<sup>159</sup>

Подобным образом объективируется тело и в стихотворении Б. Поплавского «За стеною жизни ходит осень», а также в произведении Н. Заболоцкого «Полдень».

В определенных случаях объективация тела сопряжена с имплицитным изображением лирического субъекта. В терминологии С. Н. Бройтмана – это стихотворения с *внеличной формой выражения авторского сознания*<sup>160</sup>. Тело в ценностном кругозоре лирического субъекта предстает без прямой, формальной связи с ним, но и не как абстрактное явление или ценность сугубо концептуальная, связанная только со сферой умозрительного. На синтаксическом уровне отсутствие формальной связи проявляется в отсутствии притяжательных местоимений. О теле, объективированном его сознанием, лирический субъект не говорит как о «своём». Из смыслового контекста понятно, что речь идет о *его* теле, теле субъекта сознания и речи, но, как и в похожих, ранее разобранных случаях, лирический субъект, объективируя его, от него отстраняется. В данных случаях тело, таким образом, приобретает черты внешнего лирическому субъекту явления, иллюстрируя собой единство с миром предметным. Рассмотренное выше стихотворение М. Цветаевой «После бессонной ночи слабеет тело» обладает

---

<sup>159</sup> Рембо А. Распродажа. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 148-149.

<sup>160</sup> Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 113.

чертами внеличной формы выражения авторского сознания, но в самом конце лирическая героиня обозначает принадлежность описанного тела:

*(...) и от темной ночи*

*Только одно темнеет у нас – глаза (выделено мной, А. Р.)<sup>161</sup>.*

Здесь речь идет о лирическом персонаже (возлюбленном) и о самой лирической героине.

Обратимся к стихотворению И. Бродского «Это ряд наблюдений...». В нём единство тела с миром предметным выявляется, к примеру, в самом общем сопоставлении первой строки и строк, содержащих образ телесной объективации:

*Это – ряд наблюдений. В углу – тепло.*

*Взгляд оставляет на вещи след.*

*Вода представляет собой стекло.*

*(...)*

*Тело покоится на локте,  
как морена вне ледника<sup>162</sup>.*

Лирический субъект обозначает характер своего высказывания как безоценочное наблюдение. В сочетании с перечислением разных явлений, включая и тело субъекта речи, такая установка в каком-то смысле уравнивает статус вещного мира и тела человека вообще. Противопоставляется здесь телу уже не «я», но, скорее, сознание (лирического субъекта и человека вообще). Одновременно с этим в произведении проступает оппозиция жизни

---

<sup>161</sup> Цветаева М. И. После бессонной ночи слабеет тело... С. 66.

<sup>162</sup> Бродский И. Это – ряд наблюдений. В углу – тепло... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 400.

и смерти. Тело в высказывании лирического субъекта *покоится* на локте, что в сочетании с образом скелета, появляющимся в тексте ранее, определяет статус материального начала в человеке (тела) – близость к полюсу смерти. Ментальная же активность и жизнедеятельность человека связаны здесь с полюсом жизни. В высказываниях общепhilosophической направленности это противопоставление принимает более масштабный характер: «Человек страшней, чем его скелет».

В данном случае образ человека воплощает совокупность его поступков, качеств (жизненной активности), что становится ясным благодаря противопоставлению материальной структуре его тела (здесь – пассивной составляющей). Так, лирический субъект несколько обесценивает значимость страха суеверного, связанного с inferнальным началом, но переносит внимание на этический аспект жизненной деятельности человека, на его способность причинить зло. Это противопоставление дополняет образ телесной объективации в данном стихотворении и актуализирует противопоставление материального и духовного начал в человеке, где духовное воплощено ментальной активностью лирического субъекта, а также особенностями взаимодействия человека с другими (данными в наблюдении гипотетического характера). Особенности взаимодействия с другими наиболее ярко выражены в последних строках стихотворения телесным образом (уста):

*Через тыщу лет из-за штор моллюск  
извлекут с проступившем сквозь бахрому  
оттиском «доброй ночи» уст,  
не имевших сказать кому<sup>163</sup>.*

---

<sup>163</sup> Там же.

Образ моллюска здесь дополняет тему одиночества, закрытости (панцирь) человека, как и упоминание в данном контексте штор как способа отгородиться от мира внешнего. Мир внешний здесь связан с другим человеком, вернее, его отсутствием в жизни лирического субъекта («не имевших сказать кому»). Пожелание доброй ночи в сочетании с образами смерти, явленными в стихотворении ранее, воплощает собой не просто тему одиночества, но тяжести его бремени в ночное время. Ночь здесь приобретает дополнительный смысловой оттенок мрачного времени суток, подчеркивающего одиночество за неимением возможности обратиться к кому-либо.

В подобных стихотворениях, с *внеличной формой выражения авторского сознания*, тело уже приобретает черты **универсальные**. Здесь мы, как правило, не встречаем переживания, сопряженного с телом, которое непосредственного физически ощущается субъектом сознания. Наличие контекстуально-смысловой связи лирического субъекта с телесностью усложняется всеохватностью данного образа. Тело, изображенное в рассмотренных случаях, принадлежит уже не только лирическому субъекту, но, в определенном смысле, человеку вообще.

Обратимся к стихотворению И. Бродского «Около океана, при свете свечи...». Образ мира, в котором находится лирический субъект, вводится пейзажной зарисовкой. Описание пространства в первых строках дается как статичная картинка, что придает ему некую завершенность, цельность: «Около океана, при свете свечи; вокруг // поле, заросшее клевером, щавелем и люцерной»<sup>164</sup>. Здесь же и возникает впервые образ круга, имеющий основополагающее значение для художественного целого произведения. Вырисовывается он первыми же звуками первого предложения: «около океана». Ассонанс в этом словосочетании на фонетическом уровне (а ещё

---

<sup>164</sup> Бродский И. Около океана, при свете свечи; вокруг... // Бродский И. Сочинения в 4-х тт. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 406.



ярче – на графическом) вводит семантику круга в стихотворение. Далее этот образ развивается из звукового в световой: «при свете свечи». Свет, источаемый ею, обретает черты круга. Здесь проявляется близкое соседство света и тьмы, огня и водной стихии. Отсюда берет начало цепочка образов, связанная с постоянным взаимодействием несовместимых по сути своей явлений, но, все же, естественно продолжающих друг друга. Затем появляется образ поля, объявшего свет свечи. Итак, образ описываемого пространства представлен сложным сплетением трех кругов. Подобная организация внутреннего мира говорит о его целостности, гармоничности существования. Мир стихотворения замкнут сам в себе, в нем органично выстроенное бытие вмещает в себя и природные явления, и человека. Взаимодействуя, они перетекают друг в друга, создают причудливо слитое единство.

Образ Шивы в стихотворении имеет прямую связь с семантикой противоречия. Шива как божество, воплощающее собой единство созидающего и разрушающего начал, иллюстрирует органичную связь противоположных явлений. Также сравнение тела с Шивой сочетает телесную сферу, связанную с интимной стороной жизни, и божественное, отсылающее к жизни духовной: «Ввечеру у тела, точно у Шивы, рук, // дотянуться желающих до бесценной»<sup>165</sup>.

Лирический субъект представлен в данном тексте Бродского *имплицитно*, без прямого выражения в форме местоимений. Субъект словно «растворяется» в природном и вещественном окружении, одновременно принимая на себя роль наблюдателя. В лирическом субъекте соединяются черты божественные и человеческие. Сравнение с Шивой характеризует героя как существо высшее, божественное. Наличие же у лирического субъекта тела и присущее ему (телу) желание слиться с любимой указывает на земную природу лирического субъекта. В этом сравнении и выражается

---

<sup>165</sup> Там же.

объективирование лирическим субъектом своего тела. Телесная объективация здесь иллюстрирует отстраненность лирического субъекта от земного существования. «Описывая свое состояние, он словно отделяется от своего тела, обретает способность созерцать его со стороны»<sup>166</sup>. Такая позиция воплощает надмирный характер кругозора лирического субъекта.

Образ объективации тела, сопряженной с имплицитным выражением лирического субъекта, встречается и в стихотворениях И. Бродского «Темза в Челси»<sup>167</sup>, а также в «Потому что каблук оставляет следы – зима...»<sup>168</sup>. Особенности неоднородности образа лирического субъекта в последнем стихотворении подводят нас к теме, которую мы рассмотрим в параграфе 2.

Итак, в рассмотренных текстах образ телесной объективации построен на «заведомой и неустранимой нетождественности себе предмета изображения»<sup>169</sup> (лирического субъекта), свойственной неклассической лирике. В рассмотренных случаях неоднородность образа лирического субъекта имеет двухчастную структуру, представленную противопоставлением его тела и собственно ментальной активности («Я»).

## **§ 2. Объективированное тело в составе трехчастного образа лирического субъекта/персонажа.**

В данном параграфе мы рассмотрим образы телесной объективации, связанные с большей степенью неоднородности образа лирического субъекта/персонажа. «Эстетически значимое целое внутренней жизни человека»<sup>170</sup> (Бахтин) в некоторых случаях имеет более неоднородную структуру, чем в описанных выше случаях. Целое это составляют иногда ценностно-полярные сферы: объективированное тело, «Я» (ментальная

---

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Бродский И. Темза в Челси // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 76-78.

<sup>168</sup> Бродский И. Потому что каблук оставляет следы – зима... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 401.

<sup>169</sup> Тamarченко Н. Д. Герой. С. 45.

<sup>170</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 201.

активность героя), а также «душа». Явление телесной объективации, связанной с противопоставлением тела такой сфере образа лирического субъекта, как «душа», можно рассматривать с позиции устойчивой в общекультурном контексте (религиозном, философском и др. дискурсах) антиномии души и тела. Данный способ изображения человека выражен, скорее, как уже состоявшаяся особенность мышления, свойственная человеку на данном этапе развития. Говоря о неоднородном образе человека, нельзя не вспомнить исследование З. Фрейда о трехчастной структуре психики человека (Я, Оно, Сверх-Я)<sup>171</sup>, несмотря на обширную критику, имевшее огромное влияние на науки о сознании человека и общую культурную картину мира в целом. Также следует отметить последовавшую за ней работу К. Г. Юнга «Структура бессознательного»<sup>172</sup>. Помимо описанных З. Фрейдом сфер человеческой психики, К. Юнг выявляет еще одну (коллективное бессознательное). Несмотря на некоторые различия в данных концепциях структуры психики человека и понимании специфики и целей психоанализа как способа работы с ней, труды упомянутых исследователей иллюстрируют интерес к неоднородности «внутреннего мира» человека и в определенном смысле оказывают влияние не только на методы анализа<sup>173</sup> литературных произведений, но и на развивающуюся неклассическую художественность в целом.

В рамках философского дискурса проблему неоднородности внутреннего мира человека рассматривал Н. Бердяев в работе «Дух и реальность». В своём исследовании философ делает акцент на этическом аспекте статуса духа как нематериально выраженного явления (несколько по-иному, но с тем же акцентом на неоднородность жизненной активности

---

<sup>171</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. Пер. с нем. Мн.: Попурри, 2003. 576 с.

<sup>172</sup> Юнг К. Г. Психология бессознательного / Пер. с англ. под ред. В. В. Зеленского. М.: Когито-Центр, 2010. С. 297-338.

<sup>173</sup> К примеру, в своей работе «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» (Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с франц. И. Вдовиной. М., 2002. 624 с.) Поль Рикер говорит, что на возникновение археологически направленной герменевтики повлияло открытие психоанализа.

человека данную проблему рассматривает в своих исследованиях Н. Гартман). Итак, Н. Бердяев отмечает неоднородность человеческой жизненной активности. Причем, описывая особенности внутренней организации человека и ее объективации, говорит о наличии субъективного и объективного духа. Если проводить аналогию между понятиями эстетики и философскими категориями, то смыслы, заложенные философом в первое (субъективный дух), будут близки понятию «я-для-себя», во второе (объективный дух) – понятию «я-для-другого»<sup>174</sup>. Можно сказать, что объективацию Н. Бердяев рассматривает «в мире истории и цивилизации»<sup>175</sup>, не применительно к литературе. Но общая тенденция описания неоднородности человеческой жизненной активности для нас значима как отраженный в научных и философских работах взгляд на наличие разных сфер в образе человека.

Говоря об образах, демонстрирующих неоднородность лирического субъекта и/или персонажа в неклассической лирике, важно еще раз очертить сферы его (субъекта и/или персонажа) существования, которые друг другу противопоставляются. Итак, в ряде текстов данными сферами становятся не только объективированные сознанием лирического субъекта тело и его «Я» (либо «он»), но и *душа*, ценностно им противопоставленная. Ориентируясь на трёхчастную модель человека в христианской культуре, эти сферы мы определяем как дух (близкий «Я»), душу и тело.

Переходя непосредственно к эстетической проблематике, отметим, что, с точки зрения Бахтина, эстетическая трактовка категорий тела, души, духа должна исключать любые элементы психологизма. Бахтин предлагает сугубо эстетические трактовки этих категорий, связанные с противопоставлением «Я» и «Другого». У Бахтина душа, как «художественно переживаемое целое

---

<sup>174</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов.; Яз. славян. культуры, 2003. Т. 1. С. 7-263.

<sup>175</sup> Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 388.

внутренней жизни героя...трансгредиентна его самосознанию»<sup>176</sup>, это та же сфера целостного человеческого образа, что и дух, но осмысленная в другом кругозоре, не связанном с самосознанием героя. Так, мы видим, что Бахтиным отмечается характеризующая героя литературного произведения двойственность (развёрнутость в двух направлениях) внутренней активности. Душа – «внутреннее целое» («становящееся во времени»), таким образом, связана с внутренним миром героя «как он выглядит извне, в другом»<sup>177</sup>. Понятие духа же – с «жизненно-этической» активностью самого героя. Таким образом, душа связана с завершающей героя активностью автора-творца, читателя, дух же – с ценностно-смысловой активностью героя.

В данной работе понятия «душа», «тело», «дух» используются с опорой на эстетическую теорию Бахтина, но не для описания отношений автора и героя, а для характеристики образа лирического субъекта/персонажа как части изображенного в произведении мира.

Как было заявлено в финале предшествующего параграфа, чертами трехчастной структуры лирического субъекта обладает образ объективированных тела и души в стихотворении И. Бродского «Потому что каблук оставляет следы – зима...»:

*воспоминанья в ночной тиши (выделено мой, А. Р.)*

*о тепле твоих - пропуск - когда уснула,*

***тело** отбрасывает от **души** (выделено мой, А. Р.)*

*на стену, точно тень от стула*

*на стену ввечеру свеча...<sup>178</sup>*

---

<sup>176</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 176.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Бродский И. Потому что каблук оставляет следы – зима... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 401.

Однако в данном тексте не обнаруживается «Я», которое было бы ценностно противопоставлено объективированному телу и душе. Образ ментальной стороны субъекта сознания создаётся только самим фактом его рефлексии относительно тела.

Несколько по-иному и более определённее в контексте трех сфер образа лирической героини изображена телесная объективация в произведении М. Цветаевой «Неподражаемо лжет жизнь...»<sup>179</sup>. Основной темой здесь становится связь объективированного тела и жизни. Жизнь в оценке лирической героини представлена противоречиво. С одной стороны, она отмечает ее отрицательные качества:

*Неподражаемо лжет жизнь:*

*Сверх ожидания, сверх лжи...<sup>180</sup>*

С другой стороны, уже самим словом «неподражаемо» лирическая героиня утверждает свое восхищение. Далее эта амбивалентность оценки сохраняется. В одном контексте соседствуют отрицательные и положительные характеристики жизни:

*Словно во ржи лежишь: звон, синь...*

*(Что ж, что во лжи лежишь!) – жар, вал.*

*Бормот - сквозь жимолость – ста жал...*

*Радуйся же! – Звал!<sup>181</sup>*

---

<sup>179</sup> Анализ этого стихотворения М. Цветаевой представлен нами в работе: Рахматова, А. М. Нецелостный образ человека в культуре XIX–XX веков (от Достоевского к неклассической лирике) // Вестник КемГУКИ. 2017. № 4 (41). Т. 1. С. 115.

<sup>180</sup> Цветаева М. И. Неподражаемо лжет жизнь... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 197.

<sup>181</sup> Там же.

В данных строках воплощается ключевой для стихотворения образ. Жизнь как явление, охватывающее лирическую героиню, описывается через телесные ощущения (то, что М. Бахтин называл «внутренним телом»). Более того, телесные ощущения не просто связывают лирическую героиню с жизнью, но, по сути, эта связь является непосредственной, позволяющей говорить о равенстве тела и жизни:

*В дикую глину твоих «да» –*

*Тихо склоняю облом лба:*

*Ибо ладонь – жизнь<sup>182</sup>.*

Лирическая героиня этого стихотворения (в отличие от рассмотренных ранее) приравнивает в своей оценке тело к жизни, одновременно утверждая основополагающую для ее бытия значимость лирического персонажа. Любовная тема здесь также способствует выражению связи тела и жизни.

В данном произведении появляется уже образ трехчастной структуры лирической героини, основанный на изображении объективированного тела, «Я» и души в его составе: «Заворожимы у нас, тел, // Души (...)». Образ объективированного тела здесь подобен рассмотренному в стихотворении А. Рембо «Распродажа», о котором мы говорили в рамках проблематики параграфа 1. В стихотворении А. Рембо лирический персонаж представлен тождественным собственному телу и особенности его характера связаны с аспектом главенства плоти в его бытии. Также и в рассматриваемом стихотворении М. Цветаевой лирическая героиня приравнивает себя к объективированному ею телу.

Телесная объективация здесь, как и в некоторых рассмотренных в параграфе случаях, строится на изображении самостоятельности друг от друга души и тела лирического субъекта/персонажа при наличии некоего

---

<sup>182</sup> Там же.

Я/Его, воплощающего ментальную активность субъекта сознания и речи. В данном случае лирическая героиня свое существо связывает не столько с «Я» или душой, но именно с телом.

Таким образом, тело в данном случае, объективируясь лирическим субъектом, замещает собой всю его личность при наличии и иной формы бытия – души. Душа же здесь изображена как нечто, лишь дополняющее тело, имеющее статус второстепенной части.

В стихотворении также просматривается некая универсализация изображенных телесных ощущений, что позволяет говорить об установке на обобщенный образ человека. Лирическая героиня словно выходит за рамки субъективного восприятия собственного тела, утверждая этим некую общую ситуацию связи тела и жизни и, более того, транслирует точку зрения, приравнивающую ее к собственному телу.

Большая степень самостоятельности ментальной активности лирического субъекта представлена в стихотворении А. Тарковского «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...»<sup>183</sup>. Здесь телесная объективация изображена как один из основных элементов события, представленного в стихотворении. Лирическая ситуация в данном произведении связана с изменением характера бытия лирического героя. Стихотворение представляет собой поступательное изображение этих изменений:

*Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был*

*И что я презирал, ненавидел, любил.*

*(...)*

*Начинается новая жизнь для меня,*

---

<sup>183</sup> Анализ данного стихотворения А. Тарковского представлен нами в работе: Рахматова, А. М. Нецелостный образ человека в культуре XIX–XX веков (от Достоевского к неклассической лирике) // Вестник КемГУКИ. 2017. № 4 (41). Т. 1. С. 115-116.



*И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня*<sup>184</sup>.

Вначале лирический субъект подчеркивает обособление той части его сущности, которую он называет Я, от временного контекста. Время через образ материально выраженный, телесный, реализует мотив обновления благодаря закономерно возникающей у читателя ассоциации со змеей, сбрасывающей кожу. Временной контекст в данном случае связан со сферой внешнего для лирического субъекта мира, земного бытия, окружающего его тело.

Далее лирический субъект отмечает свое обособление от собственной телесной сферы:

*Потому что сосудом скудельным я был*

*И не знаю, зачем сам себя я разбил.*

*(...)*

*Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня [тело – А.Р.],*

*Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня*

*(...)*<sup>185</sup>

Приветствие собственного тела становится возможным именно после обособления от него. Данные строки также иллюстрируют изменение в кругозоре лирического субъекта, которое можно трактовать как перемещение в пространственно-временном контексте, дающее возможность взглянуть на свое собственное тело в прямом смысле слова со стороны. Таким образом, здесь имеет место быть обособление лирического субъекта от собственной, материально явленной в мире, части, то есть телесная объективация. На лексическом уровне она выражена не так явно, как в стихотворениях,

---

<sup>184</sup> Тарковский А. Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был... // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 73-74.

<sup>185</sup> Там же.

рассмотренных ранее, в большей степени – в связи некоей поэтизацией лирическим субъектом события, происходящего с ним. Далее отделение от собственного тела дополняется усилением разобщенности образа лирического субъекта:

*И уже, наконец, над собою стою,  
Отделяю постылую душу мою (...)<sup>186</sup>*

В данных строках уже проступает образ разделения тела и души при сохранении некой автономии Я, не являющегося тождественным ни телу, ни душе.

Лирический субъект в данном произведении представлен разобщенным с собой, нецелостным, как и в случаях, рассмотренных ранее. Однако в стихотворении телесная объективация дополняется усилением этой разобщенности за счет появления еще одной стороны лирического субъекта – души, не тождественной «Я». «Я» здесь не только выражает особенности субъектной организации, но и становится образом центральной части существа лирического субъекта. «Я» представляется не зависящим ни от тела героя, ни от его души. Принимая во внимание ценностную установку лирического субъекта, стоит отметить сознательную устремленность сферы его существа, обозначенной как «Я», к обособлению от собственного тела и души. Данное обособление изображено с оттенком ностальгии по исходному единству сфер своей сущности:

*А когда-то во мне находили слова  
Люди, рыбы и камни, листва и трава<sup>187</sup>.*

---

<sup>186</sup> Там же.

<sup>187</sup> Там же.

Особенно ярко телесная объективация в одном контексте с объективацией других сфер образа лирического субъекта проявляется в стихотворении Н. Гумилева «Душа и тело»<sup>188</sup>. Уже в самом названии стихотворения воплощается мотив противопоставления тела и души при сохранении связи между ними (о чем говорит наличие соединительного союза «и»).

Стихотворение воплощает собой мир, который составляют несколько ценностно активных позиций, объединенных одним субъектом сознания. В стихотворении изображен разговор лирического субъекта с собственными телом и душой.

Здесь мы сталкиваемся не с объективированием тела в сознании лирического субъекта как ценности концептуальной, но с изображением изначального противопоставления тела и души лирического субъекта друг другу при сохранении связи между ними. Также усиливается образ обособленности самого лирического субъекта от тела и души. Лирический субъект здесь – некое Я самостоятельное, но сохраняющее связь с телесной и душевной сферами, характеризующимися своими ценностными позициями. Так, стоит отметить, что данное стихотворение обладает некими чертами эпизации, которая выражена тем, что объективированные сознанием лирического субъекта душа и тело обретают статус персонажей, наделенных способностью выражать свою точку зрения прямо – высказываниями жизненно-этического характера. Высказывания эти переданы субъектом речи в виде цитат, что приближает его образ к чертам повествователя:

*И отвечала мне душа моя (...)*

*«Зачем открыла я для бытия*

---

<sup>188</sup> Гумилёв Н. С. Душа и тело // Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. С. 64-66.

*Глаза в презренном человеческом теле?»*

...

*И тело мне ответило мое (...)*

*«Не знаю я, что значит бытие,*

*Хотя и знаю, что зовут любовью (...)*»<sup>189</sup>

Итак, вернемся к особенностям объективации тела и души, выражающимся в их ценностной противопоставленности. В образах, связанных с пространством, это противопоставление заключается в близости душе – неба (пространства верха), а телу – земли, моря (пространства низа).

Данная пространственная оппозиция дополняется ещё рядом противопоставлений. Любовь физическая, смертность, простота для тела имеют положительный статус:

*(...) И женщину люблю... Когда глаза*

*Ее потупленные я целую*

*(...)*

*За все печали, радости и бредни,*

*Как подобает мужу, заплачу*

*Непоправимой гибелью последней (...)*<sup>190</sup>.

Для души же данные ценности сопряжены со страданием:

*И отвечала мне душа моя,*

*(...)*

*«Ах, я возненавидела любовь –*

*Болезнь, которой все у вас подвластны*

---

<sup>189</sup> Там же. С. 64.

<sup>190</sup> Там же. С. 65.

(...)

*И если что еще меня роднит  
С былым, мерцающим в планетном хоре,  
То это горе, мой надежный щит,  
Холодное презрительное горе»<sup>191</sup>*

Итак, в противовес телу ценностную позицию души характеризует следующий ряд установок и состояний: отождествление земной любви с болезнью, выход за рамки земного бытия, стремление к возвышенности.

Лирическое Я по отношению к точкам зрения «тела» и «души» поначалу остается ценностно нейтральным, сохраняя позицию, принимающую оба видения, что выражается в характере высказываний о них:

*А ты, душа, ты всё-таки молчишь,  
Помилуй, Боже, мраморные души.  
...  
И тело мне ответило мое,  
Простое тело, но с горячей кровью (...)»<sup>192</sup>.*

Стоит отметить, что «Я» называет души «мраморными», что дает дополнительную связь душевного с материальным. Далее точка зрения субъекта речи приобретает иные черты. В последней части стихотворения появляется образ еще одного персонажа – Бога. Сознание, объемлющее лирического субъекта (Бог), вносит некую ясность, можно сказать, приближает лирическое Я к оцельнению себя. Обращаясь к душе и телу

---

<sup>191</sup> Там же. С. 64.

<sup>192</sup> Там же. С. 64-65.

одновременно («Душа предстала предо мной и тело»<sup>193</sup>), не по очереди, лирическое Я более не акцентирует внимание на разности их точек зрения. Более того, обесценивает их недовольство. Лирическое Я в последних строках обретает черты существа божественного:

*Ужели вам допрашивать меня,  
Меня, кому единое мгновенье –  
Весь срок от первого земного дня  
До огненного светопреставленья?»<sup>194</sup>*

Также лирическое Я, до этого момента выражавшее свою точку зрения непосредственно, теперь цитирует собственную речь, как ранее цитировало речь своих тела и души:

*На них я взоры медленно вознес  
И милостиво дерзостным ответил:  
«Скажите мне, ужель разумен пес,  
Который воет, если месяц светел?»<sup>195</sup>*

Так лирическое Я словно отстраняется от самого себя, говоря о себе уже в третьем лице:

*Я тот, кто спит, и кроет глубина  
Его невыразимое прозвание:  
А вы – вы только слабый ответ сна,  
Бегущего на дне его сознанья!<sup>196</sup>*

---

<sup>193</sup> Там же. С. 65.

<sup>194</sup> Там же. С. 66.

<sup>195</sup> Там же.

<sup>196</sup> Там же.

Одновременно субъект сознания здесь сливается с образом Бога, вопрос которого упомянут им в начале последней части стихотворения. Лирический субъект в конце произведения уже приобщается к словам Бога. Сначала его точку зрения он передает отстраненно:

*«Когда же слово Бога с высоты  
Большой Медведицею заблестело,  
С вопросом: «Кто же, вопрошатель, ты?»»<sup>197</sup>*

Затем – прямо, обращаясь к душе и телу, «Я» соединяется с образом Бога:

*На них я взоры медленно вознес  
И милостиво дерзостным ответил (...)»<sup>198</sup>*

Очевидно изменение ценностной позиции лирического субъекта. Он воспринимает точки зрения тела и души уже не с сходящим принятием, но занимает позицию сверхсознания, осуждающую и одновременно приближающую тело и душу к некоему подобию единства.

Итак, в данном тексте телесная объективация становится элементом противопоставления ценностей тела и души (также объективированной в оценке лирического субъекта). Эффект многоуровневости внутренней организации лирического субъекта усиливается за счет появления третьей составляющей его образа: «Я», не тождественного ценностям ни тела, ни души. «Я» здесь, скорее, выражает свойства над-сознания (относительно сознаний тела и души), что усиливается слиянием образа «Я» с точкой зрения Бога в последних строках стихотворения.

---

<sup>197</sup> Там же. С. 65.

<sup>198</sup> Там же. С. 66.

Несколько по-иному внутренняя разобщенность изображается в стихотворении Н. Гумилёва «Память»<sup>199</sup>.

Телесная объективация здесь основана на восприятии лирическим субъектом тела как сосуда, вместилища души, точнее, душ:

*Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела*<sup>200</sup>.

В высказываниях лирического субъекта тело представлено той стороной человека, что создает ощущение непрерывности, всегда оставаясь вместилищем для душ, сменяющих друг друга.

В качестве основных типов времени, изображенных в произведении, можно выделить прошлое и настоящее. Лирический субъект, объективируя собственное тело, рассматривает души, жившие в нем до него:

*Память, ты рукою великаниши  
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,  
Ты расскажешь мне о тех, что раньше  
В этом теле жили до меня*<sup>201</sup>.

Из контекста данных строк и последующего описания душ, живших в теле лирического субъекта, следует, что все они составляют часть его Я. Каждая из них связана с определенным возрастом (от юности до зрелости), что следует из характера основополагающих ценностей для каждой души:

---

<sup>199</sup> Гумилёв Н. С. Память // Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. С. 90-93.

<sup>200</sup> Там же. С. 90.

<sup>201</sup> Там же.



*Самый первый: некрасив и тонок,  
Полюбивший только сумрак роц,  
Лист опавший, колдовской ребенок,  
Словом останавливавший дождь*

[Детство - А. Р.]

*Он совсем не нравится мне, это  
Он хотел стать богом и царем,  
Он повесил вывеску поэта  
Над дверьми в мой молчаливый дом*

[Юность - А. Р.]

*Я люблю избранника свободы,  
Мореплавателя и стрелка,  
Ах, ему так звонко пели воды  
И завидовали облака.*

[Молодость - А. Р.]

*Знал он муки голода и жажды,  
Сон тревожный, бесконечный путь,  
Но святой Георгий тронул дважды  
Пулею не тронутую грудь.*

[Зрелость - А. Р.]

Каждая из описанных субъектом речи душ связана с прошлым. Лирический субъект же, находясь во времени настоящем, отождествляет себя с душой, пребывающей в состоянии старости, обозначая близость к смерти упоминанием о Храме, небесах:

*Я – угрюмый и упрямый зодчий  
Храма, восстающего во мгле,  
Я возревновал о славе Отчей,*

*Как на небесах, и на земле*<sup>202</sup>.

Одновременно в проекции на будущее лирический субъект предчувствует новое перерождение:

*Крикну я... но разве кто поможет,  
Чтоб моя душа не умерла?*<sup>203</sup>

На первый взгляд, очевидна установка на конечность земного бытия. Однако в последних строках, совпадающих с началом произведения, появляется намек на возможность появления новой души в теле лирического субъекта: «Только змеи сбрасывают кожи, // Мы меняем души, не тела»<sup>204</sup>. Связь же разных возрастов лирического субъекта с ним самим (как следует из строк второго катрена) осуществляется посредством памяти.

Итак, в данном стихотворении Я (внутреннее) объективировано во времени. Соответствующему времени (здесь – возрасту) присущ особый образ души. Я, являющееся здесь субъектом речи, отождествляет себя с одним возрастом (старостью). Я сохраняет неразрывную связь с телом, обозначая одновременно с этим и неизбежную конечность этой связи. Тело же здесь представлено как нечто устойчивое, связанное с земным бытием душ, но остающееся лишь временным вместилищем для каждой из них.

Обратимся к стихотворению Н. Заболоцкого «Прохожий»<sup>205</sup>. Лирическая ситуация в данном стихотворении связана с положением лирического героя (при наличии лирического субъекта, который является и субъектом речи, и субъектом сознания) вне социального контекста:

---

<sup>202</sup> Там же. С. 92.

<sup>203</sup> Там же. С. 93.

<sup>204</sup> Там же.

<sup>205</sup> Заболоцкий Н. А. Прохожий // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 284-285.

*По шпалам железной дороги  
Шагает он ночью пешком.*

*Уж поздно. На станцию Нара  
Ушел предпоследний состав<sup>206</sup>.*

Упущенный состав – условие для постижения не бытовых, но бытийных проблем. Однако это состояние близости к нематериальным смыслам и истинам представлено не всепоглощающим, не как финальная точка в пути лирического персонажа. Упоминание о том, что ушедший состав был предпоследним, задает установку на возможное и даже вероятное возвращение в скором времени в социальный контекст, мир материальных вещей. Название стихотворения также воплощает собой эту тему постоянного движения, лишь попутного нежданно открывшимся смыслам. Последние строки стихотворения подкрепляют данную интерпретацию:

*А тело бредет по дороге,  
Шагая сквозь тысячи бед,  
И горе его, и тревоги  
Бегут, как собаки, вослед<sup>207</sup>.*

В финале стихотворения образ телесной объективации, по сути, становится следствием лирического события. Лирическое событие здесь связано с ситуацией прозрения, неожиданного для лирического персонажа и самого лирического субъекта *приобщения к бытию*:

*И в темном чертоге вселенной,*

---

<sup>206</sup> Там же. С. 284.

<sup>207</sup> Там же. С. 285.

*Над сонною этой листвою  
Встает тот нежданно мгновенный,  
Пронзающий душу покой (...)<sup>208</sup>.*

Противопоставление души и тела здесь продолжается образом погибшего летчика. В начале стихотворения в кругозоре лирического субъекта он появляется как часть предметного мира:

*Тут летчик у края аллеи  
Покоится в ворохе лент,  
И мертвый пропеллер, белея,  
Венчает его монумент<sup>209</sup>.*

Но в финале стихотворения его образ описывается уже в связи с нематериальным началом, обнажая связь между двумя сферами мира, живой и загробной:

*(...) Смолкает с опущенным взором  
Живая людская душа.*

*И в легком шуршании почек,  
И в медленном шуме ветвей  
Невидимый юноша-летчик  
О чем-то беседует с ней (...)<sup>210</sup>.*

Это единство и переплетение в вечности душ живого и погибшего человека создает образ короткого мига просветления, достигшего

---

<sup>208</sup> Там же.

<sup>209</sup> Там же.

<sup>210</sup> Там же.

лирического субъекта. Лирический субъект здесь сливается с прохожим, и в финале произведения описываемое тело приобретает статус универсального, одновременно принадлежащего и самому лирическому субъекту, и прохожему, и, в широком смысле, воплощающего *противопоставление материально-жизненной, зримой сферы бытия душевной, скрытой, сфере*, что не исключает их тесной связи. Универсальность как свойство мира, изображенного в этом фрагменте, упоминает Ю. М. Лотман, разбирая стихотворение Н. Заболоцкого в работе «Анализ поэтического текста»<sup>211</sup>. Исследователь описывает характер второй части стихотворения как «универсально-пространственный» и «универсально-временной», что в совокупности с упоминанием «чертога вселенной» «придает тексту характер невыразимой всеобщности». Однако на контекстуальном смысле упоминания о теле в противовес душе исследователь внимания не заостряет, хотя и отмечает неоднородность прохожего, изображенную в стихотворении: он «распадается на три сущности»<sup>212</sup>. Данная многоуровневость лирического персонажа схожа с изображенной в рассмотренных ранее стихотворениях Н. Гумилева и А. Тарковского.

Итак, в данном стихотворении телесная объективация связана с противопоставлением души и тела. Душа связана с природой, покоем, бытием, чем-то бесконечно большим, чем материальная действительность<sup>213</sup>.

\*\*\*

---

<sup>211</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб. 2001. С. 18-252.

<sup>212</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб. 2001. – С. 239-252.

<sup>213</sup> Этот момент иллюстрирует и сравнение сосен с душами: «Где сосны, склоняясь к погосту, // Стоят, словно скопища душ» (Заболоцкий Н. А. Прохожий. С. 284).

Переходя к выводам, следует в первую очередь отметить, что феномен телесной объективации в неклассической лирике представлен достаточно многообразно. При схожих способах изображения образ такого типа выражает различные смысловые установки. Такое разнообразие вариантов при сохранении общего основания для их выявления позволяет говорить о значимости образа телесной объективации для лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности в целом.

Ключевым для образа телесной объективации становится акцент на сохранении связи объективированного тела с лирическим субъектом либо же с лирическим персонажем. Также значимо противопоставление тела иным сферам бытия лирического субъекта/персонажа, особенности субъектной структуры произведения. В соответствии с рассмотренными примерами в текстах неклассической лирики выявляются **два основных варианта образа телесной объективации**. Общим для этих вариантов является *противопоставление* (на лексическом или же контекстуально-смысловом уровне) *ментальной составляющей телесной стороне образа человека в целом*. Данное противопоставление выражено активностью лирического субъекта применительно к себе самому либо к лирическому персонажу. Как правило, изображение телесной объективации предполагает актуализацию нетождественности лирического субъекта/персонажа своему телу, наличие некоей части его существа, противопоставленной телесной составляющей. Такая неоднородность в разных текстах представлена в большей или меньшей степени. Распадение лирического субъекта/персонажа на телесную и ментальную части в некоторых случаях дополняется изображением души, не тождественной «Я»/ «Ты», «Он/Она».

Особенности смысловых оттенков, диктуемых образами телесной объективации, различны, уникальны, однако можно отметить некую общую основу данных образов. Объективирование тела в рефлексии лирического субъекта, как правило, связано с пограничным состоянием, в котором он

либо лирический персонаж пребывает: болезнь либо экзистенциальный кризис, попытка осмысления собственной жизни. Связь образа телесной объективации с подобного рода темами и ситуациями, на наш взгляд, выражает характерную особенность мировоззрения субъекта неклассической лирики, а именно *восприятие им границ собственного Я как смещённых*.

Также, обобщая контекстуальные смыслы телесно-объективированных образов в неклассической лирике, можно отметить, что само изображение противопоставления тела и другой/других сфер бытия лирического субъекта/персонажа связано с изображением в текстах некоей нецелостности образа человека. Образ героя в лирике (и шире – в литературе) неклассической стадии поэтики художественной модальности предстает более неоднородным, внутренне дифференцированным по сравнению с лирикой классической стадии. Данный факт в определенной степени можно связать с изменением в восприятии образа человека в целом, свойственным неклассическому этапу рассматриваемой в работе стадии поэтики. Герой произведений конца XIX – XX вв. «начинает не совпадать с собой именно как с субъектом», его «самосознание становится основным предметом авторского изображения»<sup>214</sup>. Внешняя для героя реальность изображается полностью подчиненной его рефлексии, включая и его собственное тело (либо тело лирического персонажа), которое становится предметом *аналитического* отношения и таким образом объективируется. Исследователями данная тенденция «видеть себя со стороны как «другого»»<sup>215</sup> обнаруживается ещё в литературе 1-й пол. XIX в. Однако основополагающее значение данный способ изображения героя, выражающий его дуальную природу (двуединство «я-другой»), приобретает уже на *неклассической* стадии поэтики художественной модальности (с конца XIX вв.).

---

<sup>214</sup> Тамарченко Н. Д. Герой. С. 45.

<sup>215</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 256.

Как уже было отмечено ранее, в произведениях неклассической лирики тело в осмыслении героя приобретает статус сугубо внешнего для него явления, сохраняя с героем фактическую связь. Осознаваемое героем как ему принадлежащее, тело одновременно становится для него чем-то внешним. В произведениях, рассмотренных нами в данной главе, в центре изображения мы находим событие рефлексии героя о собственном теле, понимающимся им «как момент внешнего единого живописно-пластического мира»<sup>216</sup> (Бахтин). В группе данных произведений мы не встречаем акцента на описании внутренних, телесных ощущений, того, что М. М. Бахтин называет «внутренним телом». Но и, используя терминологию исследователя, обозначить данный образ только как «внешнее тело» мы не можем, поскольку оно изображено *в рефлексии героя* и связано, в первую очередь, с его отношением к себе самому (либо лирическому персонажу) и шире – к миру. На наш взгляд, для объяснения описанного выше способа отношений героя неклассической лирики к собственному телу актуальна формула *нераздельности и неслиянности*, появляющаяся в трудах Н. Минского, В. Соловьева, А. Блока. Специфика отношений, заявленных ею, подробно рассматривается С. Н. Бройтманом в книге «Поэтика русской классической и неклассической лирики»<sup>217</sup>. Образы, связанные с телесной объективацией, на наш взгляд, иллюстрируют специфику данного типа отношений: при автономном от тела бытии (на уровне ментальном) с ним сохраняется фактическая связь лирического субъекта/персонажа<sup>218</sup>.

Итак, к **первому варианту** представленности образа телесной объективации относится изображение тела в ментальном либо непосредственном, связанным с визуальным восприятием, кругозоре лирического субъекта (применительно к себе либо к лирическому

---

<sup>216</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 114.

<sup>217</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

<sup>218</sup> К формуле нераздельности-неслиянности и к её интерпретации С. Н. Бройтманом мы вернемся в III главе, рассматривая особенности взаимоотношений лирического субъекта и внешнего ему мира.



персонажу), имеющее **двухчастную структуру**. Тело противопоставлено только одной сфере существа лирического субъекта/персонажа, выраженной в тексте личным местоимением либо самим фактом наличия объективирующей тело рефлексии. Тело становится ценностью сугубо концептуальной и в общем смысле иллюстрирует связь лирического субъекта/персонажа с земным бытием. В данных случаях неоднородность образа лирического субъекта/персонажа представлена наличием тела и ценностно противопоставленной ей ментальной активности. В случаях с объективацией тела лирического субъекта на грамматическом уровне она проявляется в наличии местоимений первого лица, а также притяжательных местоимений, указывающих одновременно и на связь субъекта речи с объективированным им самим телом.

К данному варианту изображения телесной объективации можно отнести и произведения с внеличными формами авторского сознания. В подобных произведениях связь лирического субъекта с телом, объективированным в его оценке, выявляется лишь из смыслового контекста. Одновременно с наличием этой имплицитно выраженной связи тело предстает как ценность универсально-концептуальная, что роднит данный вариант телесной объективации с первым вариантом. Сам факт осмысления тела в контексте объективации указывает на наличие противопоставленной ему ментальной активности лирического субъекта. Подобные случаи, таким образом, подходят под определение двухчастной структуры образа лирического субъекта.

**Второй вариант** представленности телесно-объективированных образов характерен для произведений, в которых смысловой акцент ставится на противопоставлении тела другим сферам бытия лирического субъекта/персонажа, таким как душа, дух. Также данное противопоставление в некоторых случаях дополняется наличием в произведении некоего «Я», отождествленного с лирическим субъектом. Таким образом, речь в подобных

стихотворениях идет уже о **трехчастной структуре образа лирического субъекта/персонажа**. В данных случаях можно говорить, скорее, о смысловом противопоставлении, выраженном лексически, чем об особенностях субъектной организации (хотя в некоторых случаях тело и/или душа лирического субъекта приобретают статус самостоятельного персонажа-субъекта речи). Произведения, относящиеся к данному типу телесной объективации, связаны с большей степенью неоднородности лирического субъекта/персонажа по сравнению с первым типом. В зависимости от количества самостоятельных, противопоставленных друг другу сфер лирического субъекта/персонажа можно говорить о разной степени неоднородности его образа.

## Глава II. Образы телесной фрагментарности

Славься, круглый живот, лядвие с нежной кожей!  
Белый на белом, как мечта Казимира,  
летним вечером я, самый смертный прохожий,  
среди развалин, торчащих, как рёбра мира,  
нетерпеливым ртом пью вино из ключицы.

И. Бродский «Римские элегии»

Представления о фрагментарности человеческого тела обнаруживаются в основе различных «религиозно-метафизических и раннефилософских учений»<sup>219</sup>. К примеру, в основе буддийских учений лежит идея о составной природе всего сущего. Одна из четырёх печатей Будды, имеющих в буддизме статус смысловых основ бытия, апеллирует к непостоянству всего составного (то есть вообще любого явления материальной действительности). В различных источниках, объясняющих данную аксиому, встречается раскрытие принципиальной неоднородности и непостоянства всего сущего именно через рассмотрение биологических свойств тела человека: «Они [мирянки – А.Р.] мыслили так: "Это тело - скопление нечистых составных элементов, которых в нем более восьмидесяти четырёх (дхату). (...) В теле отсутствует какая-либо прочная основа, твёрдое ядро, и оно подобно полый тростинке, ветке куста клещевины, пузырю или бамбуковому стволу. Тело лишено сущности, оно схоже с молнией или пеной горного потока, падающего с кручи; оно обманчиво, как мираж, как иллюзия, как эхо, как отражение луны в воде»<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Топоров В. Н. Первочеловек // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 301.

<sup>220</sup> Тибетская Махапаринирвана-сутра. Перевод С. Глагова. URL: [http://lit.lib.ru/i/irhin\\_w\\_j/tibet\\_nirvana.shtml](http://lit.lib.ru/i/irhin_w_j/tibet_nirvana.shtml). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 10.01.2018.; Подобным образом рассуждает об учении Будды, к примеру, Дзонгсар Кхьенце

Обращаясь же к литературным текстам, стоит отметить, что, независимо от рода и жанра произведения, автор в нём изображает только те элементы тела героя/персонажа, которые *значимы для постижения эстетического значения его образа*. Акцент лишь на определённых, художественно значимых, аспектах телесности соответствует общему свойству художественной изобразительности в литературе, определяемому, в частности, Р. Ингарденом, как «схематичность литературного произведения»<sup>221</sup>: «Самому же произведению свойственна как раз известная *неполнота* (...), не только характерная для его *структуры*, но и имеющая в произведении существенное *художественное* [в данной цитате курсив принадлежит Р. Ингардену – А.Р.] значение (...)»<sup>222</sup>. Наличие, а равным образом – и отсутствие, определенных фрагментов тела в авторском художественном кругозоре указывает на характер авторской эстетической оценки и позволяет понять особенности образа героя/персонажа (и, как следствие, прояснить специфику изображенного мира). В то же время, схематичность изображения тела в литературном произведении не следует смешивать с рассматриваемым нами явлением телесной фрагментарности. Тело, *неизбежно* (по причине отмеченной ранее «схематичности») представленное в литературном тексте отдельными своими элементами, может осмысливаться героем (лирическим субъектом, рассказчиком, повествователем) и/или художественно оцениваться автором как единое, целостное либо как *нецелостное*, разъятое, разделённое на части. На наш взгляд, именно в связи с последним случаем можно говорить о телесной фрагментарности как аспекте телесной образности, *элемента архитектуры* литературного (и, в том числе, - лирического) произведения.

---

Ринпоче в книге «Отчего вы не буддист» (Дзонгсар Кхьенце Ринпоче. Отчего вы не буддист. Пер. Ф. Маликова. М.: Открытый мир, 2008. 192 с.).

<sup>221</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 40-71.

<sup>222</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 45.

Вместе с тем, используемое в работе понятие телесной фрагментарности требует ещё более точного определения. Под фрагментарно изображённым телом нами понимается тело не разъятое на части в мире лирического произведения<sup>223</sup> (как, например, тело "безрукого мученика" из изучаемого Н. Г. Юрасовой<sup>224</sup> [5, с. 61] стихотворения Маяковского "Хвои"), а представленное фрагментарным в кругозоре (непосредственном и/или ментальном) и оценке лирического субъекта. Так, в текстах, рассматриваемых далее в данной главе, тело лирического субъекта или персонажа фактически оставаясь единым, не разделённым на части в мире стихотворений, воспринимается лирическим субъектом как нецелостное, фрагментированное, что, по нашему мнению, указывает на специфику мировосприятия лирического субъекта и, следовательно, – на особый характер авторской художественной оценки. Такое определение телесной фрагментарности, на наш взгляд, даёт возможность связать указанный аспект изображения телесности с позицией лирического субъекта, что, в контексте нашего интереса к телесной образности в лирике, видится особенно значимым. Также следует ещё раз подчеркнуть, что исследуемое явление телесной фрагментарности не рассматривается в диссертации в связи с эстетическими представлениями о гротескном теле<sup>225</sup>. Интерес для нас представляет сам факт восприятия лирическим субъектом собственного тела и/или тела лирического персонажа как фрагментированного.

Безусловно, образы телесной фрагментарности встречаются в лирике различных эпох, однако в неклассической лирике такой способ изображения тела приобретает особую семантику, нуждающуюся в раскрытии. Прежде

---

<sup>223</sup> Ср., например, образы буквально разъятого, фрагментированного тела у В. Маяковского (подробнее об этом: Юрасова Н. Г. Образ разъятого тела в художественном мире В. Маяковского // Грехнёвские чтения. Сборник научных трудов. Вып. 3. Н. Новгород, 2006. С. 61-64.; Колмогорова Е. Н. Образы разъятого тела в трагедии «Владимир Маяковский» В. Маяковского // Вестник КемГУ. 2013. № 4. Т. 2. С. 124-127).

<sup>224</sup> Юрасова Н. Г. Образ разъятого тела в художественном мире В. Маяковского // Грехнёвские чтения. Сборник научных трудов. Вып. 3. Н. Новгород, 2006. С. 61.

<sup>225</sup> Подробнее данный аспект исследования телесности раскрывается во Введении к работе.

чем перейти к рассмотрению различных аспектов образа телесной фрагментарности в неклассической лирике, отметим наиболее общие смысловые различия между ними и похожими способами изображения тела в классической лирике. Для этого сравним стихотворение Н. А. Некрасова «Тройка»<sup>226</sup> и стихотворение И. Бродского «Колыбельная Трескового мыса»<sup>227</sup>.

В «Тройке» лирический персонаж (девушка) описывается через элементы ее тела:

*(...) Сквозь румянец щеки твоей смуглой*

*Пробивается лёгкий пушок*

*(...)*

*И схоронят в сырую могилу,*

*Как пройдёшь ты тяжёлый свой путь,*

*Бесполезно угасшую силу*

*И ничем не согретую грудь. (...)»<sup>228</sup>*

Однако несмотря на то, что в кругозоре лирического субъекта девушка изображается через отдельные части тела, здесь *ее образ представлен в единстве с внешностью*. Характер изображенных элементов тела девушки совпадает с картиной её судьбы: «полукруглая бровь», «лукавый глазок» – молодость, за которой следует печальная зрелость – «перетянешь уродливо грудь» – и, наконец, смерть. Здесь лирический персонаж представлен равным своей телесности, не распадающимся на духовное и телесное начала. Ключевое свойство лирического переживания в рассмотренном стихотворении связано с выражением темы сожаления субъекта, имеющим

---

<sup>226</sup> Некрасов Н. А. Тройка // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. С. 43-44.

<sup>227</sup> Бродский И. Колыбельная Трескового мыса // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 81-91.

<sup>228</sup> Некрасов Н. А. Тройка. С. 43.

фаталистический характер. Иными словами, лирический субъект печалится о неминуемости судьбы лирического персонажа. Таким образом, тело человека в классической лирике представлено *фрагментами* прежде всего потому, что изобразить его сразу целиком и одновременно в подробностях в тексте не представляется возможным (ср. упомянутое выше явление *схематичности*). Помимо этого, фрагментарность изображения тела героини в стихотворении Некрасова связана с тем, что её образ представлен, как уже было сказано ранее, развёрнутым во времени (от юности до смерти). Образ лирической героини в «Тройке», как он дан в кругозоре и слове лирического субъекта (принимающего на себя функции повествователя), несмотря на фрагментарность изображения, остаётся семантически целостным<sup>229</sup> и непротиворечивым. Иными словами, отдельные телесные подробности указывают на разные стороны образа героя, составляющие семантическое целое (в данном случае – судьбу, неотделимую от внешне-телесной стороны).

Иначе телесная фрагментарность представлена в произведениях неклассической лирики. Обратимся к тексту И. Бродского «Колыбельная Трескового мыса». Здесь фрагменты тела, данные в кругозоре лирического субъекта, неразрывно связаны с телесной объективацией. Тело и фрагменты тела описываются лирическим субъектом как формально его собственные, но в то же время как нечто чужое:

*Духота. Светофор мигает, глаз превращая в средство  
передвиженья по комнате к тумбочке с виски. Сердце  
замирает на время, но всё-таки бьется: кровь, [выделено мной – А. Р.]  
поблуждав по артериям, возвращается к перекрестку.*

---

<sup>229</sup> Ещё раз подчеркнём, что речь здесь идёт не об *эстетической* целостности, всегда имеющей место быть в художественном произведении, а о целостности в *жизненном* («жизненно-этическом», в терминологии Бахтина) *видении* и оценке героя (лирического субъекта), выражающей, в свою очередь, авторскую художественную оценку.

*Тело похоже на свернутую в рулон трехверстку, [выделено мной – А. Р.]<sup>230</sup>  
и на севере поднимают бровь.*

Лирический субъект ставит под сомнение обязательность действия тени, что усиливает тему нецелостности образа человека в произведении. Лирический субъект не только отстраняется от собственной телесности, но и подчёркивает отсутствие единства и причинно-следственных отношений между рукой и её тенью:

*Духота. Даже тень на стене, уж на что слаба,  
повторяет движенье руки, утирающей пот со лба<sup>231</sup>.*

В процитированных строках телесные образы служат уже не для описания внешности лирического субъекта. Они выражают здесь общее состояние мира – мрачное и зловещее:

*(...) Часы на кирпичной башне  
лязгают ножницами. Пот катится по лицу<sup>232</sup>.*

В произведении И. Бродского телесная фрагментарность на уровне словесной организации обозначается без употребления притяжательных местоимений. Таким образом, фрагмент тела приобретает некую универсальность. В этой универсальности фрагмент тела становится выражением общего состояния человека в изображённом мире (не только лирического субъекта). Особенно отчётливо данный аспект проступает благодаря тому, что подобные образы появляются в одном контексте с

---

<sup>230</sup> Бродский И. Колыбельная Трескового мыса // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 81-91.

<sup>231</sup> Там же.

<sup>232</sup> Там же.



явлениями телесной объективации<sup>233</sup>. Итак, в основе телесной фрагментарности, как уже было сказано выше – изображение распада лирического субъекта на телесную и духовную составляющие, *объективирование* представленного в произведении тела. Данный момент, наряду с выражением нецелостности лирического субъекта, иллюстрирует принципиальное отличие образов телесной фрагментарности неклассической лирики от внешне похожих образов лирики классического этапа поэтики художественной модальности.

Таким образом, ключевое отличие образа телесной фрагментарности от схожих образов в лирике классической заключается в характере отношения лирического субъекта к телу. В классической лирике разные части тела могут указывать на разные аспекты лирического субъекта, равные между собой в ценностном отношении. Лирический субъект, таким образом, предстаёт единым и целостным. Появление в кругозоре лирического субъекта фрагментов тела обусловлено в классической лирике необходимостью детально, акцентируя внимание на определённых подробностях, изобразить внешность лирического субъекта либо лирического персонажа. Кроме того, в литературном произведении неизбежна *последовательность* в описании внешности (см. цитированные выше работы Ингардена). Неизбежность последовательного и детального описания внешности в классической лирике не связана с фрагментарным восприятием телесности (и, следовательно, мира), она не актуализирует тему нецелостности лирического субъекта/персонажа и изображённого мира. Следовательно, телесная фрагментарность в лирике классической (а также в лирике, относящейся к более ранним стадиям поэтики) играет, как правило, сугубо вспомогательную роль, связана в большей степени с *композиционным* (представленным, в частности, развитием определённых *словесных тем*

---

<sup>233</sup> Как и в стихотворениях М. Волошина «Чем глубже в раковины ночи...», А. Рембо «О, пепельное лицо...».

(Жирмунский)), а не с *архитектоническим* уровнем произведения. В неклассической же лирике мы можем говорить уже именно об *образе* телесной фрагментарности, самостоятельном, выражающем определённые устойчивые смыслы, служащим не только уточнением образа героя. В лирике данной стадии поэтики представлена *фрагментированность самой картины мира через телесные образы*.

Несмотря на многообразие образов телесной фрагментарности в текстах неклассической лирики, выявляется два важнейших, на наш взгляд, направления актуализации данного типа телесных образов в лирике конца XIX – XX вв., каждый из которых будет рассмотрен в отдельном параграфе.

Параграф 1 посвящён рассмотрению телесной фрагментарности, выражающей в произведениях *тему нецелостности лирического субъекта/персонажа*. Параграф 2 посвящён рассмотрению образов *телесной фрагментарности как узловых элементов лирического сюжета*.

Переходя к описанию собственно образов телесной фрагментарности и их конкретных контекстуальных смыслов, следует еще раз упомянуть о некоторых свойствах рассмотренного в I главе образа телесной объективации. Объективация как явление, иллюстрирующее особенности отношения лирического субъекта к себе и миру (что выражает, в свою очередь, ценностную позицию автора), как уже говорилось ранее, связана с восприятием лирическим субъектом своего тела отстранённо, словно со стороны. Данная позиция сопряжена с особым акцентом на смысловых отношениях, ею передаваемых. Следует отметить актуальность особенностей, рассмотренных в первой главе, для данного типа телесных образов. Образ телесной фрагментарности основан на восприятии лирическим субъектом частей своего собственного тела (либо тела лирического персонажа) как своих (принадлежащих лирическому персонажу), но в то же время отстранённых от него самого (либо лирического персонажа), относящихся к внешнему миру. В последнем случае

отстраненность в восприятии проявляется в перенесении внимания субъекта сознания от целостного образа лирического персонажа к фрагментам его тела, причём отдельные фрагменты в его оценке, как правило, приобретают большую значимость, чем их единство.

Итак, телесная фрагментарность как особенность изображения тела лирического субъекта/персонажа выделяется нами в самостоятельный аспект телесных образов на основе изображения восприятия лирическим субъектом своего тела как отстранённого от него, относящегося и к внешней ему действительности.

Как и в первой главе, рассматривается фрагментарность изображения тела самого лирического субъекта, а также представленного в его кругозоре тела лирического персонажа, непосредственном (визуальное восприятие) и ментальном (на уровне умозрительном). Стоит отметить, что в определённых случаях данные типы восприятия могут иметь взаимодополняющий характер.

### ***§ 1. Фрагментарность как выражение нецелостности образа лирического субъекта / персонажа***

Изображение тела лирического субъекта в его фрагментарности отсылает нас к феномену *нецелостности* образа человека, актуальному для XX – XXI вв. В контексте философских, культурологических работ данный феномен представлен как способ восприятия и изображения человека, свойственный именно данной эпохе. В рамках литературоведческих исследований образ нецелостного героя в аспекте телесности в лирике как отдельная категория поэтики специально не рассматривался. Однако в литературоведческих, а также в философских работах встречаются отдельные высказывания, характеризующие феномен нецелостности, не только касательно образа героя, но и состояния литературного произведения в различных аспектах его бытования: «Натурализация» реализма во второй половине XIX в. знаменовала процесс «гибели целостного человеческого

образа» (Н. Бердяев), характерный для XX в.»; «Распад цельности» — это и одновременное формирование крайностей в виде натурализма и в виде символизма»<sup>234</sup>. Здесь уместно будет упомянуть об исследовании В. Полухиной «Ландшафт лирической личности в поэзии Бродского»<sup>235</sup>. В данной работе можно отметить определённую близость к избранной нами проблематике. Полухина выявляет *фрагментарность* как свойство лирики Бродского, иллюстрирующее *осколочность сознания субъекта речи* (в широком смысле – фрагментарность). В работе отмеченное явление связывается с субъектной организацией произведения. Однако исследовательница отождествляет субъекта речи в стихотворении с фигурой автора. Исследование объединяет в один ряд фрагменты тела героя и собственно фрагментарность «дискурсивного Я» (взгляд, мысль и т.д.). Нас же, в первую очередь, интересует телесный план как выражение определённых особенностей не только личности субъекта высказывания (лирического субъекта), но и мира художественного произведения в целом (в свою очередь, выражающих точку зрения автора-творца).

В предыдущей главе «Телесная объективация как выражение рефлексии лирического субъекта» мы отмечали, что одним из смысловых оттенков, выражаемых данным образом, является нецелостность лирического субъекта/персонажа. В данном параграфе рассматривается образ телесной фрагментарности с точки зрения транслируемого им данного смыслового оттенка. Как отмечалось ранее, тема нецелостности, на наш взгляд, проявляется уже в самом факте изображения фрагментированного тела. В определённых текстах данная тема становится основополагающей. Иными словами, автором через образы телесной фрагментарности делается особый акцент на смысловом оттенке нецелостности. Однако смысловые связи

---

<sup>234</sup> Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. М., 2004. С. 5-7.

<sup>235</sup> Полухина В. Ландшафт лирической личности в поэзии Бродского // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Amsterdam, 1993. С. 229-246.

рассматриваемого типа телесных образов, по нашему мнению, намного шире, чем вышеупомянутая тема. Мы предполагаем, что сам факт изображения фрагментарного тела с акцентом на нецелостности лирического субъекта/персонажа иллюстрирует попытки преодолеть эту нецелостность в кругозоре лирического субъекта, что, в свою очередь, отсылает к авторской художественной позиции. Мы исходим из предположения, что в рассматриваемых случаях нецелостность, выраженная фрагментарно изображённым телом, представлена в одном смысловом контексте с интенцией к оцельнению образа лирического субъекта/персонажа (и шире – бытия и образа человека в нём). Необходимо ещё раз подчеркнуть, что под тенденцией к оцельнению мы подразумеваем не общеэстетическое явление художественного оцельнения (завершения), присущее любому художественному произведению. В данном случае подразумевается один из вариантов *авторской интенции*, выраженной посредством образов (в том числе и образов телесной фрагментарности, представленных в кругозоре лирического субъекта)<sup>236</sup>.

Одним из наиболее репрезентативных в контексте заявленной темы, на наш взгляд, является стихотворение Д. Мережковского «Амалии»<sup>237</sup>. Стихотворение представляет собой обращение лирического субъекта к лирическому персонажу, возлюбленной. Телесные образы раскрываются в данном произведении в контексте основной смысловой оппозиции *сна и бодрствования*. Сон связан с положением адресата высказывания в настоящем времени, возникает образ сна физического, от которого лирический субъект желает пробудить возлюбленную. Однако мы можем

---

<sup>236</sup> Имеются тексты, в которых изображение тела во фрагментарности не связано с тенденцией к оцельнению лирического субъекта/персонажа. К примеру, в стихотворении С. Плат «Соискатель» образы телесной фрагментарности предстают в сугубо сатирическом ключе, подчёркивается лишь сам факт нецелостности образа человека. Однако доминирующей в неклассической лирике остаётся тенденция к оцельнению данного во фрагментарности образа героя.

<sup>237</sup> Мережковский Д. С. Амалии. URL: <http://merezkovsky.ru/lib/poetry/amalii.html>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

видеть, что данный образ также подразумевает и сон ментальный, некую неосознанность:

*Берегись же: так уснёшь,  
Что проснуться не успеешь,  
Жизнь без жизни проживёшь (...) <sup>238</sup>.*

Сон также связан с образами темноты:

*Пред святыми образами  
Незажжённая свеча <sup>239</sup>.*

Осознанность же здесь связывается с пробуждением, как физическим, так и ментальным. Пробуждение, в свою очередь, связано с образами света:

*Но не бойся: многоцветный,  
Загорится твой алмаз.  
Первой бледности рассветной  
Не пропустит жадный глаз.  
В Змея тёмного вопьётся  
Пламя светлое меча,  
И пред Господом зажжётся  
Негасимая свеча <sup>240</sup>.*

В цитируемых строках телесные образы представлены изображением (и с особым смысловым акцентом на данном факте) **фрагментов тела лирического персонажа** в оценке лирического субъекта. Обращаясь к

---

<sup>238</sup> Там же.

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Там же.

особенностям данных телесных образов, стоит отметить, что лирический субъект изначально определяет адресата высказывания (возлюбленную) как часть чего-то большего, чем она сама: «Ты — горящий, устремлённый, // В темноте открытый глаз»<sup>241</sup>.

Так, представленный фрагментарными телесными образами, лирический персонаж воплощает некую нецелостность в своём самостоятельном, замкнутом рамках собственной жизни бытии. Далее возлюбленная лирического субъекта описывается похожими образами, выражающими тему нецелостности:

*От руды неотделённый  
И невспыхнувший алмаз  
(...)  
Ты — стеснённое ножнами  
Пламя острого меча.  
Пред святыми образами  
Незажжённая свеча*<sup>242</sup>.

Отождествление лирического персонажа с глазом также сопряжено с основной смысловой оппозицией, о которой говорилось ранее (сон – бодрствование). Глаз – та часть тела, которая отвечает за непосредственное восприятие. В настоящем времени изображённого мира глаза возлюбленной лирического субъекта представлены в одном образном ряду с темнотой, неспособностью видеть:

*Ты — горящий, устремлённый,  
В темноте открытый глаз.*

---

<sup>241</sup> Там же.

<sup>242</sup> Там же.

(...)

*Ты едва открыла очи.*

*Да иль нет? Ответь. Я жду.*

*Нет? Ну, что же, доброй ночи (...)<sup>243</sup>.*

В стихотворении появляется также образ времени будущего, которое можно определить, скорее, как время, существующее в мечте лирического субъекта. Рассуждения о нём прерываются изображением текущего состояния мира, несколько изменившегося, но отличного от проекции лирического субъекта. Таким образом, время в стихотворении сопряжено с переживанием лирического субъекта, его рефлексией относительно образа лирического персонажа. Сюжет в данном произведении строится на основе изображения осознаваемого самим лирическим субъектом несовпадения его ожиданий с действительностью.

Возвращаясь к описанию образа времени в данном стихотворении, стоит отметить, что в оценке лирического субъекта появляется образ будущего, связанного с судьбой лирического персонажа: «Первой бледности рассветной // Не пропустит жадный глаз»<sup>244</sup>.

Данный фрагментарный телесный образ связывает лирического персонажа с ситуацией прозрения в будущем. Если в настоящем времени, как было отмечено выше, адресат высказывания (возлюбленная лирического субъекта) представлен в формах телесно-фрагментарных («Ты — горящий, устремлённый, // В темноте открытый глаз ...»<sup>245</sup>), что иллюстрирует его относительную несамостоятельность, то в возможном будущем (мечте лирического субъекта) можно проследить некий намёк на движение к обретению телесной цельности:

---

<sup>243</sup> Там же.

<sup>244</sup> Там же.

<sup>245</sup> Там же.



*Но не бойся: многоцветный,  
Загорится твой алмаз.  
Первой бледности рассветной  
Не пропустит жадный глаз<sup>246</sup>.*

В данных строках мы видим, что лирический персонаж уже сам *обладает* теми частями тела, с которыми первоначально отождествлялся его (её) образ в целом («Ты — горящий, устремлённый, // В темноте открытый глаз»).

Мир данного стихотворения как завершённое художественное целое тяготеет к религиозной (в широком смысле слова) картине мира. Помимо образов, отсылающих к конкретным религиозным системам (буддизм, христианство), образ мира, данный в оценке лирического субъекта, связан с наличием в нём некоего завершающего бытие человека сознания/смысла. Образ человека (лирический персонаж) представлен в неразрывной связи с окружающим его миром, пробуждение здесь связано с осознанием собственной цельности, которая выявляется в понимании себя лишь как части чего-то большего:

*И пред Господом зажжётся  
Негасимая свеча<sup>247</sup>.*

Пробуждение здесь становится синонимом обретения смысла в подобном существовании. Одновременно с этим в стихотворении проступает тема личной трагедии, невозможности осуществления любви. Возможное прозрение здесь связано ещё и с потенциальной способностью лирического персонажа ответить взаимностью на чувства лирического субъекта.

---

<sup>246</sup> Там же.

<sup>247</sup> Там же.

Тема нецелостности лирического персонажа проявляется и в стихотворении И. Бродского «Волосы за висок между пальцев бегут». Так, высказывания лирического субъекта иллюстрируют некую нецелостность человеческого образа в его оценке, выражающейся не только на уровне образном, но и на уровне визуально-графическом (перенос слова с семантикой отсутствия цельности):

*(...)Раз-  
розненный мир черт  
нечем соединить<sup>248</sup>.*

Выражена эта нецелостность подчёркнутой изолированностью частей тела, описываемого лирическим субъектом. Изначально этот образ универсален, воплощает в себе черты человека вообще:

*Волосы за висок  
между пальцев бегут,  
как волны, наискосок,  
и не видно губ,  
оставшихся на берегу,  
лица, сомкнутых глаз,  
замерших на бегу  
против течения<sup>249</sup>.*

Далее же обнаруживается связь изображённого тела с образом лирического персонажа – возлюбленной лирического субъекта. В

---

<sup>248</sup> Бродский И. Волосы за висок... URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/volosy-za-visok-mezhdu-paltcev-begut.html>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.11.2018.

<sup>249</sup> Там же.

особенностях изображённого тела персонажа прослеживается его точка зрения на мир, схожая с точкой зрения лирического субъекта:

*Ночь напролёт след,  
путьеводную нить  
ищут язык, взор,  
подобно борзой,  
упираясь в простор,  
рассечённый слезой<sup>250</sup>.*

Образ мира, рассечённого слезой, дополняет образный ряд, связанный с нецелостностью. Так, в противовес данному моменту, лейтмотивом проступает тема поиска целостности. Лирический субъект также представлен здесь через фрагментарно выраженную телесность: «Не то же ли там, что за // устьем моей руки?»<sup>251</sup>.

Оцельнить, ценностно завершить человека не могут события, данные извне. Лирический персонаж изображён обособленным от мира внешних событий:

*и не видно губ,  
оставшихся на берегу,  
лица, сомкнутых глаз (выделено мной – А. Р.),  
замерших на бегу  
против течения<sup>252</sup>.*

Течение – здесь образ, выражающий смену событий в мире, окружающем персонажа. Закрытые глаза иллюстрируют отсутствие связи с

---

<sup>250</sup> Там же.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Там же.

внешней событийностью. Персонаж не вовлечён в неё, здесь мы сталкиваемся с особым акцентом на противопоставлении внутреннего состояния персонажа внешнему течению времени.

*Преодолеть разобщённость*, завершить лирического субъекта может *единство с другим человеком*, здесь связанное с чувством любви. Также в данном стихотворении можно говорить о том, что вышеупомянутое единство с другим человеком уподобляется единству с высшим началом (образ «ангельского крыла»):

*И наши с тобой слова,  
помыслы и дела  
бесконечны, как два  
ангельские крыла<sup>253</sup>.*

Так в тексте Бродского проявляется похожий на изображённый в стихотворении Мережковского «Амалии» мотив завершённости человека *внешним и высшим смыслом*, который здесь также связан с образами религиозного характера.

Примечательно, что постижению мира другого человека не препятствует отсутствие зрения у персонажа:

*Сомкнутых век  
не раскрыв, обернись:  
(...)  
Не то же ли там, что за  
устьем моей руки?<sup>254</sup>*

---

<sup>253</sup> Там же.

<sup>254</sup> Там же.

Таким образом, чувство любви противопоставлено внешним событиям, визуальная связь с миром не обязательна для единения с другим человеком, обретения цельности.

Мотив нецелостности, связанный в мире лирического произведения с оцеляющим чувством любви, представлен и в стихотворении И. Бродского «Твой локон не свивается в кольцо». Выражен он точкой зрения лирического субъекта, в которой он сам, а также возлюбленная представлены в телесной фрагментарности. В кругозоре лирического субъекта очевидна значимость образа возлюбленной. Образ же несуществующего локона содержит в себе актуализацию отсутствия целостности (кольцо – форма завершённая, замкнутая, а здесь подчёркнуто отсутствие этой формы). Также этот образ приобретает дополнительный смысловой оттенок, связанный с темой брака (учитывая специфику отношения лирического субъекта к адресату высказывания), точнее – с невозможностью его. Далее вновь возникает образ, близкий по форме кругу:

*Ведь каждый, кто в изгнаны тосковал,  
рад муку, чем придётся, утолить  
и первый подвернувшийся овал [выделено мной – А. Р.]  
любимыми чертами заселить<sup>255</sup>.*

На уровне внешне-событийном речь идёт о возможных попытках полюбить другую женщину, придавая ей черты возлюбленной. Здесь ярко представлен мотив поиска целостности. Однако эта целостность, связанная с попыткой восстановить образ любимой в другой женщине, искусственна. Уже то, что образ геометрической завершённости (круг) связан с первой, а со второй – лишь овал, говорит о принципиальной невозможности к целостности приблизиться.

---

<sup>255</sup> Там же. С. 331.

Сам лирический субъект также представлен в образах телесной фрагментарности:

*(...) подобье подбородка и виски  
большим и указательным зажав,  
я быстро погружаюсь в глубину,  
особенно устами, как фрегат,  
идуций неожиданно ко дну (...)<sup>256</sup>*

Поза, в которой представлен здесь лирический субъект, также показывает его стремящимся к целостности. Герой изображён словно бы соединяющим пальцами разные части своего лица. Подобно тому как он соединяет черты возлюбленной усилием мысли. Похожая позиция наблюдается и у лирического субъекта в стихотворении Д. Быкова «На самом деле мне нравилась только ты...»:

*Во всех моих женщинах были твои черты,  
И это с ними меня мирило  
(...)  
Я, можно сказать, собрал тебя по частям –  
(...)  
Одна курноса, другая с родинкой на спине (...)<sup>257</sup>.*

В следующем стихотворении мотив стремления собрать воедино облик лирического персонажа также выражен в прямо-оценочном высказывании лирической героини. Произведение С. Плат «Колосс» представляет собой обращение лирической героини к отцу. Образ отца здесь связан с

---

<sup>256</sup> Там же. С. 332.

<sup>257</sup> Быков Д. На самом деле мне нравилась только ты... URL: <http://fit4brain.com/9393>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

исторической реалией – статуей Колосса Родосского (что следует из самого названия стихотворения «Колосс»), а также с мифологическими образами древнегреческого божества, проявляющимися в кругозоре лирической героини. Таким образом, здесь выражается связь с событиями прошлого, что актуализирует некое ощущение вневременности для субъекта сознания.

Телесная фрагментарность в стихотворении основана на мифологических образах прошлого, связанных с падением статуи и её разрушением. В тексте прямо данное событие не упоминается, в центре переживания лирической героини – её отношения с отцом. Также она, являясь единственным субъектом речи, выражает характер отца и особенности его взаимоотношения с миром.

Тема нецелостности лирического персонажа (отца) в данном стихотворении представлена уже в первых строках стихотворения, в первой оценке, данной отцу лирической героиней: «Никогда мне тебя не собрать до конца, // Не сложить, не склеить осколки»<sup>258</sup>. Так в этой оценке проявляется основное свойство лирического персонажа, значимое для лирической героини – его непостижимость, данная во фрагментарности. Усиливается этот мотив телесными образами, представленными в следующих строках: «*В отчаянье тщушь залатать огромные скулы, // Очистить голую белую муть твоих глаз*».

Черты телесности лирического персонажа иллюстрируют особенности его ценностной позиции: невозможность видеть ясно, отрицательные свойства речи («...*Рёв осла, хрюканье, непристойный гогот // Слетает с твоих огромных уст...*»<sup>259</sup>), что в совокупности являет собой точку зрения персонажа на мир – пренебрежительную с явным ощущением собственного превосходства. Мир платит ему тем же: «*Загажены твои*

---

<sup>258</sup> Плат С. Колосс. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st7>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>259</sup> Там же.

*рифлённые кости и аканфы волос, // Погрузились в древний хаос анархии до линии горизонта»<sup>260</sup>.*

Образ лирического персонажа очень похож на образ собираемого по частям первочеловека в мифологических сказаниях: «Синтезируемый П. [первочеловек – А. Р.] оказывается обычно не только огромным по размерам своего тела, но и неуклюжим, нецелесообразным, неуместным»<sup>261</sup>. Персонаж, которого лирическая героиня называет отцом, также обладает чертами, противоположными величию и монументальности духа.

Несмотря на имплицитно выраженную взаимную неприязнь, и мир, и лирическая героиня, порожденные его плотью, сохраняют связь с лирическим персонажем (отцом):

*Солнце встаёт из-под столпа твоего языка.*

*(...)*

*В левом ухе твоём по ночам*

*На корточках прячусь от ветра (...)<sup>262</sup>*

Так, фигура лирического персонажа представляет собой демиургическое начало, что связано с сюжетом древнегреческой мифологии (Колосс Родосский, по преданиям, – статуя богу Гелиосу, сотворившему остров Родос, где и находились фрагменты его статуи после её падения).

Итак, нецелостность персонажа, выраженная и телесными образами, и характером оценки, данной ему героиней, связана в первую очередь с её стремлением понять отца и тщетностью этих попыток:

*Вот уже тридцать лет я тружусь,*

---

<sup>260</sup> Там же.

<sup>261</sup> Топоров В. Н. Первочеловек // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 301.

<sup>262</sup> Плат С. Колосс.



*Просеивая шлак твоих уст.*

*Умнее не стала.*

*(...)*

*О отец, ты весь в себе,*

*Сдержан и полон истории, как римский Форум<sup>263</sup>.*

В оценке лирической героини невозможность понять персонажа связана с его разъятостью. Он – словно мозаика, которую лирическая героиня собрать не в силах (*«Никогда мне тебя не собрать до конца, // Не сложить, не склеить осколки»<sup>264</sup>*).

Итак, подведём итоги касательно образов телесной фрагментарности в рассмотренных произведениях. Телесная фрагментарность, выражающая тему нецелостности образа лирического субъекта/персонажа в неклассической лирике, представлена в различных смысловых контекстах. Однако, несмотря на внешнее различие (как это характерно и для других изучаемых нами аспектов актуализации телесных образов), рассмотренный аспект сопряжён с некими устойчивыми завершающими смыслами. Телесная фрагментарность, выражающая тему нецелостности лирического субъекта/персонажа, в рассмотренных случаях изображена в связи с авторской *интенцией к оцельнению* его образа. Данная интенция представлена в разобранных стихотворениях в ценностной позиции лирического субъекта, касающейся лирического персонажа и его самого (что, в свою очередь, проясняет авторскую позицию относительно представленного в стихотворении образа мира в целом). Стремление к целостности выражается в прямых высказываниях лирического субъекта либо в высказываниях гипотетического характера, связанных с его возможным будущим.

---

<sup>263</sup> Там же.

<sup>264</sup> Там же.

Тема возможной (или желаемой лирическим субъектом) целостности связана с изображением в стихотворениях завершающего жизненную активность лирического субъекта/персонажа<sup>265</sup> *религиозного типа мировоззрения* и/или *чувства любви*. Религиозный тип мировосприятия в рассмотренных стихотворениях выражен в актуализации образа лирического субъекта/персонажа, данного во вселенском масштабе. Фрагментарно изображённое тело составляет лишь *часть вселенной*, на чём в стихотворениях с подобным типом образа ставится особый акцент. Упоминание образа Бога в подобных случаях усиливает данный смысловой оттенок. Любовь, изображённая как чувство, придающее лирическому субъекту/персонажу завершённость (единение с возлюбленным/ой), делающее осмысленным его существование, представлена подобной единству с высшим началом.

И в первом, и во втором случаях **нецелостность** лирического субъекта/персонажа, выраженная образами телесной фрагментарности, связана с изображённой, актуализирующейся в мире героев **интенцией к её преодолению**.

Тема нецелостности образа лирического субъекта/персонажа (и шире – образа человека), а также изображённая интенция к его оцельнению проявляется и в других произведениях, в которых смысловой акцент ставится на иных свойствах телесных образов. К примеру, в следующем параграфе данной главы, посвящённом рассмотрению особенностей фрагментарно изображённого тела как элемента лирического сюжета, тенденция к оцельнению прослеживается в динамике отношения лирического субъекта к себе и миру.

## **§ 2. Фрагментарно изображённое тело и сюжет**

---

<sup>265</sup> Здесь необходимо ещё раз уточнить, что имеется в виду не эстетическое завершение, а изображённое – совершающееся в мире героев.

Прежде всего, для раскрытия проблематики данного параграфа, нам представляется важным обратиться к определению М. Бахтина, формально с лирикой как родом литературы не связанному. Рассматриваемые нами образы телесной фрагментарности, на наш взгляд, связаны с тем, что Бахтин применительно к эпосу называет *событием самого рассказывания*<sup>266</sup>. Нам представляется значимым обратиться к общим свойствам художественной реальности, о которых говорит исследователь на примере эпоса. В предыдущих частях работы мы рассматривали особенности изображённого в лирике тела исключительно с позиции его принадлежности к образному миру произведения. В определённых же случаях образы, относящиеся к данному типу, становятся смысловыми узлами события самого рассказывания (сюжета). Применительно к лирике более подходящим будет понятие события лирического *переживания*<sup>267</sup> (основа лирического сюжета). В содержательном плане данное понятие мы рассматриваем как схожий с событием самого рассказывания, но отражающий родовую специфику лирики. Итак, в данном параграфе речь пойдёт об образах телесной фрагментарности в связи с сюжетом лирического произведения, в котором они изображены.

В науке о литературе вопрос о природе сюжета в лирике является спорным. Существуют разные мнения относительно его наличия либо отсутствия в структуре лирического произведения, а также (при признании его наличия) касательно элементов, составляющих его основу. Общими для исследований, признающих наличие лирического сюжета, становятся признание в качестве его основы рефлексии субъекта сознания и речи, а также выявление в его структуре *одного* центрального события.

---

<sup>266</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т.3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 500-510, 782-783.

<sup>267</sup> Ср. у Т. И. Сильман: «Стихотворение непосредственно передаёт не сюжет, а переживание этого сюжета лирическим «я»» (Сильман Т. И. Заметки о лирике. С. 10).

Итак, понимая лирический сюжет как «развёртывание рефлексии лирического «я»»<sup>268</sup>, следует отметить, что телесная фрагментарность в определённых случаях связана со сменой ситуаций, ведущих к *акту самосознания*<sup>269</sup> лирического субъекта. Если «в лирическом стихотворении есть только одно событие, но возможна смена ситуаций, связанных с субъектом речи и изображения»<sup>270</sup>, тогда фрагментарность, явленная в кругозоре лирического субъекта, относится к определённому типу ситуации, так как выражает отношение героя к миру, включая особенности его восприятия самого себя.

В основе лирического сюжета в ряде произведений лежит рефлексия лирического субъекта касательно тела, представленного в его кругозоре фрагментарно. Иными словами, лирический сюжет составляет цепь смысловых акцентов, выраженная в определённой рефлексии лирического субъекта, изображающей особенности его взаимодействия с миром (включая и других персонажей) и с самим собой. Выявляются эти смысловые узлы в связи с изменением тона, повышенной напряжённостью, значимостью для лирического субъекта, выраженной в его ценностной позиции. Так, событием в лирике с подобным типом телесных образов становится точка сосредоточения ценностной напряжённости, проявленной в рефлексии лирического субъекта, имеющая основополагающее значение для изображённого в стихотворении мира и связанная с *фрагментарно воспринимаемым телом*. К нему и ведёт цепь этих смысловых точек (в терминологии В. И. Тюпы – «ситуаций»<sup>271</sup>), представленная изображением фрагментов тела в кругозоре лирического субъекта.

---

<sup>268</sup> Малкина В. Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Титаренко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 115.

<sup>269</sup> Теория литературы: Учебное пособие. В 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2004. С. 349-354.

<sup>270</sup> Малкина В. Я. Лирический сюжет. С. 115.

<sup>271</sup> Теория литературы. Т. 1. С. 37.

Телесная фрагментарность соотносится с этапами развёртывания лирического переживания благодаря особому акценту на рефлексивном восприятии телесности лирическим субъектом. Вокруг фрагментарно изображённого тела в определённых случаях и выстраиваются смысловые акценты (элементы сюжета).

Мы предполагаем, что образы телесной фрагментарности, являясь «вехами» лирического сюжета, ведущего к «акту самосознания» лирического субъекта (*событию* в лирическом произведении), иллюстрируют определённую интенцию субъекта сознания, которая, в свою очередь, выражает особенности ценностной позиции автора-творца относительно образа мира, создающегося в произведении. Конкретизируя характер вышеупомянутой интенции, отметим, что, на наш взгляд, смыслы, выражаемые ею, близки рассмотренным в предыдущем параграфе, а именно *выражают авторскую интенцию к оцельнению человеческого образа, явленную в мире произведения*. Само фрагментарно изображённое тело отсылает к теме нецелостности. Характер рефлексии субъекта сознания в контексте лирического события в подобных случаях, на наш взгляд, несёт в себе изображение попытки собрать воедино образ, воспринятый изначально во фрагментарности<sup>272</sup>. Данный смысловой оттенок, транслируемый особенностями лирического события, мы рассмотрим на примере некоторых текстов.

Обратимся к стихотворению И. Бродского «Вальсок»<sup>273</sup>. В данном произведении изображение фрагментарности тела обнаруживается в основе события внешнего (связанного не только с рефлексией лирического субъекта,

---

<sup>272</sup> Ср. следующее рассуждение Н. Д. Тмарченко о лирическом сюжете: «Модель лирического сюжета, видимо, такова: исходная ситуация — внутренний разлад — обретение цельности, т. е. разрушение-восстановление «я» (Теория литературы. Т. 1. С. 351). Данное утверждение Тмарченко относится ко всей лирике, но, на наш взгляд, представленная в нём характеристика лирического сюжета наиболее продуктивна для лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности.

<sup>273</sup> Бродский И. Вальсок // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 40.

но и с изменениями в пространственно-временном контексте), составляющего, в свою очередь, предмет переживания лирического героя<sup>274</sup>. В изображённой реальности части тела лирического героя исчезают не просто из поля его зрения, но из мира, окружающего его, вообще. Состояние лирического героя и окружающего его мира постепенно изменяется в процессе исчезновения частей его тела. В конце концов, после исчезновения последней части тела герой изображён в ином пространстве, ценностно противопоставленном тому, в котором он пребывал, пока сохранялась связь с телом: «Проснулся я, а я – в раю, // при мне – душа одна»<sup>275</sup>.

Таким образом, можно сказать, что исчезновение частей тела лирического героя сопряжено здесь с постепенным переходом в иную сферу бытия. Событием в произведении становится осознание лирическим субъектом свершившегося перехода и, как следствие, изменение в нём самом. Данное осознание строится на постепенном осмыслении исчезновения частей собственного тела, ведущем к осознанию лирическим субъектом свершившегося изменения в нём самом и в мире вообще. Итак, картина окружающей лирического героя действительности изменяется в процессе его перемещения в иной тип хронотопа. В соответствии с отмеченными особенностями, в изображённой действительности выявляются две сферы. Условно обозначим их как мир земной и мир небесный. Следует отметить также, что данные типы пространства в стихотворении изображены как ценностно противоположные. Тело героя связано с реальностью земной, материальной. Сам же герой изображён несводимым к своему телесно-материальному началу. Более того, несводим он и к составляющей душевной («Я» не тождественно душе).

---

<sup>274</sup> В данном случае термин *лирический герой*, на наш взгляд, предпочтителен, так как субъект сознания изображён в контексте события не только внутреннего, но и внешнего, а также в его кругозоре не представлена рефлексия относительно других персонажей произведения.

<sup>275</sup> Бродский И. Вальсок.

Лирический субъект, таким образом, представлен неоднородным, по модели, выявленной в I главе, имеющим *трёхчастную структуру*. Итак, пространство земное, как отмечалось выше, связано с материальным началом (герой находится в нём, только пока у него есть тело). Небесное же пространство связано в стихотворении с ценностями духовными и некими высшими силами:

*Но Бог шепнул: глаза закрой,*

*и я заснул опять*

*(...)*

*Проснулся я, а я – в раю,*

*при мне – душа одна<sup>276</sup>.*

Подтверждается ценностная оппозиция данных типов пространства образом войны, появляющимся в последних строчках стихотворения:

*(...) И я из тучки вниз смотрю,*

*а там давно война<sup>277</sup>.*

Война здесь изображена происходящей в пространстве земном и ставится в один смысловой контекст с материальным началом. Значимо и пространственное положение лирического героя: он смотрит *сверху*, что словно бы иллюстрирует его непричастность к материальной действительности, принадлежность к ценностям духовным (у героя больше нет тела, только душа).

Рассмотрим последовательность изображения исчезающих фрагментов тела лирического героя. Первыми у героя исчезают руки, затем - ноги («нет

---

<sup>276</sup> Там же.

<sup>277</sup> Там же.

руки», «нету ног»<sup>278</sup>). Данные части тела можно связать с деятельностью человека (работа, ходьба и т. д.). В контексте противопоставления в мире стихотворения материального (земного) духовному (небесному) деятельность внешняя значима только для земной реальности. Последним остаётся в земной реальности живот: «в свою постель смотрю с небес: // лежит один живот»<sup>279</sup>.

Лирический герой уже не существует в мире земном, что выражено в меньшей степени связи духовной жизни человека и функций, соотносимых с животом как частью тела (переваривание пищи и т. п.). Отсутствие способности к деятельности здесь делает пребывание человека в мире лишь символическим. Более того, живот (на этимологическом уровне в том числе) имеет значение средоточия жизни в материальном измерении. Обращаясь исключительно к языковому уровню, уместно вспомнить о смысловом тождестве в древнерусском языке слов «живот» и «жизнь».

Сопровождается исчезновение частей тела изображением затуманенного зрения. Зрение, точнее, способность видеть посредством органа тела, здесь также связано с прямым контактом с внешней реальностью, окружающей героя в мире материальном, земном. Важно, что утрата способности к зрению («в моих глазах пошли круги», «но Бог шепнул: глаза закрой»<sup>280</sup>) сопровождает исчезновение фрагментов тела лирического героя и усиливается в процессе перехода в иную сферу мира.

Отсутствие способности видеть ставится автором в один контекст с фигурой Бога, именно по его провидению лирический герой разрывает зрительную связь с миром. Значимо то, что после перехода в иную сферу мира герой не лишается возможности видеть:

*Проснулся я, а я исчез,*

---

<sup>278</sup> Там же.

<sup>279</sup> Там же.

<sup>280</sup> Там же.



*совсем исчез – и вот  
в свою постель смотрю с небес (...)<sup>281</sup>*

Однако глаза как орган зрения здесь больше не упоминаются. Освободившись от собственного тела, лирический герой сохраняет способность видеть, скорее, даже прозревать. Со зрением, изображённым в начале стихотворения, эта способность связана только на уровне внешнем, в большей степени она иллюстрирует его духовное превосходство над миром земным:

*И я из тучки вниз смотрю,  
а там давно война<sup>282</sup>.*

Итак, лирический сюжет в стихотворении основан на переживании лирическим героем процесса перехода из мира материальной действительности в мир духовный, в его кругозоре представленного фрагментарно изображённым телом. В «земной» сфере произведения данный переход приобретает характер внешнего события и связывается со смертью:

*Проснулся я: несут венок,  
и я закрыл глаза<sup>283</sup>.*

Основное событие здесь связано с ситуацией осознания лирическим субъектом свершившегося перехода в иное измерение, а также с восприятием разности ценностных характеристик пространства земного и небесного:

*Проснулся я, а я – в раю,*

---

<sup>281</sup> Там же.

<sup>282</sup> Там же.

<sup>283</sup> Там же.

*при мне – душа одна.*

*И я из тучки вниз смотрю,*

*а там давно война<sup>284</sup>.*

В целом мир данного произведения, характер изображённых в нём ценностных оппозиций, выраженных в существенной мере через телесные образы, близок традиционным духовным и религиозным учениям. А именно: в стихотворении противопоставляются материальное и духовное в человеке и утверждается *большая* значимость последнего. Утверждение духовного начала, а также исчезновение телесной составляющей лирического героя иллюстрирует тенденцию к завершению его образа посредством приобщения к высшим духовным ценностям.

Обратимся к произведению Ж. Превера «Париж ночью». Изменения в изображённой действительности сопряжены с фрагментарным восприятием тела лирического персонажа, как и в стихотворении И. Бродского «Вальсок». Однако стоит отметить различие между характером изображения лирического сюжета в этих стихотворениях. В стихотворении Ж. Превера «Париж ночью» телесная фрагментарность изображена в кругозоре лирического субъекта и выражает особенности его восприятия возлюбленной. По сути, телесная фрагментарность здесь составляет основу события внутреннего, то есть связанного с особенностями мировосприятия (и, как следствие, переживания) лирического субъекта. В стихотворении И. Бродского же телесная фрагментарность – в основе события внешнего, непосредственно связанного с пространственно-временным контекстом (перемещение частей тела). Это событие, которое, в свою очередь, составляет предмет переживания лирического субъекта.

В стихотворении Ж. Превера образы телесной фрагментарности также составляют основу лирического сюжета. Именно они наполняют кругозор

---

<sup>284</sup> Там же.

лирического субъекта, наделены значимостью в его оценке, соответственно связаны с развертыванием лирического переживания. Характер данного переживания здесь сопряжён с темой любви:

*Три спички, зажжённые ночью одна за другой:  
Первая – чтобы увидеть лицо твоё всё целиком,  
Вторая – чтобы твои увидеть глаза,  
Последняя – чтобы увидеть губы твои.<sup>285</sup>*

Именно эти части тела связаны с романтическими переживаниями героя. Последовательность изображения в поле зрения героя фрагментов тела возлюбленной условно можно обозначить как движение зрительного внимания лирического субъекта от общего к частному, затем снова к общему, однако уже в сфере осязания, что сопоставимо с изображением некоего стремления к *целостному* непосредственному *восприятию* лирического Ты: «И чтобы помнить всё это, тебя обнимая потом»<sup>286</sup>. Само построение данной фразы показывает, что оценка героя разграничивает зрительные образы частей тела возлюбленной и её саму в контексте физического взаимодействия. Данное произведение выражает не мотив разъятости как таковой, здесь акцент ставится, скорее, на стремлении лирического героя к *полноте восприятия*, к некоей ясности, оцельнению образа лирического Ты, и, шире, действительности. В связи с данным аспектом (ясности восприятия) можно выявить оппозицию образов *видения* и *неведения*, затуманенности разума, связанного с любовным контекстом, в который погружён герой. В самом заглавии произведения проявляются слитые друг с другом образы романтического характера и темноты, в дальнейшем сопряжённой с затуманенностью восприятия. Заглавие

---

<sup>285</sup> Превьер Ж. Париж ночью. Перевод с франц. М. Кудинова. URL: <https://www.stihi.ru/2007/04/21-988>. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>286</sup> Там же.

указывает на определённый хронотоп, выражающий романтические мотивы, что подтверждается в дальнейшем особенностями сюжета стихотворения.

Итак, изображение восприятия фрагментов тела возлюбленной здесь намечает смысловые узлы лирического сюжета. В данном произведении последовательность появления в непосредственном кругозоре лирического субъекта частей тела, на наш взгляд, связана с тем, что С. Н. Бройтман, рассуждая о художественном произведении этапа художественной модальности, называет *неокумулятивным сюжетом*<sup>287</sup>. В кругозоре лирического субъекта последовательно изображаются ценностно равные фрагменты реальности (тела возлюбленной), сопряжённые с ощущением нарастания, и завершается эта последовательность обретением её целостного образа уже в ментальном кругозоре.

Лирический субъект восстанавливает целостный образ возлюбленной путём соединения фрагментов её тела в сознании: «И чтобы помнить всё это, тебя обнимая потом». Акт оцельнения образа лирического Ты приобретает статус лирического события.

Подобным способом представлено восстановление целостного образа человека в стихотворении М. Волошина «К твоим стихам меня влечёт не новость...». В данном произведении проступает образ персонажа-поэта (адресата лирического высказывания), представленный в оценке лирического субъекта:

*К твоим стихам меня влечёт не новость,*

*Не яркий блеск огней:*

*В них чудится унылая суровость*

---

<sup>287</sup> Теория литературы. Т. 2. С. 304. Здесь С. Н. Бройтман рассуждает о неокумулятивном сюжете в основном на примере эпических произведений, хотя в одном ряду с ними упоминает стихи Аполлинера.

## *Нахмуренных бровей*<sup>288</sup>.

Событийность лирических произведений адресата, их образы (план эстетический) волнуют героя гораздо меньше, чем проступающий образ персонажа-поэта (план реальной для лирического субъекта действительности).

Сюжет, как и в стихотворении Ж. Превера «Париж ночью», здесь строится на восстановлении образа человека усилием памяти. Особенности фрагментарного изображения персонажа актуализируют его состояние – душевное уныние. В широком смысле мы можем говорить, что позиция лирического субъекта связана с признанием для него особой ценности – поэзии мрачной, тяжёлой. Обращаясь к ранее процитированному фрагменту, стоит отметить, что характер реальности, изображённой в лирике персонажа-поэта, представлен фрагментами тела: нахмуренные брови, горько сжатый рот. Изображение в умозрительном восприятии лирического субъекта данных телесных образов сопряжено с особым, словно бы обобщающим сказанное, акцентом. Телесные образы появляются в конце обоих четверостиший, принимая характер смысловой точки, итога.

Итак, лирический субъект ценит в стихах персонажа-поэта не внешнюю красоту (в данном случае её можно назвать мишурной, незначительной), но нечто иное, связанное с чем-то мрачным, тяжёлым. Таким образом, в данном произведении мрачное и тяжёлое становится синонимом важного, чего-то, что составляет, с точки зрения лирического субъекта, основы бытия. Осознание лирическим субъектом этой значимости и образует здесь лирическое событие.

Особенности воплощения сюжета, похожие на выявленные в стихотворении Ж. Превера «Париж ночью», наблюдаются и в стихотворении

---

<sup>288</sup> Волошин М. К твоим стихам меня влечет не новость... // Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Наука; Пб. писатель, 1995. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 84.

И. Бродского «Я был только тем, чего ты касалась ладонью ...». Сюжет в данном тексте основан на образах телесной фрагментарности, а также связан с любовной темой, явленной в данном стихотворении.

Характер взаимодействия лирического субъекта и персонажа (возлюбленной) изображён через телесные образы. Лирический субъект представлен пассивным во взаимодействии с лирическим ты, а также с внешним миром в целом. В изображении взаимодействия лирического субъекта и возлюбленной акцент ставится на её всепоглощающей значимости для лирического субъекта. Образ лирического Ты здесь воплощён как единственно дающий возможность для существования лирического субъекта:

*Я был только тем, чего  
ты касалась ладонью,  
над чем в глухую, воронью  
ночь склоняла чело (...)<sup>289</sup>*

Лирический субъект же здесь изображён лишь заполняющим форму, создаваемую воздействием извне также на уровне тела. Существование для него сосредотачивается в одной точке времени и пространства, где лирический персонаж (возлюбленная) взаимодействует с ним, словно вызывая его из небытия, перемещая на границу телесной и духовной сфер. Взаимодействие с внешним миром для лирического субъекта также определяется её образом. Все формы этого взаимодействия (способность слышать, говорить и видеть) появляются благодаря Ей. В оценке героя они значимы лишь постольку, поскольку Она является частью мира внешнего:

*Это ты (...)*

---

<sup>289</sup> Бродский И. Я был только тем, чего ты касалась ладонью... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 42.

*раковину ушную*  
*мне творила, шепча*  
*(...)*  
*Это ты, (...)*  
*рта вложила мне голос,*  
*окликавший тебя.*  
*(...)*  
*Ты, возникая, прячась,*  
*даровала мне зрячесть<sup>290</sup>.*

Так, образ возлюбленной лирического субъекта приобретает черты творца, демиурга. Данный мотив усиливается аналогией, появляющейся в наблюдении лирического субъекта в конце текста (приобретающего статус события в данном стихотворении):

*Так творятся миры.*  
*Так, сотворив их, часто*  
*оставляют вращаться,*  
*расточая дары<sup>291</sup>.*

Данная аналогия укладывается в завершающую, обобщающую характер рефлексии лирического субъекта параллель космогонического характера:

*Так, бросаем то в жар,*  
*то в холод, то в свет, то в темень,*  
*в мирозданьи потерян,*

---

<sup>290</sup> Там же.

<sup>291</sup> Там же.

*кружится шар*<sup>292</sup>.

Итак, в данном произведении изображается соединение двух миров в рефлексии лирического субъекта (прошлого и настоящего), объединённых осознанием природы бытия в целом. По сути, понимание природы появления собственного тела через оцеляющую извне (не в эстетическом смысле) любовь другого характеризует мировосприятие лирического субъекта как, в существенной мере, религиозное, так как отсылает к теме сотворения человека. Также в мире данного произведения воплощается традиционное представление о женском образе как о дарующем жизнь.

В рассмотренных произведениях переход от изображения одного фрагмента тела к другому (тела лирического субъекта и/или лирического персонажа) намечает «узлы» лирического сюжета. Представленные в рефлексии лирического субъекта фрагменты тела выполняют функцию своего рода смысловых точек развёртывания лирического переживания, сочетание которых связано со стремлением к восстановлению в кругозоре героя целостного образа человека. Восстановление образа человека осуществляется либо через изображение исчезновения фрагментов тела, ведущее к целостности лирического субъекта вне телесной сферы, либо через поступательное изображение фрагментов тела лирического субъекта/персонажа, завершающееся осознанием их единства. Осознание данного единства в совокупности с контекстуальными смыслами стихотворения и составляет основу лирического события.

Подводя итог, отметим следующие особенности рассмотренных в данной главе образов телесной фрагментарности. Фрагментарно изображённое тело лирического субъекта/персонажа связано с темой нецелостности его существа (и образа человека вообще). Телесная фрагментарность в неклассической лирике представляет собой еще одну

---

<sup>292</sup> Там же.



*форму выражения распада лирического субъекта.* В образе телесной фрагментарности реализуется то же отношение лирического субъекта, что было рассмотрено в I главе, а именно: обособление от собственной телесности либо обособленное от лирического персонажа восприятие его телесности. Фрагментарно изображённое в кругозоре лирического субъекта тело сопряжено с тем, что оно воспринимается *отстраненным от субъекта.* Таким образом, телесная фрагментарность является конкретной реализацией объективирующего восприятия в неклассической лирике.

Одновременно с темой нецелостности в рассмотренных произведениях проявляется стремление лирического субъекта/персонажа к целостности, транслирующее интенцию автора-творца. Упомянутая интенция выражена, в первую очередь, тем, что в мире рассмотренных произведений создаются темы, образы, ситуации, обладающие ценностными параметрами, противоположными нецелостности. К подобным элементам художественной реальности относятся изображение чувства любви, оцеляющего лирического субъекта/персонажа, а также изображение его как части явления бесконечно большего, чем он сам (в контексте смысловой интенции, близкой к позициям холизма либо к религиозному мировосприятию).

### Глава III. Тело как граница между героем и миром

Так обстоит дело с действительным восприятием: во внешне-едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей внешней выраженности, как внешний же единый предмет рядом с другими предметами я нахожусь как бы на границе видимого мною мира, пластически-живописно не соприроден ему.

М. Бахтин «Автор и герой в эстетической деятельности»

В данной главе мы сосредоточим внимание на специфике отношений лирического субъекта/персонажа и внешнего ему мира, иллюстрирующей телесными образами.

Отношения человека и мира, особенности этих отношений – та тема, которая лежит в основе любого произведения искусства. В лирике образы, выражающие особенности таких взаимоотношений, подчеркнута субъективно окрашены. В лирике же неклассического этапа поэтики художественной модальности эта субъективность восприятия отношений героя и мира осложняется открываемой на данной стадии поэтики нетождественностью себе, внутренним диалогизмом человеческой личности<sup>293</sup>.

В качестве аксиомы, передающей основу специфики отношений лирического субъекта/персонажа и мира, следует принять установку на их

---

<sup>293</sup> «В классической лирике такое «я» еще было представлено как «субъективное» и «внутреннее», но теперь оно обнаружило не только свою межсубъектность, а и потенциальную многосубъектность. В какой-то степени в романтизме, но особенно в постромантизме, оно оказалось способно видеть себя со стороны как «другого» и как «ты», «он», обобщенно-неопределенное лицо, состояние, отделенное от своего носителя» (Теория литературы. Т. 2. С. 256.)

изначальную нетождественность. Мир не равен герою (и наоборот). В контексте рассмотрения телесных образов в русле заявленной проблематики следует отметить, что отношения героя с другими персонажами и явлениями, изображёнными в мире художественного произведения, выражаются и в физическом положении героя, самом факте изображения тела относительно окружения героя и того, что входит в его кругозор<sup>294</sup> (непосредственный и/или ментальный). Любое явление изображённой реальности не может быть ценностно нейтральным<sup>295</sup> (Л. Ю. Фуксон), таким образом, и на уровне изображения материальной воплощённости героя, соположения относительно других явлений и/или персонажей проявляются особенности ценностных позиций, их принципиальная разница либо схожесть (при априорной нетождественности друг другу).

По сути, в данной главе речь пойдёт о характере взаимоотношений ценностных позиций и полюсов мира стихотворения, представленных с помощью телесных образов. В центре внимания – специфика отношений лирического субъекта/персонажа с внешним ему миром, выраженная телесными образами, несущими в себе смысловое значение **границы** между ним и миром

Выявляя и описывая особенности данных образов, стоит отметить, что наиболее непосредственно с ними связаны образы подобия мира человеческому телу и, наоборот, тела человека – миру. Объяснение природы их возникновения не исчерпывается закономерностями зарождения и развития неклассического искусства, оно берёт своё начало ещё в мифотворческой стадии развития человечества. С точки зрения мифопоэтической данные положения рассматриваются в статье В. Н.

---

<sup>294</sup> Понятия окружения и кругозора используются в работе с опорой на М. М. Бахтина.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 155.

<sup>295</sup> Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. – Кемерово, 1999.

Топорова «Первочеловек. Космическое тело»<sup>296</sup>. Исследователь описывает особенности мифологической и религиозной точки зрения на возникновение мира и человека, отмечая подобие человеческого тела и мира, проявляющееся в различных традициях. Выражается это изначальное подобие тела человека и мира уже на уровне языковом: горный хребет, подножие горы и т.д. Языковые особенности в совокупности с утверждением о бессознательном восприятии человеком этого подобия и рожают устойчивые средства выражения образности: метафора, метонимия и т.д. В эпоху синкретизма образность целиком и полностью основывалась на идее тождества человеческого тела и мира. В дальнейшем А. Н. Веселовский выявляет и описывает явление «психологического параллелизма»<sup>297</sup> как свидетельство уже ослабевающей, но ещё явно выраженной в художественном осмыслении мира нераздельности плана природного и плана человеческого.

В неклассической лирике смысловой акцент в произведениях, изображающих мир через тело и/или тело через мир, на наш взгляд, ставится на внешнем подобии лирического субъекта и явлений внешнего ему мира (и шире – человека и бытия), иллюстрирующем отношения изначальной связи между ними при автономии друг от друга. Образы взаимного подобия человека и мира в лирических произведениях данной стадии поэтики выражают тему неразрывности двух этих сфер, внешнего героя мира и его внутреннего, при априорной нетождественности их друг другу<sup>298</sup>.

Принимая во внимание смысловые отношения между лирическим субъектом/персонажем и миром, рассматриваемые в данной главе, а также

---

<sup>296</sup>Топоров В. Н. Первочеловек // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 300-302.

<sup>297</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101-154.

<sup>298</sup> Данная тема и упомянутые образы подобия тела человека и мира проявляются во многих произведениях неклассической лирики (например, в стихотворении Н. Заболоцкого «Начало зимы», А. Рембо «Солнце и плоть», А. Тарковского «Греческая кофейня», Э. Паунда «NA AUDIART», А. Вознесенского «Как палец парус вылез...» и ряде других).

отмеченную выше тему подобия человека и мира, мы предполагаем *отсутствие чётких границ между ними*.

Прежде чем обратиться к непосредственному рассмотрению телесных образов со значением границы в неклассической лирике, определимся со значением понятия границы как таковой.

Понятие границы в литературоведческих работах имеет несколько значений. Прежде всего в некоторых исследованиях оно употребляется в обобщённом смысле, служит для уточнения других понятий. Например, в книге «О природе поэтической реальности» В. В. Фёдоров, рассуждая об особенностях мира произведения А. С. Пушкина, неоднократно использует понятие границы, но оно призвано лишь прояснить черты архитектоники данного произведения, а именно обозначить различные сферы *его мира*: «Граница, проходящая между действительностями, является, как мы говорили, существенным моментом авторского слова»<sup>299</sup>. Подобным образом, к примеру, Д. М. Магомедова, рассуждая о сюжете баллады, описывает её пространственно-временные особенности: «В Б. (балладе, А. Р.) границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру “здешнему”»<sup>300</sup>. В подобных работах акцент на исследовании феномена границы не ставится, поэтому объём понятия границы остаётся неопределённым. В основном понятие границы возникает в тех фрагментах работ, где даются определения другим явлениям. Таким образом, можно сказать, что понятие границы здесь имеет лишь уточняющий, дополняющий характер, не имеет конкретного терминологически закреплённого значения.

В других работах понятие границы имеет более определённый объём. Оно используется в исследованиях, посвящённых внешней структуре художественного текста, его формальному членению, композиции

---

<sup>299</sup> Фёдоров В. В. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984.

<sup>300</sup> Магомедова Д. М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26.

произведения (М. М. Бахтин<sup>301</sup>, Т. И. Сильман<sup>302</sup>); разграничению художественного и нехудожественного дискурсов; категории события, выявляющегося из факта пересечения границ между различными «семантическими полями»<sup>303</sup> (Ю. М. Лотман); субъектной структуре художественного произведения, где граница рассматривается в контексте её наличия-отсутствия между субъектами сознания (С. Н. Бройтман<sup>304</sup>); разделению мира художественной реальности и реальной действительности, а именно – разграничению сознаний автора, читателя и героя произведения (М. М. Бахтин<sup>305</sup>).

Однако внимание исследователей не останавливалось на телесности героя как на явлении, *отграничивающем* его жизненную активность от внешнего ему мира. В работах М. М. Бахтина данный момент представлен, но он описывается в рамках общеэстетических размышлений.

Итак, в данной главе рассматривается *феномен границы*, передаваемый *телесными образами* и выражающий особенности взаимодействия лирического субъекта/персонажа и изображённого мира на уровне телесности.

Как уже было отмечено ранее, телесные образы со значением границы связаны с выражением особенностей отношений героя и мира, изображённого в художественном произведении. Внешнее тело героя, являясь его «пространственной формой» (Бахтин), так или иначе соположено внешним ему объектам. Здесь мы понимаем тело героя как границу, отделяющую его от материально выраженной реальности, объектов внешнего ему мира. Опираясь на терминологию М. М. Бахтина, конкретизируем характер рассматриваемой телесности. Как уже было

---

<sup>301</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 265-325.

<sup>302</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. 224 с.

<sup>303</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 1998. С. 224.

<sup>304</sup> Бройтман С. Н. Лирический субъект. С. 114.

<sup>305</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 69–263.

отмечено во введении к работе, М. М. Бахтин выявляет три основных типа изображённой телесности: внутреннее тело, внешнее тело и действие, сопряжённое с телесными ощущениями. Принимая во внимание родовые особенности лирики, можно сказать, что для нас важны в первую очередь внутреннее и внешнее тело.

Учитывая значения терминов М. М. Бахтина, можно сказать, что в данном параграфе рассматривается образ, вмещающий в себя «внешнее тело» – то есть тело лирического субъекта и/или лирического персонажа, помещённое в кругозор лирического субъекта (непосредственный, связанный с **видением**, зрительным восприятием, и ментальный, представленный в воображении, реальности сна и т.п.), а также «внутреннее тело» лирического субъекта как «переживание объёмлющих его внешних границ» (связанное с рефлексией лирического субъекта относительно собственного тела либо тела лирического персонажа). Что касается «внутреннего» тела, то ощущения как телесный образ являются иллюстрацией особенностей рефлексии лирического субъекта.

О характере телесных границ следует говорить не только с позиции положения тела лирического субъекта/персонажа относительно других явлений изображённой реальности. Само понятие границы предполагает нетождественность отграниченных друг от друга явлений. Принимая установку на то, что в художественном произведении нет ценностно нейтральных мест, стоит отметить, что в текстах, где акцент ставится на теле как на явлении, отграничивающем одну сферу мира от другой, особенно значимыми для исследования становятся категории **внутреннего** и **внешнего**. Выраженная в произведении оппозиция данных смысловых сфер позволяет говорить о наличии либо отсутствии между ними определённой границы, а также об особенностях её изображения. Понятие **внешнего** для лирического субъекта/персонажа (да и героя вообще) в широком смысле может включать множество моментов. Как связанных с точкой зрения

лирического субъекта/персонажа (принятие либо активное противопоставление собственной позиции окружающей его реальности), так и любых изображённых явлений мира, окружающих героя: предметов, природных явлений, других персонажей. В контексте образов, связанных с телесностью, второй момент представляется более значимым. Однако следует помнить, что собственно внешние герою явления, изображённые в художественном мире, обладают своими смысловыми характеристиками. Поскольку в лирике мир изображается всегда сквозь призму сознания лирического субъекта, то выявлять характер отношений между внутренним и внешним следует, опираясь на его ценностную позицию.

Ключевым для выявления границ между **внутренним** и **внешним**, а также для описания данных смысловых сфер нам представляется присутствие в произведении явно или имплицитно выраженного акцента на их оппозиции.

Чтобы прояснить понятие **внутреннего**, выбранное для обозначения одной из смысловых оппозиций, стоит отметить значимость его связи с явлениями нематериальной реальности, обозначаемыми как душа, дух. «Дух есть внутреннее, в этом пространственном символе один из признаков духа»<sup>306</sup>. Итак, при учёте акцента на оппозицию внутреннего и внешнего, под **внутренним** в данном случае мы понимаем следующие моменты:

- 1) ментальную, не выраженную материально составляющую героя (в некоторых стихотворениях «душа», сама рефлексия лирического субъекта, его ценностная позиция);
- 2) описание физиологических аспектов, внутренних органов героя, сопряжённое с рефлексией о внешних явлениях и их положении относительно внутренних органов.

Вышеперечисленные моменты стоит относить к *внутреннему* аспекту героя лишь в случае, если в произведении присутствует явно или

---

<sup>306</sup>Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 387.



имплицитно выраженный акцент на оппозиции данной сферы внешнему для героя миру.

Безусловно, тело может приобретать семантику границ не только в лирике неклассической. Однако именно в лирике данного этапа поэтики художественной модальности телесные границы имеют свою специфику, которую нам в данной работе ещё предстоит прояснить.

Тема телесных границ в лирике, относящейся к стадиям поэтики, предшествующим неклассическому этапу поэтики художественной модальности, актуализируется в меньшей степени, так как, в соответствии с классической картиной мира, положение героя в мире *отчётливо*, он совпадает со своими границами<sup>307</sup>. Обратимся к произведению А. С. Пушкина «Полководец»<sup>308</sup>.

При последовательном изображении частей тела лирического персонажа (генерал-фельдмаршал Барклай де Толли) *большую* значимость приобретает его фигура *целиком*. Особенности её черт отчасти определены родом его деятельности (полководец):

*Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,  
Высоко лоснится, и, мнится, залегла  
Там грусть великая (...)*<sup>309</sup>

Лирический персонаж представлен монументальным, значительным и печальным. Окружающее его пространство изображено в похожих чертах:

*(...) Кругом – густая мгла;  
За ним – военный стан (...)*<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Тамарченко Н. Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 45.

<sup>308</sup> Пушкин А. С. Полководец. URL: [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1835/0599.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1835/0599.htm).  
Режим доступа: свободный. Дата обращения: 13.08.18.

<sup>309</sup> Там же.

Таким образом, лирический персонаж связан с окружающим его пространством на уровне семантическом, однако на телесном уровне лирический персонаж от внешнего ему мира отделён: «**За ним** военный стан [выделено мной – А. Р.]». Отделён лирический персонаж и от других персонажей: «Непроницаемый для взгляда черни дикой».

Сравним похожий образ в стихотворении Б. Ахмадулиной «Взойти на сцену»<sup>311</sup>:

*О, мне не привыкать, мне не впервой, не внове  
взять в кожу, как ожог, вниманье ваших глаз.*<sup>312</sup>

Лирическая героиня (актриса) здесь, в отличие от лирического персонажа Пушкина, предстаёт *проницаемой* по отношению к внешнему миру на телесном уровне взглядам наблюдателей (зрителей).

Итак, в стихотворении Пушкина образы тела лирического персонажа выражают его определённое и устойчивое положение в мире. Усиливаются эти смыслы ещё и тем, что в данном произведении фигура полководца представлена запечатлённой на картине, созерцаемой лирическим субъектом.

Обратимся к произведению И. Бродского «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»<sup>313</sup>. Здесь лирический персонаж также изначально связан с конкретной ролью в мире (Томас Венцлова – поэт). Однако, несмотря на эту подробность, образ лирического персонажа предстаёт, в отличие от изображения полководца в стихотворении А. С. Пушкина, неопределённым,

---

<sup>310</sup> Там же.

<sup>311</sup> Данное произведение будет рассмотрено подробно далее.

<sup>312</sup> Ахмадулина Б. А. Взойти на сцену // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 204-205.

<sup>313</sup> Бродский И. Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 143. С. 48-57.

незавершённым на телесном уровне<sup>314</sup>. Лирический персонаж здесь представлен образами телесной фрагментарности:

*Вот откуда твои  
щек мучнистость, безадресность глаза,  
шепелявость и волосы цвета спитой,  
тусклой чайной струи<sup>315</sup>.*

Здесь образ телесной фрагментарности выражает и семантику границ:

*И впадает во тьму,  
по стеклу барабана, руки твоей устье<sup>316</sup>.*

Лирический персонаж предстаёт незавершённым, на пространственном уровне у него отсутствует чёткая отграниченность от мира внешнего, здесь – природного.

В данном произведении образ границы как таковой вообще развенчивается, предстаёт изначально разрушенным:

*Чем питается призрак? Отбросами сна,  
отрубями границ<sup>317</sup> [выделено мной – А.Р.]*

Итак, в классической лирике лирический субъект/персонаж представлен на телесном уровне отделённым от внешнего ему пространства. Пространственные границы отчётливы, изначально определены. В неклассической лирике телесные образы указывают на неопределённость

---

314 Имеется в виду не эстетическое завершение в целом, а именно отсутствие чёткой телесной определённости, которое, в свою очередь, обретается в рамках завершения эстетического.

<sup>315</sup> Там же.

<sup>316</sup> Там же.

<sup>317</sup> Там же.

положения лирического субъекта/персонажа в миропорядке, на отсутствие чётких границ между ним и миром.

Для рассмотрения телесных образов с семантикой границ, на наш взгляд, значимо понятие неосинкретизма, введённое в литературоведческий обиход С. Н. Бройтманом. Неосинкретизм как понятие, характеризующее лирику неклассического этапа художественной модальности, разработано в первую очередь в области субъектной структуры. Однако в широком смысле можно говорить о том, что неосинкретизм – это общее свойство неклассической лирики<sup>318</sup>. Исследователи отмечают, что неосинкретизм «характерен в первую очередь для лирики»<sup>319</sup>. Это вполне объяснимо, если учитывать природу данного рода литературы. Любое внешнее лирическому субъекту явление всегда выражено в лирике сквозь призму его переживания, соответственно, уже в данной особенности воплощено смешение внешнего и внутреннего, мира и собственно внутреннего мира лирического субъекта. Мир лирического произведения организован таким образом, что невозможно любое явление в лирическом произведении рассматривать вне связи с сознанием лирического субъекта, с его точкой зрения.

Черты поэтики синкретизма в неклассической лирике проявляются в воплощении образа связи человека с природным планом (и шире – с внешним ему миром вообще). Выражается данная особенность изображения мира в том числе и телесными образами. Однако особенности телесных образов, рассматриваемых в данной главе, темой подобия внешнего мира человеку и наоборот, на наш взгляд, не исчерпываются. Прежде чем обозначить ещё одну основополагающую черту данного типа образов в неклассической лирике, обратимся к работе С. Н. Бройтмана «Поэтика русской классической и неклассической лирики»<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup>См. об этом, к примеру: Теория литературы. Т. 2. С. 258.

<sup>319</sup>Малкина В. Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 143.

<sup>320</sup>Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

С. Н. Бройтман, характеризуя специфику неклассической лирики, упоминает о формуле «нераздельности и неслиянности», появившейся в прозе А. Блока. Рассматривая истоки данной формулы в концепции Минского («неслитности и неразрывности»), а также в статье В. Соловьёва «Красота в природе» («неслиянное и нераздельное»), исследователь отмечает её мифологические истоки. В основе её – «нерасчленимая целостность, предшествующая всякой множественности и различению»<sup>321</sup>. Применительно к современной действительности формула выражает принцип «диалогической дополненности». Исследователь характеризует установку, транслируемую данной формулой, как «неклассическую». Согласно этому «нераздельность и неслиянность» в интерпретации С. Н. Бройтмана у Блока выражает «две качественно разные и самостоятельные системы отношений», каждая из которых «неполна и требует дополняющей её противоположности»<sup>322</sup>.

Данная установка, на наш взгляд, за исключением комментария о том, что «отношения между системами носят трагически непримиримый характер»<sup>323</sup>, схожа с особенностями отношений героя и мира, транслируемых изображением мира через тело и/или тела через мир в лирике рассматриваемого нами этапа поэтики модальности.

Исходя из данного положения, в связи с рассматриваемой в главе проблематикой, можно вывести следующее общее свойство мира, изображённого в неклассической лирике (независимо от индивидуально-авторских интенций, воплощённых в них): отношения внешнего мира и лирического субъекта/персонажа иллюстрируют взаимную автономность при изначальной *связи*, выраженной посредством телесных образов. При относительной автономности образы внешнего лирическому субъекту мира предстают *изображёнными посредством элементов человеческого тела*

---

<sup>321</sup> Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

<sup>322</sup> Там же.

<sup>323</sup> Там же. С. 147-157.

(«...перекрученные канаты//хлещут спины холмов, точно лопатки в бане...»<sup>324</sup>). Так же, как и тело лирического субъекта/персонажа стихотворения изображено через черты внешних ему явлений, иными словами, *обладает чертами материального мира* («...Я неподвижен. Два//Бедра холодны как лед.//Венозная синева мрамором отдаёт...»<sup>325</sup>). Подобные образы основаны не на самом факте сравнения мира с телом человека и наоборот, но на изначальной причастности явлений внешнего лирическому субъекту мира к плану человеческому (и наоборот), выраженной телесными образами.

Вспоминая о ранее выявленных свойствах изображения тела в неклассической лирике, таких как телесная объективация и фрагментарность, транслирующих нецелостность образа лирического субъекта/персонажа, мы предполагаем, что *границы*, представленные телесными образами между лирическим субъектом/персонажем и миром, *неотчётливы*. Либо же в произведении сделан особый смысловой акцент на их *нарушении*. Данная установка, на наш взгляд, соотносится с общими принципами изображения лирического субъекта/персонажа в неклассической лирике.

Подобная формулировка в постановке проблемы встречается в работах, посвящённых гротеску в литературе: «Если классический образ тела акцентирует границы, делающие его предмет самодостаточным (что приравнивается к эстетической ценности), то гротескный строится на переходе границ, т. е. на принципе заведомой и неустранимой нетождественности себе предмета изображения»<sup>326</sup>. Как уже было отмечено во введении, понятие гротеска является для нашей работы значимым, однако рассматривать телесные образы как границу между героем и миром мы будем не с позиций эстетического значения гротеска. Значение, обобщающее

---

<sup>324</sup>Бродский И. Деревянный лаокоон... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 402.

<sup>325</sup>Бродский И. Натюрморт // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 270-274.

<sup>326</sup>Тамарченко Н. Д. Герой. С. 45.

образы тела подобного типа, безусловно, учитывается при рассмотрении их контекстуального смысла. Однако исследование образов тела, тяготеющих к данному типу, именно с позиций выявления в них черт категории гротеска не является<sup>327</sup> для нас приоритетным.

Учитывая, что объектом исследования является лирика, телесные границы мы будем рассматривать, опираясь на рефлексию лирического субъекта/героя и/или лирического персонажа. Наше внимание привлекают, в первую очередь, телесные границы в контексте переживания лирического субъекта/героя или лирического персонажа, то есть его самоопределения в мире, поиске себя, своих границ.

Акцент на теле как на границе между лирическим субъектом и миром совершается в неклассической лирике разными способами. В зависимости от того, какая часть тела сопряжена с этим акцентом, проявляется особый контекстуальный смысл телесной границы. Стоит отметить, что в большинстве стихотворений представлены части тела с семантикой границы, относящиеся к разным группам. Но, так или иначе, определённая область тела лирического субъекта приобретает особую значимость относительно представленного в стихотворении образа мира.

В следующих произведениях особый акцент на телесных границах сделан при изображении объективированного тела, а также фрагментированного объективированного тела лирического субъекта с присущим этим образам смысловым оттенком (разъятость, нецелостность).

Обратимся к стихотворению М. Цветаевой «Сон». Данное произведение состоит из двух стихотворений, объединённых автором общим для них заглавием. Однако, исходя из художественных особенностей данных текстов, мы рассматриваем их не как взаимозависимые части, составляющие одно художественное целое, но как самостоятельные произведения (на образном, сюжетном и, следовательно, смысловом уровнях), лишь близкие

---

<sup>327</sup> Подробнее об этом аспекте см. во введении.

друг другу основополагающей для них темой сна. Стихотворения графически разделены цифрами 1 и 2, а также написаны разными стихотворными размерами, что подчёркивает их самостоятельность относительно друг друга. В контексте исследуемой темы особую ценность для нас представляет стихотворение 1.

Границы между внутренним миром героини и миром внешним здесь представлены образом объективированного сознанием лирической героини тела:

*Тело, что все свои двери заперло –  
Тщетно! – уж ядра поют вдоль жил<sup>328</sup>.*

Первая строка приведённого примера актуализирует смысловое значение границ. Внутреннее героини и внешний мир, на первый взгляд, разделены надёжно. Создаётся данное ощущение благодаря образу тела, объединённому с образом запертой двери. Однако уже в этой строке появляется образ нарушения границ («Тщетно! – уж ядра поют вдоль жил»). Далее тема нарушения границ развивается:

*Вскрыта! ни щёлки в райке, под куполом,  
Где бы укрыться от вещей глаз  
Собственных<sup>329</sup>.*

Но нарушение границ связано уже не с оппозицией внутреннего героини и внешнего ей мира, но с внутренней раздробленностью лирической героини, поскольку вторжение в оберегаемую ею часть своего я происходит изнутри её самой. По сути, некая часть её я становится внешней для другой части её

---

<sup>328</sup>Цветаева М. И. Сон // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 274-275.

<sup>329</sup> Там же. С. 274.



существа. Изначально вторжение связывается с действием сна, воспринимаемого лирической героиней в качестве враждебного ей субъекта:

*С хищностью следователя и сыщика*

*Все мои тайны – сон перерыл.*

В цитированных ранее строках лирическая героиня словно обособляется от какой-то части себя самой, не может «...укрыться от вещей глаз/Собственных». Сон же изображается лишь как исполнитель воли той части лирической героини, от которой она стремится сохранить некие мысли и тайны:

*Духовником подкупленным*

*Все мои тайны – сон перетряс!<sup>330</sup>*

Так, здесь мы можем говорить о теме добровольного неведения, нарушенного желанием некоей части личности видеть полную картину собственного внутреннего мира.

Образ телесных границ здесь представлен в аспекте их нарушения и иллюстрирует мотив нецелостности, раздробленности внутреннего мира героини, который дополняется образом телесной объективации:

*Тело, что все свои двери заперло –*

*Тщетно! – уж ядра поют вдоль жил<sup>331</sup>.*

Лирическая героиня, обособляясь от своего тела, подчёркивает и некую внутреннюю неоднородность.

---

<sup>330</sup> Там же.

<sup>331</sup> Там же.

В стихотворении Б. Ахмадулиной «Взойти на сцену» оппозиция *внешнего и внутреннего* выражается в первую очередь очевидной разницей точек зрения героини и других людей, здесь – зрителей. В контексте сюжетной ситуации эта оппозиция проявляется в положении героини – на сцене, против зрителей, и уточняется телесным образом, возникшим в её реплике:

*В одно лицо людей, всё явственней и резче,  
сливаются черты прекрасных ваших лиц*<sup>332</sup>.

Данный образ демонстрирует принципиальную противопоставленность героини всем другим, речь здесь идёт не только о зрителях, но появляется некий оттенок универсализации, образ всеобщего человеческого лица, противопоставленного лирической героине. Одновременно проявляются и ценностные позиции субъектов: принимающая и смиренно любящая – лирической героини («сливаются черты *прекрасных* ваших лиц»<sup>333</sup> [курсив мой – А. Р.]) и позиция зрителей – беспощадная, требующая («*всё явственней и резче*, сливаются черты»<sup>334</sup> [курсив мой – А. Р.]).

Выявленная оппозиция, её значимость в мире стихотворения актуализирует тему границ, которая здесь представлена образами телесной фрагментарности. Рассмотрим их подробнее:

*О, мне не привыкать, мне не впервой, не внове  
взять в кожу, как ожог, вниманье ваших глаз*<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup>Ахмадулина Б. А. Взойти на сцену // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 204-205.

<sup>333</sup> Там же. С. 204.

<sup>334</sup> Там же.

<sup>335</sup> Там же.

Данный образ иллюстрирует **проницаемость телесных границ** героини. Кожа (то, что облекает в материально выраженной сфере *внутреннее*) вбирает в себя чужой взгляд (*внешнее*).

Здесь также проявляется оценка героини – для неё позиция зрителей болезненна, приносит ей физическое страдание. Нарушение границ здесь имеет однонаправленный характер. Героиня – проницаема для зрителей:

*Исчерпана до дна пытливыми глазами,  
на сведенье ушей я трачу жизнь свою<sup>336</sup>.*

Зрители же для её воздействия – нет:

*Мой голос, словно снег, вам упадет в ноги,  
и он умрёт, как снег, и обратится в грязь<sup>337</sup>.*

Так проявляется мотив беззащитности, жертвенности, особого рода уязвимости героини: «*Измучена гортань кровотеченьем речи (...)*»<sup>338</sup>.

Для неё болезненно выражение внутреннего. Появление во внешнем мире слов, того, что рождается внутри, сопряжено с образом кровотечения – свидетельства внутреннего повреждения. Болезнь героини описывается и как её переживание:

*Неможется! Нет сил! Я отвергаю участь  
явиться на помост с больничной простыни<sup>339</sup>.*

---

<sup>336</sup> Там же.

<sup>337</sup> Там же.

<sup>338</sup> Там же.

<sup>339</sup> Там же.

Далее мы видим, как *внутреннее* героини изображается в соответствии с этим состоянием, имеющим пограничный характер:

*Какой мороз во лбу! Какой в лопатках ужас!*<sup>340</sup>

Значимо, что в данном стихотворении подчёркивается сопряжённое с полюсом *внутреннего* изображение телесного состояния. Характер данного изображения также актуализирует мотив нарушения границ. Героиня ощущает «мороз во лбу». Данное телесное ощущение рифмуется с состоянием мира, описанным в первых строках:

*Пришла и говорю: как нынешнему снегу  
легко лететь с небес в угоду февралю,  
так мне в угоду вам легко взойти на сцену.  
Не верьте мне, когда я это говорю*<sup>341</sup>.

Однако мы видим, что состояние внешнего мира не просто схоже с внутренним состоянием героини, но, скорее, становится свидетельством изначально нарушенной границы между ней и миром. Ведь героиня говорит о морозе не как о собственном ощущении, а как о данности, которую она в пределах собственного тела наблюдает.

В отличие от ранее рассмотренных стихотворений, где вторжение во внутренний мир лирической героини представлено в её оценке отрицательно, как насилие, в стихотворении П. Когана «Вечер» мы сталкиваемся с иным типом точки зрения лирического героя.

---

<sup>340</sup> Там же.

<sup>341</sup> Там же.

Ценностная позиция лирического героя выражает образ идиллического восприятия мира. Лирический герой подчёркивает собственное благополучие одобрением мира внешнего, тотальным приятием происходящего вне его:

*Я шёл, и был уверен,  
И очень твёрдо знал,  
Что жизнь – это солнце!  
Что жить на свете – стоит!*<sup>342</sup>

Более того, лирический герой отождествляет собственное состояние с состоянием мира:

*(...) в кровь ко мне залезла  
Весенняя гроза  
...  
Что я живу в стране, где  
Весна зимою даже (...)*<sup>343</sup>

Образ весны в оценке лирического героя связан с такими понятиями, как жизнь и любовь. Стоит отметить, что образ возлюбленной герой описывает в одном ряду с собственными к ней чувствами, а также с состоянием мира внешнего:

*Что сердце не желает  
Сидеть себе спокойно,  
Что у моей любимой хорошие глаза,*

---

<sup>342</sup>Коган П. Вечер. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13731>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>343</sup> Там же.

*Что я живу в стране, где  
Весна зимою даже,  
Где люди, что умеют смеяться и любить<sup>344</sup>.*

Таким образом, в кругозоре лирического субъекта граница между ним и миром существует лишь формально, не как свидетельство разности внешнего и внутреннего.

Говорить о самом факте **нарушения** границ между героем и миром мы можем лишь в случае ценностного противопоставления состояния героя (внутреннего) и состояния мира (внешнего). На первый взгляд, лирический герой и мир, окружающий его, изображены в одинаковых состояниях. Данное впечатление формируется за счёт особенностей восприятия лирического героя. Однако точка зрения героя на мир в данном стихотворении представлена несколько разнящейся с объективным состоянием окружающей его реальности, связанной уже с недоступной для героя ценностной позицией автора-творца. Представлено состояние мира также через призму видения лирического героя, но в совокупности с заглавием, а также некоторыми образами выражает несколько иные смысловые отношения. Восприятие мира лирическим героем окрашено эмоционально положительно. Необходимо учитывать при выявлении объективных свойств изображённой реальности состояние субъекта речи, её описывающего (влюблённость, счастье). Автор, наделяя речью лирического героя, неоднократно вкладывает в его высказывания слово «казалось», что уже выражает акцент на несовпадении восприятия мира субъектом речи и его объективных свойств:

*Я шёл. И мне казалось,  
Что фонари те – лучшие*

---

<sup>344</sup> Там же.

...  
*Я шёл, и мне казалось,  
Что это очень здорово,  
Что это замечательно,  
Что на дворе весна<sup>345</sup>.*

Обратимся к последним строкам стихотворения:

*И я иду. А небо,  
Измазанное сажей,  
Со мной хохочет вдребезги  
И пробует запеть<sup>346</sup>.*

Здесь мы сталкиваемся с имплицитным противопоставлением состояния лирического героя и явлений внешней ему реальности, выраженным противительным союзом «а». Несмотря на некую общность и синхронность действий («со мной хохочет»<sup>347</sup>), небо здесь изображено с помощью подробностей, в смысловом отношении противопоставленных состоянию лирического героя: «измазанное сажей», лишь «пробует запеть», что близко по характеру своего рода дисгармоничной картине мира. Завершающим моментом образа действительности становится заглавие стихотворения. Вечер – то состояние мира, которое в данном контексте придаёт весне, независимо от отношения к ней героя, печальный оттенок.

Таким образом, мир здесь изображён как активное начало, нуждающееся в связи с героем, стремящееся преодолеть границу между ними. Граница между лирическим героем и миром актуализирована телесными образами:

---

<sup>345</sup> Там же.

<sup>346</sup> Там же.

<sup>347</sup> Там же.

*И фонари разлучились,  
Чуть-чуть глаза зажмуришь –  
И стукнутся в зрачки<sup>348</sup>.*

Герой, нарушая связь с миром (явленную здесь посредством видения), ощущает настойчивое стремление внешних реалий её восстановить. Данное стремление характеризует мир при всех его объективных свойствах как беспомощного, просящего защиты субъекта:

*Что в кровь ко мне залезла  
Весенняя гроза (...) <sup>349</sup>*

Слово «залезла» роднит образ грозы с наивным, детским восприятием, простотой мысли. Как и в последних строках, где небо описывается словосочетанием «измазанное сажей».

Здесь, при выраженной разности состояния мира (негативное) и героя (жизнерадостное), проницаемость, представленная на уровне телесности, субъектом речи воспринята положительно.

Вернёмся к ранее цитировавшимся строкам:

*И фонари разлучились,  
Чуть-чуть глаза зажмуришь –  
И стукнутся в зрачки<sup>350</sup>.*

Здесь появляется образ глаз, несущий в себе семантику границы между лирическим героем и явлениями внешнего ему мира.

---

<sup>348</sup> Там же.

<sup>349</sup> Там же.

<sup>350</sup> Там же.



Подобный образ, сопряжённый с таким значением, возникает и в ряде других произведений. Обратимся к следующей группе художественных текстов. В некоторых произведениях значением границы между героем и миром наделяются определённые части тела лирического субъекта. Такими элементами становятся глаза, нос, уши (те части тела, которые напрямую связаны с физиологическими особенностями человека, отвечающими за способность к восприятию внешнего мира). В эстетическом контексте данные образы приобретают значение следующего характера: акцентируется внимание на изображении органов чувств, зрения как на **проводниках** между **внутренним планом** героя и **внешней** ему реальностью.

Рассмотрим произведение И. Бродского «Венецианские строфы 2». В отличие от стихотворения П. Когана, где проникновение внешнего мира во внутренний мир героя представлено в оценке последнего положительным, здесь мы сталкиваемся с иной оценкой лирического субъекта. Вторжение явлений, относящихся к внешнему для лирического субъекта миру, изображается насильственным. В данном произведении возникает образ, сопряжённый с нарушением границ между лирическим героем и миром. Этот образ связан со зрительными, аудиальными и обонятельными свойствами человеческого тела. Восприятие в данном случае изображается вынужденным, с оттенком насильственного вторжения внешнего мира. Человек здесь представлен пассивным, подневольным, обретающим качества объекта воздействия: «Свет разжимает ваш глаз, как раковину»<sup>351</sup>.

Усиливается отрицательная оценка вторжения особенностями звука: «ушную раковину заполняет дребезг колоколов»<sup>352</sup>. Таким образом, звуковое заполнение пространства приобретает сниженный характер. В один ряд с ним

---

<sup>351</sup>Бродский И. Венецианские строфы (2) // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 54-56.

<sup>352</sup> Там же.

можно поставить и описание вторжения на обонятельном уровне: «в ноздри вам бьёт цикорий»<sup>353</sup>, также приобретающего негативный характер.

Образ человека в данных строках универсализируется за счёт абстрактно-риторических форм «ваш», «вам» при отсутствии явно выраженного персонажа-адресата, но в то же время приобретает некую индивидуальную связь с читателем (что отсылает к иному типу границ – между реальной действительностью и художественной реальностью). В последних строках стихотворения возникает образ, похожий на рассмотренные ранее:

*Плещет лагуна, сотней  
мелких бликов тусклый зрачок казни  
за стремленья запомнить пейзаж, способный  
обойтись без меня*<sup>354</sup>.

Лирический субъект, описывая собственный зрительный контакт с миром, отмечает характер взаимодействия как негативный, через образ казни. Одновременно в этих строках подытоживается мотив вещности человеческого бытия, его незначительности в сравнении с миром природным.

Схожий способ изображения границ между лирическим субъектом и природой встречаем в стихотворении И. Бродского «Одиссей Телемаку»: «глаз, засорённый горизонтом, плачет»<sup>355</sup>. Герой выражает своё негативное отношение к окружающей природе. Уже в самом словосочетании «засорён горизонтом» прослеживается пренебрежительная интонация. Особенности рефлексии лирического субъекта в данном стихотворении, отсылающие к древнегреческим мифам о Троянской войне, подтверждают данную

---

<sup>353</sup> Там же.

<sup>354</sup> Там же.

<sup>355</sup> Бродский И. Одиссей Телемаку // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 301.

интерпретацию. Герой, Одиссей, после окончания войны стремится к возвращению домой, однако лишён этой возможности, таким образом, пребывание в природной сфере становится вынужденным:

*Мне неизвестно, где я нахожусь,  
что предо мной. Какой-то грязный остров,  
кусты, постройки, хрюканье свиней,  
заросший сад (...)<sup>356</sup>*

Обращаясь к другим произведениям И. Бродского с образом глаз лирического субъекта, несущим семантику границы между ним и миром, следует отметить стихотворение «Декабрь во Флоренции»<sup>357</sup>, а также «Окна». Наиболее репрезентативно данный аспект раскрывается в «Окнах». В данном стихотворении образ глаз воплощается как явно, так и имплицитно. В первом случае данный образ значим в контексте рассматриваемой темы (телесные границы и их нарушение):

*но не тогда, когда молчун, старик,  
во сне он видит при погасшем свете  
окрестный мир, который в этот миг  
плывёт в его опущенные веки.<sup>358</sup>*

Лирический персонаж наблюдает не данность в пределах своего сознания, но мир, который проникает в него *через глаза*. Так актуализируется мотив проницаемости персонажа внешними явлениями. Данный образ является своего рода семантической рифмой заглавию, поскольку в нём воплощены

---

<sup>356</sup> Там же.

<sup>357</sup> Бродский И. Декабрь во Флоренции // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 383-385.

<sup>358</sup> Бродский И. Окна // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 284.

сходные с окнами принципы изображения. И глаза старика, и окна в стихотворении выполняют функцию связи *внешнего* и *внутреннего*. Веки – граница между миром и сознанием персонажа, окна – между пространством дома (замкнутым, но проницаемым) и улицей. Стоит отметить, что связь на уровне типов пространства представлена обоюдной, дом как принимает внешний мир («посредством окон»), так и воплощается в нём («посредством дыма»). Образ век здесь представлен лишь как *принимающий* явления мира, следовательно, воплощающий однонаправленную связь, что также подтверждается акцентом на таком качестве старика, как молчаливость. Персонаж изображён здесь не как активный субъект, взаимодействующий с миром, выражающий себя, свою ценностную позицию, но лишь как принимающий его.

Оппозиция этих двух типов пространства продолжается оппозицией вещного мира дома и явлений природы, окружающих дом:

*Глядят шкафы на хлюпающий сад,  
от страха створки мысленно сужают.*<sup>359</sup>

Подобный тип телесного образа проявляется в стихотворении А. Тарковского «Комитас». Здесь мы также можем говорить не столько о нарушении границ между героем и миром, сколько об иллюстрации через телесные образы неотъемлемой связи между ними. Речь здесь идёт, скорее, о том, что глаза могут быть миром проницаемы. Принимая во внимание ценностную позицию лирического героя и персонажа, а также характер изображённой автором реальности в целом, можно сказать, что смысловой акцент в данном случае ставится именно на *связи* героя и мира (при их неизбежной разности).

---

<sup>359</sup>В данном стихотворении телесные образы воплощают и некое взаимное подобие тела человека и внешних ему явлений.

В первом четверостишии лирический герой сравнивает своё внутреннее, душу, с образом исторического персонажа, Комитаса. Уже этот момент (сравнение) позволяет нам говорить о значимости темы некоей связи героя и мира. Образ Комитаса здесь олицетворяет связь героя с историческим бытием, ведь сравнение, заявленное в первой строфе, дополняется более общим, масштабным фактом – имя композитора вынесено в заглавие. Таким образом, можно сказать, что образ Комитаса имеет ключевое значение для понимания основных смысловых связей стихотворения.

Обратимся к особенностям телесных образов в данном стихотворении. Как уже было сказано ранее, в данном случае телесные образы иллюстрируют мотив онтологической связи героя и мира. В первом четверостишии появляется образ тела как видимой, осязаемой границы между душой героя (внутренним) и миром (внешним). Однако в данном случае значимым является не сам факт телесной границы, а, скорее, независимая от неё связь между *внутренним* героя (душой) и миром (небом):

*Ничего душа не хочет  
И, не открывая глаз,  
В небо смотрит и бормочет,  
Как безумный, Комитас.<sup>360</sup>*

Взгляд в небо, таким образом, здесь приобретает значение не просто визуального характера, но более глубинного. Образ Комитаса дополняет смысл этой глубинной, не связанной со зрением спаянности с миром. Безумие здесь – утрата связи с внешним, видимым, приобщение к чему-то понятному только сошедшему с ума (данный образ несёт в себе отсылку к

---

<sup>360</sup>Тарковский А. Комитас // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 205.

историческим событиям, связанным с душевной болезнью, поразившей Комитаса в конце его жизни).

Далее дополняется этот мотив следующими образами, также связанными с проницаемостью:

*Лазарь вышел из гробницы,  
А ему и дела нет,  
Что летит в его глазницы  
Белый яблоневый цвет<sup>361</sup>.*

Тело Лазаря условно можно отнести к смысловому полюсу смерти. Оппозицией ему становится, таким образом, «белый яблоневый цвет», относящийся к полюсу жизни. Проникновение яблоневого цвета в глазницы Лазаря можно трактовать как метафору его воскресения. Значима здесь и позиция Лазаря, равнодушного к данному событию. В этих строках не упоминается о способности персонажа видеть, речь идёт лишь о глазницах, образе телесном, но с визуальным (как способностью видеть) внешне не связанным. Данный образ перекликается с рассмотренным ранее, возникающим уже в первых строках. Лирический герой также обретает связь с миром: выражается эта связь через образ глаз. В обоих случаях способность видеть не имеет значимости, важен сам факт связи героя и мира, выражающийся *телесной проницаемостью*.

С *видением* же связаны телесные образы, обнаруживающиеся в произведении «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» А. Тарковского. Мир, описанный в стихотворении, представлен двумя сферами, которые условно можно обозначить как мир живых и мир загробный. Определить их таким образом можно, опираясь на рассуждения лирического героя и на образы, уточняющие особенности сфер. Лирический герой отмечает, что не смог

---

<sup>361</sup> Там же.

предотвратить смерть Ван Гога: «Не помешал в больнице застрелиться»<sup>362</sup>, соответственно, Ван Гог находится в настоящем для героя времени в ином хронотопе, связанном со смертью. Также уточняет данное наблюдение образ ангела, возникающий в конце стихотворения. Лирический герой отмечает некоторую косвенную схожесть качеств его и Ван Гога:

*А эта грубость ангела, с какою*

*Он [Ван Гог – А.Р.] свой мазок роднит с моей строкою (...)*<sup>363</sup>

Выбранное для сравнения словосочетание «грубость ангела» воплощает в себе соединение разнополярных образов, что, в общем, соотносимо с особенностями произведений реального Ван Гога. Стоит отметить, что образ ангела явлен и имплицитно в данном стихотворении. Точка зрения героя, его оценка собственных действий сопоставима с позицией ангела-хранителя:

*Пускай меня простит Винсент Ван-Гог*

*За то, что я помочь ему не мог,*

*(...)*

*За то, что я травы ему под ноги*

*Не постелил на выжженной дороге...*

*(... ) Унизил бы я собственную речь,*

*Когда б чужую ношу сбросил с плеч (...)*<sup>364</sup>

Образ художника появляется позже, в ином пространстве. Однако два этих типа хронотопов связаны между собой именно фигурами лирического героя

---

<sup>362</sup>Тарковский А. Пускай меня простит Винсент Ван Гог... // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 87-88.

<sup>363</sup> Там же. С. 87.

<sup>364</sup> Там же.

и художника. Значимо, что лирический герой также принадлежит творческой сфере деятельности, он – художник слова, поэт.

Так в стихотворении возникает мотив творчества и акцентируется его важность, граничащая со значимостью душеспасительной. Миры, живой и загробный, можно продолжить описывать следующей оппозицией: мир обыденный и творческий, трансцендентный. Телесный образ «Ведёт и вас через его зрачок // Туда, где дышит звездами Ван-Гог»<sup>365</sup> воплощает в себе здесь два смысловых слоя.

1. Образ воплощённого видения – картина. Здесь мы сталкиваемся с интертекстуальной отсылкой к картинам В. Ван Гога («Звёздная ночь», «Ангел»). Отсылка подобного рода актуализирует здесь мотив творчества, основополагающий для мира трансцендентного.

2. Зрачок – «портал» между двумя типами хронотопа, обыденным и трансцендентным. За счёт выраженного противопоставления этих сфер можно считать образ зрачка здесь границей между ними, обладающей, однако, такими качествами, как проницаемость: перемещение между мирами доступно именно благодаря ему.

Если в рассмотренных стихотворениях А. Тарковского глаза-границы изображены проницаемыми внешними явлениями, сопряжёнными со смысловым оттенком жизни, возрождения, творчества, то в стихотворении И. Бродского «Большая элегия Джону Донну»<sup>366</sup> видим образ проницаемости глаз внешними явлениями, сопряжённый с образом смерти. В данном стихотворении глаза изображены в одном ряду с другими явлениями мира, такими как бельё, бумаги и т.д.:

*(...) Ночь повсюду.*

*Повсюду ночь: в углах, в глазах, в белье,*

---

<sup>365</sup> Там же. С. 88.

<sup>366</sup> Бродский И. Большая элегия Джону Донну // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 247-251



*среди бумаг, в столе, в готовой речи (...) <sup>367</sup>*

Поскольку речь не идёт о том, чьи именно эти глаза, то можно сказать, что событию, изображенному в стихотворении (смерть Джона Донна), придается, таким образом, огромная важность, оно представляется значимым для всего мира. Смерть Джона Донна объединяет, ставит в один ряд живое и неживое, субъекта речи и других людей. Глаза здесь имеют вполне конкретное значение органа зрения, но данный образ в этом контексте воплощает некое всеохватывающее значение смерти, для всех и каждого. Ночь, в контексте описываемого события, является воплощением смерти, разливающейся во всем мире. Здесь, касательно интересующего нас аспекта, мы можем говорить о проницаемости человека миру, о нарушении границ между ними. Ночь проникает в глаза, и далее мы можем видеть, как рифмуется состояние глаз, условно обозначим его как внутреннее, с состоянием мира внешнего:

*Господь уснул. Земля сейчас чужда.*

*Глаза не видят, слух не внемлет боле <sup>368</sup>.*

Образ слепоты находится в одном семантическом ряду с образом смерти, принимающей тотальный характер для всего мира. Проницаемость в данном конкретном случае выражает тождество состояний внешнего мира и внутреннего мира человека. Такое постепенное изменение образа глаз (человека, ибо является выражением образа человечества в целом) свидетельствует об определенной событийной динамике в стихотворении, представленной нагнетающим характером рефлексии. Особенно заметен упомянутый характер в прочтении стихотворения самим автором, существующим в аудиоформате.

---

<sup>367</sup> Там же. С. 247.

<sup>368</sup> Там же.

Образ глаз в контексте семантики границ между лирическим героем и миром выражает смысловые оттенки связи двух явлений (здесь – лирического субъекта и персонажа) и в стихотворении И. Бродского «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...». Лирический субъект обращается к лирическому Вы. Характер его высказываний уже с первых строк позволяет предполагать, что отношения лирического персонажа (Вы) и самого лирического субъекта, ранее любовные, в данный момент изменились:

*Из ваших глаз пустившись в дальний путь,  
все норовлю – воистину вдали! –  
увидеть вас, хотя назад взглянуть  
мешает закругление земли.<sup>369</sup>*

Здесь мы видим описание процесса, обратного преодолению границ между возлюбленными. Так, в имплицитно выраженном времени прошлого очевидно отсутствие таковых между субъектом речи и лирическим персонажем. Образ глаз в первых строках также выражает особенности точки зрения лирического персонажа (возлюбленной). В настоящем времени лирический субъект больше не находится в сфере её кругозора, что может приравняться к уменьшению значимости в её оценке. Исходя же из прямых высказываний лирического субъекта, ясно, что для него все еще важна эта связь, ныне оборвавшаяся. Данный телесный образ создает также ощущение некоего физического присутствия лирического субъекта в глазах лирического персонажа как пространственном контексте. Разрыв этой связи в стихотворении также выражен образами пространственными: «увидеть вас, (...) мешает закругление земли»<sup>370</sup>. Земля, разрывая визуальный контакт между лирическим субъектом и лирическим персонажем, создает некое

---

<sup>369</sup> Бродский И. Из ваших глаз пустившись в дальний путь... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 416.

<sup>370</sup> Там же.

подобие границы между ними, несущей в себе смысл эмоционального отдаления:

*Нет, выпуклость холмов невелика.  
Но тут и обрывается пучок,  
сбегающий с хрустального станка  
от Ариадны, вкравшейся в зрачок<sup>371</sup>.*

Одновременно в данных строках появляются образы, связанные с древнегреческой мифологией. Сюжет об Ариадне, подарившей Тесею клубок ниток, чтобы спасти ему жизнь, упомянутый в данном контексте, иллюстрирует огромную значимость связи персонажа и лирического субъекта в прошлом. Ощущение значимости образа лирического персонажа сохраняется и далее, в пространственных образах, близких нити, соединявшей глаза возлюбленных:

*И, стало быть, вот так-то, вдалеке,  
обрывок милый сжав в своей руке,  
бреду вперед. Должно быть, не судьба  
нам свидеться – и их соединить,  
хотя мой путь, верней, моя тропа  
сужается и переходит в нить<sup>372</sup>.*

Таким образом, данные строки можно трактовать следующим образом: дорога, как жизненный путь лирического субъекта, изображается переходящей в нить, что обнажает единственность стремления сохранить связь с лирическим персонажем.

---

<sup>371</sup> Там же.

<sup>372</sup> Там же.

Итак, образ глаз в данном стихотворении, связанный с феноменом границы, выражает смысловые оттенки, заявленные в ранее рассмотренных произведениях («Комитас», «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» А. Тарковского, а также «Большая элегия Джону Донну»). Глаза здесь – образ, воплощающий в себе в прошлом фактическую, а в настоящем – лишь возможную связь между лирическим субъектом и лирическим персонажем. Иными словами, в образе глаз воплощается сам факт отсутствия границ между ними в прошлом и наличие таковых в настоящем времени. Границу между ними восстанавливает образ пространственно выраженных явлений, здесь – частей природного мира.

Опираясь на контекстуальное значение телесных образов, несущих в себе семантику границы между лирическим субъектом и миром, в отдельную группу мы выделяем произведения, актуализирующие семантику границ через образы *груди*, *живота* и т.п. В самом общем значении данные части тела можно понимать как вместилища *души* и *сердца*. Таким образом, мы предполагаем, что касательно рассматриваемой семантики границ (и их нарушения) данные телесные образы связаны с представленными в произведениях ценностями сентиментальными. В подобных случаях появляется некий смысловой акцент на эмоционально-чувственных переживаниях лирического субъекта, связанных с привязанностью, глубиной взаимоотношений, либо на сакральной значимости явлений, нарушающих границу, актуализирующую сентиментальные переживания лирического субъекта (творчество, родовые и культурные явления, любовь). Следует пояснить, что в данном случае мы понимаем под сентиментальными ценностями. Вслед за Бахтиным под сентиментализмом мы понимаем не только направление, имеющее хронологические рамки, но и явление вневременного характера. Связано оно с изображением особого рода ценностей в произведении: «...Внутренние связи между людьми. Внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми.

Маленький, слабый человек. Развенчание грубой силы, величия, героизма (грубого, внешнего). Ребёнок и чужак...»<sup>373</sup>. Так, в стихотворениях, актуализирующих ценность для героя его внутренних переживаний, связанных с любовными чувствами к другому человеку, тоской по месту или событиям, представляющим особую значимость для него, мы можем говорить о ценностях сентиментальных. В контексте рассмотрения телесных образов подобные чувства сопряжены с изображением сердца, груди, живота и др.

Обратимся к стихотворению Б. Ахмадулиной «Описание боли в солнечном сплетении». Само название стихотворения несёт в себе отсылку к образу телесного переживания. Заголовок конкретизирует локализацию боли в теле лирической героини – это область солнечного сплетения. Далее образ солнечного сплетения получает ещё одно значение, связывающее тело героини с внешними ему явлениями. На уровне семантическом термин, обозначающий данную область, изначально имеет связь с солнцем, астрономическим телом. В данном стихотворении эта связь мифологизируется и изображается через телесные образы:

*Вместившись в спину и в живот,  
вблизи наук, чья суть целебна,  
болел и бредил небосвод  
в ничтожном теле пациента.*<sup>374</sup>

Данные строки воплощают собой мотив *проницаемости* героини внешними явлениями:

---

<sup>373</sup>Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т.5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 304-305.

<sup>374</sup>Ахмадулина Б. А. Описание боли в солнечном сплетении // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 170-171.

*Но хворым силам мирозданья  
угодно бедствовать во мне –  
любимом месте их страданья<sup>375</sup>.*

Далее боль описывается уже не только как физическая, но и другая, душевная, сравнимая с заботой о мире, равнодушием к нему. Как и в стихотворении «Взойти на сцену», в данном тексте представлен мотив творчества как особой уязвимости перед миром. Данный мотив здесь имеет основополагающее значение, по сути, он представляет собой основную смыслообразующую ценность в мире рассматриваемого стихотворения.

Боль вселенной, болезнь солнца в теле героини – здесь метафора творческого беспокойства за мироздание, воплощающегося в её стихах:

*Лишь в этом смысл – марасть тетрадь,  
печалиться в канун веселья,  
и болью чуждых солнц хворать,  
и умирать для их спасенья<sup>376</sup>.*

Тело героини здесь –местилище, оболочка, мотив этот усиливается тем, что она сравнивает свою душу с вазой:

*Не зря душа моя, как ваза,  
изогнута (при чём Евграф!)  
под сладкой тяжестью Кавказа<sup>377</sup>.*

---

<sup>375</sup> Там же.

<sup>376</sup> Там же.

<sup>377</sup> Там же.

Таким образом, героиня и на уровне телесном, и на уровне душевном предстаёт своего рода вместилищем, сосудом неких явлений, больших, чем она сама.

Итак, проницаемость лирической героини внешними явлениями здесь представлена образом солнечного сплетения. Нарушение границ между ней и мирозданием связано с творческой активностью и переживанием за весь мир, физическим (болезнь) и душевным (создание стихов). Образы творчества, любви и болезни в мире данного произведения соединяются, актуализируя ценности сентиментального характера, представленные в ценностной позиции лирической героини:

*Тахикардический буян  
морзянкою предкатастрофной  
производил всего лишь ямб,  
влюблённый ямб четырёхстопный<sup>378</sup>.*

Похожий тип образов встречаем в стихотворении М. Цветаевой «Два солнца стыннут...»:

*Два солнца стыннут – о Господи, пощади!  
Одно – на небе, другое – в моей груди.<sup>379</sup>*

Однако в этом стихотворении уже раскрываются образы, связанные с любовными переживаниями лирической героини:

*Как эти солнца – прощу ли себе сама? –  
Как эти солнца сводили меня с ума!<sup>380</sup>*

---

<sup>378</sup> Там же.

<sup>379</sup> Цветаева М. И. Два солнца стыннут... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 47.

Образ груди в контексте нарушения границ между лирической героиней и миром проявляется и в произведении М. Цветаевой «Древняя тщета течёт по жилам». В данном стихотворении тема нарушения границ, представленная телесными образами, является ключевой. Проявляется она как на уровне образном, так и в собственно «жизненно-этических» высказываниях лирической героини.

Обратимся к двум наиболее репрезентативным фрагментам текста:

1. «К Нилу! (Не на грудь хотим, а в грудь!)»<sup>381</sup>

2. «Понимаешь, что из тела

Вон – хочу!»<sup>382</sup>

Здесь можно говорить об актуализации ценностей сентиментальных, во-первых, связанных с сакрализацией пространства, а во-вторых, с любовными переживаниями лирической героини. Именно эта часть тела (грудь) здесь связана с данным типом ценностей, что проявляется уже в первых строках стихотворения:

*Древняя тщета течёт по жилам,*

*Древняя мечта: уехать с мылом!*<sup>383</sup>

Лирическая героиня изображена в состоянии наблюдения интроспективного характера. В первых строках выражается мотив любовный, дополняющийся образом проницаемости груди Нила. Желание героини в контексте вышесказанного проникнуть «не на грудь», «а в грудь» иллюстрирует глубину и значимость испытываемых ею чувств, а также установку на фаталистическое, трагическое восприятие действительности, в дальнейшем

---

<sup>380</sup> Там же.

<sup>381</sup> Цветаева М. И. Древняя тщета течет по жилам... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 266.

<sup>382</sup> Там же.

<sup>383</sup> Там же.



вступающее во взаимодополняющие отношения с образом потусторонней границы («...За потустороннюю границу – к Стиксу!..»). Героиня не ищет утешения (не рыдать на груди), но хочет *войти* в тело Нила. На внешнесобытийном уровне – это синоним самоубийства, смерти. Это подкрепляется следующими строками: «Понимаешь, что из тела // Вон – хочу!». Учитывая ранее выявленные особенности произведения, можно сказать, что здесь речь идёт о стремлении расстаться со своей материальной воплощённостью – телом. Тело же в данном произведении – не единственная возможная форма существования героини:

*...За потустороннюю границу:*

*К Стиксу!..*<sup>384</sup>

То есть после проникновения в грудь – тело Нила – происходит потеря тела лирической героини – окончание земного существования. Но дальше – иная форма бытия. Из всех возможных трактовок образа Стикса, возникающего в стихотворении, наиболее вероятно, что речь здесь идёт о загробном мире, таящем в себе ужас, бестелесные сущности. Такая трактовка возможна благодаря контексту, а также грамматической форме Стикса (мужской род), что исключает версию о мифологической реке Стикс. Таким образом, строки «Понимаешь, что из тела // Вон – хочу!»<sup>385</sup> совмещают в себе интенцию стремления к свободе, а также тему смерти. Тело здесь в оценке лирической героини представлено как предел, за который стремится та её часть, которую можно обозначить как *внутреннее*.

---

<sup>384</sup> Там же.

<sup>385</sup> Там же.

Образ сакрализации пространства (Кавказ) и связанных с ним культурных ценностей возникает также в произведении Н. Заболоцкого «Черкешенка»<sup>386</sup>. Кавказ здесь представлен образами сказочного характера:

*Идут гранёные деревья*

*В своё волшебное кочевье (...)*<sup>387</sup>

Эти образы выражают смысловой оттенок, связанный с гостеприимством, а также выражают сентиментально окрашенную позицию субъекта высказывания:

*Старик Эльбрус рахат-лукум*

*Готовит нам и чашку чая (...)*<sup>388</sup>

Оппозицией же Кавказу выступает образ русских городов, представленных здесь через ценности материальные (сапожки), развлекательного характера (фокстрот). Также отрицательное отношение проявляется и на уровне лексики, выбранной для описания города: «*провал* парадный Ленинграда» [курсив мой – А. Р.]. Так имплицитно проявляется конфликт западных и восточных ценностей. Фигура черкешенки здесь выступает своего рода связующим звеном двух культур. Однако русские города остаются для неё чужими. Впервые черкешенка появляется в стихотворении поющей песню в пространственном контексте, связанным со сниженно-бытовой стороной жизни: «Перед витриной самоварной»<sup>389</sup>. Пение же здесь содержит в себе отсылку к национальным традициям Кавказа, ценностям, окрашенным, таким

---

<sup>386</sup> Заболоцкий Н. А. Черкешенка // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лоцилова. М.: ОГИ, 2014. С. 10-11.

<sup>387</sup> Там же. С. 10.

<sup>388</sup> Там же.

<sup>389</sup> Там же.

образом, положительной, высокой оценкой. Кавказ предстаёт в стихотворении в образе телесного характера:

*И выплывает вдруг Кавказ  
Пятисосцовой громадой (...)<sup>390</sup>*

Данный образ связан с материнством, актуализирующим значимость для субъекта речи и для персонажа (Черкешенки) «кавказских» ценностей. Умирает черкешенка, сложив руки в треугольник, очевидно, на груди. Данный жест имеет устойчивое символическое значение в кавказской культуре, актуальное здесь, так как связано оно с образом материнства и конкретного географического места. Треугольник из рук, сложенный на груди, является символом дома и одновременно знаком женского пола.

Проникновение Востока в западный контекст сопряжено с зарождением конфликта между двумя культурами. Конфликт разрешается, примиряя между собой Запад и Восток:

*(...) и мир двоится предо мною  
на два огромных сапога –  
один шагает по Эльбрусу,  
другой по-фински говорит<sup>391</sup>*

Оба этих чуждых друг другу культурных контекста устремляются в одном направлении:

*и оба вместе убегают,*

---

<sup>390</sup> Там же.

<sup>391</sup> Там же. С. 11. Данный образ, на наш взгляд, связан с месторасположением города, появляющегося в тексте: Ленинград территориально близок к Финляндии, но увязывается, таким образом, в один контекст – западных ценностей.

*ремя по морю – на восток*<sup>392</sup>.

Данный образ не только иллюстрирует их примирение, но и обозначает значимость Востока, поглощающего Запад: «Нева Арагвою течёт»<sup>393</sup>. Река, территориально расположенная в Петербурге, приобретает черты реки, находящейся в Грузии.

Итак, учитывая изначальное противопоставление двух типов культур, можно говорить об образе нарушения границ между ними. Здесь он, как и в разобранных ранее произведениях, связан с изображением тела персонажа, а именно – груди:

*Но Терек мечется в груди,  
Ревёт в разорванные губы  
И трупом падает она,  
Смыкая руки в треугольник*<sup>394</sup>.

Черкешенка территориально изображается в Ленинграде. Она здесь – вместилище духа Кавказа, его особенностей (горячий и бурный нрав – разорванные губы). Пространство фактическое, окружающее принимает её, но девушка изображается относящейся сдержанно к ценностям материальным, развлекательным, здесь – западным (сапожки, фокстрот). Тело черкешенки здесь представлено как сосуд, содержащий дух Кавказа («Но Терек мечется в груди»<sup>395</sup>), его мощь иллюстрируется тем, что тело черкешенки бесконечно мало для него («Ревёт в разорванные губы»<sup>396</sup>). Одновременно проявляется трагический мотив, связанный со смертью

---

<sup>392</sup> Там же.

<sup>393</sup> Там же.

<sup>394</sup> Там же. С. 10.

<sup>395</sup> Там же.

<sup>396</sup> Там же.

девушки. Смерть, изображённая здесь, дополняет образ Кавказа, он приобретает роковую, монументальную и трагическую окраску.

Итак, образ нарушенной границы здесь возникает в описании происходящего с телом черкешенки. Изначально Терек изображён внутри его, затем он разрывает плоть черкешенки и врывается в мир Запада, а затем подчиняет его ценности собственным.

Стоит отметить, что локализация Терека обозначена в данном стихотворении как грудь черкешенки. Как и в ряде схожих текстов, образ груди здесь также связан с изображением сентиментальных ценностей.

Итак, подведём некоторые итоги. В ряде произведений лирики неклассического этапа поэтики художественной модальности телесные образы выступают прежде всего как граница между лирическим субъектом и миром. В подобных случаях в ценностной структуре произведения (Л. Ю. Фуксон) наблюдается особый акцент на оппозиции внутреннего и внешнего. С учётом противопоставления данных смысловых полюсов, в лирике неклассической обнаруживаются три типа телесных образов с семантикой границы между лирическим субъектом и миром:

- сопряжённые с образами тела объективированного и/или фрагментированного сознанием лирического субъекта, актуализирующие тему его нецелостности и незавершённости (в стихотворениях М. Цветаевой «Сон», Б. Ахмадулиной «Взойти на сцену», П. Когана «Вечер» и т.п.);
- связанные с изображением органов восприятия (глаза, уши, рот, нос) как проводников между лирическим субъектом и внешним ему миром (в стихотворениях И. Бродского «Венецианские строфы 2», «Одиссей Телемаку», «Декабрь во Флоренции», «Окна», «Большая элегия Джону Донну», «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...»; А. Тарковского «Комитас» и т.п.);

- актуализирующие части тела, связанные с сентиментальными ценностями (сердце, грудь, живот) и выражающие мотив связи лирического субъекта и мироздания (в стихотворениях Б. Ахмадулиной «Описание боли в солнечном сплетении», М. Цветаевой «Два солнца стыннут...», «Древняя тщета течет по жилам...», Н. Заболоцкого «Черкешенка» и т.п.).

Несколько иначе мы интерпретируем телесные образы в стихотворении Э. Паунда «На станции метро». Текст стихотворения существует в нескольких вариантах перевода. Нам представляется корректным обратиться к переводу И. Вишневецкого. Интерпретация переводчика звучит следующим образом:

*Прорастанье этих лиц в толпе:*

*Лепестки на чёрной влажной ветке.<sup>397</sup>*

Данный перевод при сопоставлении с оригиналом, по нашему мнению, является самым подходящим, приближенным к авторскому видению. Стоит отметить, что в оригинале стихотворения слова «прорастанье» нет, однако выбор именно этого слова представляется нам очень точным в контексте трансляции на русский язык смыслов, заложенных в стихотворении. Значение слова «прорастанье» в данном стихотворении схватывает особенности неосинкретизма, диктуемые самим текстом. В самом общем смысле в данном стихотворении можно увидеть отголоски архаичной образности, близкой по смыслу психологическому параллелизму. Таким образом, употребление слова «прорастанье» обусловлено внутренней логикой художественного высказывания, что вытекает из особенностей образов второй строки: «Лепестки на чёрной влажной ветке».

---

<sup>397</sup> Паунд Э. На станции метро. Пер. с англ. И. Вишневецкого // Паунд. Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 751.

Так, слово «прорастанье» задаёт черты имплицитно выраженного сравнения лиц и лепестков. Однако здесь сравнение основывается не столько на принципе общего подобия явлений, сколько на тождестве их сущностных основ. Следуя логике отношений лиц и лепестков в данном стихотворении, важно обратить внимание на пунктуацию текста. Описания лиц и лепестков соединены двоеточием, что выражает не противительные отношения, но, скорее, иллюстрирует изначальную близость этих явлений.

Изображённая в стихотворении реальность словно схвачена автором в момент изменений. О прямом переходе лиц из одного состояния в другое речи не идёт, но состояние прорастанья роднит человеческий план с планом природным, выраженным во второй строке. Так человеческий образ изначально несёт в себе черты природного мира. Данная установка проявляется уже в самом названии: «На станции метро». Заголовок обозначает пространственную локализацию описываемых явлений: под землёй, что также выражает связь и подобие человека и растения в сочетании со словом «прорастанье». Также в данном контексте сопоставимы образы ветки (растения) и ветки как понятия, характеризующего пространство (метро).

Подобный тип отношений человека и природного плана проявляется и в ряде других текстов. Прорастанье как внешнее событие, влекущее за собой перемещение лирического субъекта из одного плана реальности в другой, становится основным для художественной реальности ряда произведений. Для них специфичным будет уже несколько иной характер телесных образов, также связанных с темой нарушения границ. Обозначим его как **образ телесной метаморфозы**. Рассмотрим данный тип образа подробнее<sup>398</sup>.

Образ телесной метаморфозы связан со смысловыми оттенками, отмеченными ранее, такими как тема подобия человека природному миру

---

<sup>398</sup> Образы телесной метаморфозы также рассматриваются нами в работе: Рахматова А. М. Образ телесной метаморфозы в неклассической лирике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №8(86). С. 258-261.

при их изначальной нетождественности друг другу. Образ телесной метаморфозы также актуализирует тему нарушения границ между лирическим субъектом и миром, так как в подобных случаях очевидна разница ценностей, свойственных лирическому субъекту (человеку), и ценностей внешнего ему мира (природы). Отмеченные ценностные планы также оказываются смещенными. Однако в таких произведениях не акцентируется противопоставление либо же нарушение границ между лирическим субъектом и миром, но основным становится изменение свойств и качеств лирического субъекта. Скорее, в текстах с образами телесной метаморфозы изображается приобщение человека к внешнему миру, когда он становится его частью, преобразовываясь внешне, на уровне телесном и изменяя точку зрения на мир и самого себя. Образ телесной метаморфозы, на наш взгляд, основан на переходе границ между героем и миром, а также на изображении смещения природного и человеческого планов, передаваемого телесными образами.

На уровне лирического сюжета данный образ раскрывается как изображение рефлексии лирического субъекта, связанной с его приобщением к внешнему миру внешнему посредством тела. Буквально в стихотворениях, содержащих образы метаморфозы, тело лирического субъекта изображается в процессе изменения состояния его формы, преобразования в явления природного плана либо соединения с ними. Данное изменение изображается совершающимся не только на телесном, но и на ментальном уровне. Лирическим событием, таким образом, становится изменение особенности восприятия мира лирическим субъектом, выраженное в наблюдении, имеющем характер подведения итогов. Лирический субъект, фиксируя особенности своего состояния на данный момент, отмечает такое его свойство, которое существенно отличается от его состояния в прошлом. Итак, в стихотворениях, содержащих образы телесной метаморфозы, смысловыми узлами лирического сюжета становятся моменты перехода



героя из плана человеческого в план природный (при изначальном их противопоставлении). Здесь речь идёт не столько о разрушении границ между героем и миром, сколько об акценте на их *пластичности*. Данные типы образов воплощают смысловые акценты на изменении ценностной картины мира героя, приобщении его к природной сфере мира. Выражено это на уровне телесности и дополняется высказываниями героя.

Итак, в центре изображённого в стихотворениях с образами телесной метаморфозы мира не просто изначально заданная установка на подобие человека и мира друг другу, как в стихотворениях, рассмотренных ранее, но само событие перетекания героя в мир природный, связанное с изменением тела. На уровне выражаемого данными образами смысла мы можем говорить о смешении плана природного с планом человеческим. Однако стоит ещё раз оговориться, что сам акцент на смешении данных планов свидетельствует об их изначальной ценностной противопоставленности друг другу. Таким образом, благодаря данному смысловому акценту возникает тема связи человека и внешнего ему мира при их априорной нетождественности. Данный вариант телесного образа, передающего семантику границ, также связан с таким явлением, как неосинкретизм. Данное явление строится «на основе обыгрывания нераздельности и неслиянности категорий «я» и «другого»»<sup>399</sup>. В широком смысле отмеченная смысловая установка, выражаемая подобным типом субъектной структуры, обладает схожими чертами со смыслами, которые транслируют телесные образы, рассматриваемые в главе. В работах, посвящённых данному явлению, встречается понятие, близкое на уровне терминологическом и понятийном телесной метаморфозе. Так, смены субъекта повествования при реализации в лирике «возможности полисубъектного высказывания»<sup>400</sup> обозначаются,

---

<sup>399</sup>Малкина В. Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 143.

<sup>400</sup>Малкина В. Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 143.

ориентируясь на исследования С. Н. Бройтмана, как «субъектные метаморфозы»<sup>401</sup>. В контексте исследования неосинкретизма как явления, связанного, в первую очередь, с субъектной структурой, данное выражение приобретает уточняющий, риторический характер. Однако упоминание явления метаморфозы применительно к образной структуре произведения нам представляется важным и в значительной степени определяющим специфику изображения телесности в неклассической лирике (в определённых случаях, о которых речь пойдёт далее).

Рассмотрим текст А. Тарковского «Превращение». В стихотворении слияние лирического субъекта с природным миром дано в контексте образов войны. Однако, несмотря на внешнее кажущееся противостояние, лирический субъект свою ценностную позицию внешнему, природному миру не противопоставляет. Уже с первых строк стихотворения очевидно внутреннее движение лирического субъекта к изменениям:

*Я безупречно был вооружён,*

*И понял я, что мне клинок не нужен [выделено мной – А. Р.]<sup>402</sup>*

Так образы, связанные с военной тематикой, предстают, скорее, как связывающие лирического субъекта и мир, не как свидетельство их противостояния. Отсюда, к примеру, и несвойственные патетике военной темы уменьшительно-ласкательное обозначение оружия («...*травя просовывает копьцо/сквозь каждое кольцо моей рубахи*»), амбивалентность образа Марса (Марс – бог войны, и Марсий – сатир, одержавший победу над Аполлоном). Такое слияние образов, подчёркнутое использованием усечённого варианта имени Марсий, актуализирует в произведении единство

---

<sup>401</sup> Малкина В. Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 143.

<sup>402</sup> Тарковский А. Превращение // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 231.

природного и социального начал. Марсий, сатир, непосредственно близок к природе, а Марс, бог войны, – к социуму (война – явление социального характера). Если смотреть глубже, то образ Марса тоже имеет несколько планов, так как первоначально Марс был богом плодородия. Такая двойственность прослеживается и в самом природном мире, чьи явления несут в себе черты человеческие и социальные:

*И ласточки снуют, как пальцы пряжи,  
Трава просовывает копьёцо  
Сквозь каждое кольцо моей рубахи<sup>403</sup>.*

Полёт птиц здесь сравнивается с особенностями человеческого тела. Также в этом сравнении возникает образ конкретной деятельности, свойственной человеку определённой профессии. Затем проявляется деталь, относящаяся к образному ряду войны, которую, как уже говорилось выше, мы относим к социальному началу.

Двойственность подчёркивается и в образе лирического героя. Стремление героя к нематериальной, небесной сфере противопоставляется его земным чертам, тяжесть которых изображается составляющей земного, природного мира. Герой, несмотря на наличие защитной амуниции, всё же оказывается безоружным перед силами земной природы: «...в боевых доспехах безоружен»<sup>404</sup>. Основополагающей темой стихотворения становится стремление героя преодолеть собственную земную природу и безуспешность этих попыток. Герой заморожен именно потому, что в нём самом есть нечто, что откликается на зов. Акцент делается на осознании ненужности клинка, не на насильственном лишении оружия, мысли героя резонируют с воздействием природных сил на него: «И понял я, что мне

---

<sup>403</sup> Там же.

<sup>404</sup> Там же.

клинок не нужен». Метаморфоза осуществляется на двух связанных уровнях: телесном и ментальном. Результатом метаморфозы становится изменение физического состояния лирического субъекта («*Лежу, – а жилы крепко сращены/С хрящами придорожной бузины*»), а также изменение в его ценностной позиции. Трансформация точки зрения лирического субъекта представлена как основное событие произведения. В финале он констатирует взаимопроницаемость своего тела и явления природного мира, лишая данный факт какой бы то ни было оценки.

Стихотворения данного типа в широком смысле связаны с идиллическим модусом художественности<sup>405</sup> (В. И. Тюпа). То есть особенности ценностной позиции лирического субъекта заключаются в том, что он принимает происходящее во внешнем мире, а также изменение своей роли в нём. В подобных случаях принятие и изменения выражены телесными образами. Принимая своё тело, отождествляя себя с ним, лирический субъект рефлексировывает касательно связи с внешним, природным миром. В стихотворениях изображено внешнематериальное изменение, касающееся места лирического субъекта в сферах изображённой реальности, сопряжённое с изменением особенностей его ценностной позиции. Событие в данных произведениях – осознание лирическим субъектом изменений своего статуса, роли в мире. Осознание представлено в рамках принимающего тона, не сопряжённым с трагическим мироощущением, либо же с ситуацией внутреннего конфликта. По сути, лирический субъект сливается с внешним миром (здесь – природным). Так, граница между планом внешнего мира и внутренним лирического субъекта нивелируется. Однако об акценте на нарушении границы здесь говорить нельзя, поскольку большая смысловая значимость придаётся его принимающей эти изменения интенции.

---

<sup>405</sup>Теория литературы. Т. 1. С. 67-70.

В стихотворении Н. Заболоцкого «В жилищах наших»<sup>406</sup> событие метаморфозы представлено как положительно воспринимающееся лирическим субъектом приобщение человека природному миру. Здесь этот переход принимает черты восстанавливающейся бытийной гармонии. Рассмотрим данное произведение подробнее.

Основная смысловая оппозиция в стихотворении – природы и человека (в первую очередь в социальном контексте). В первых строках стихотворения она воплощает ещё и дополнительные противостоящие друг другу смысловые оттенки естественного и искусственного:

*В жилищах наших*

*Мы тут живём умно и некрасиво.*

*Справляя жизнь, рождаясь от людей,*

*Мы забываем о деревьях.*<sup>407</sup>

Субъект речи представлен здесь местоимением «мы», объединяя в себе точку зрения лирического субъекта и человека вообще. Ум, в том числе и как средство оценки, свойствен человеку. Здесь речь идёт, скорее, о хитроумии, не свойственном естественной и близкой к природному началу жизни.

Несмотря на явно проступающую оппозицию человека и природы, оба эти плана изначально изображаются с чертами взаимного подобия. Человек изображён как субъект, в основе своего бытия причастный миру природному: слово «жилища» как несущее семантику антисоциального начала задаёт некую смысловую установку на исконную, порождающую человека связь с природой. Также и упоминание о том, что «мы» существуют, «рождаясь от людей», что иллюстрирует некую неестественность данной родовой

---

<sup>406</sup> Заболоцкий Н. А. В жилищах наших // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Ложилова. М.: ОГИ, 2014. С. 440-442.

<sup>407</sup> Там же. С. 440.

принадлежности, которая чревата забвением человека относительно природных явлений.

Чертами, сближающими с противопоставленным началом, обладают и явления природного мира:

*Они (деревья – А.Р.) поистине металла тяжелей  
В зелёном блеске сомкнутых кудрей.  
Иные, кроны поднимая к небесам,  
Как бы в короны спрятали глаза,  
И детских рук изломанная прелесть,  
Одетая в кисейные листы (...)»<sup>408</sup>*

Упомянутое подобие здесь воплощается телесными образами. Одновременно в оценке субъекта речи дерева противопоставляются ценностям материального характера, что обнажает некую бытийную, сакральную ценность образа природных явлений. Итак, в экспозиции произведения задаётся тема изначального подобия человека и мира (здесь – природного), их связи при выраженной оппозиции.

Далее упомянутое подобие развивается в изображении метаморфозы, происходящей с лирическим «мы», представленной на телесном и ментальном уровнях. Так, смысловыми узлами лирического сюжета становятся ситуации, воплощающие набирающий силу переход человека («мы») в мир природный (деревья). Обратимся к фрагменту, иллюстрирующему разницу ценностных ориентиров природы и человека при их уже совершающемся сближении:

*Нам непонятна эта красота –  
Деревьев влажное дыханье.*

---

<sup>408</sup> Там же. С. 440-441.

*Вон дровосеки, позабыв топор,  
Стоят и смотрят, тихи, молчаливы.  
Кто знает, что подумали они,  
Что вспомнили и что открыли,  
Зачем, прижав к холодному стволу  
Своё лицо, неудержимо плачут?<sup>409</sup>*

В данных строках в самом общем значении воплощён катарсис лирических персонажей. Связано состояние прозрения и очищения здесь, в первую очередь, с памятью о причастности человека к миру природному. Данная связь обладает чертами сакральными и иллюстрирует интенцию лирических персонажей к сближению с явлениями природного мира (деревьями). Так в приведённых строках воплощается изменение ценностной позиции персонажей (человека вообще), связанной с отказом от деятельности социального характера (дровосеки уже не рубят деревья) и переходом к принятию и сближению с природным миром (прижимаются лицом к стволу деревьев).

Метаморфоза, переход лирического «мы» из плана человеческого в природный, выражена, как и в ранее разобранным стихотворении А. Тарковского, через трансформацию телесных образов и сопряжённые с ней изменения в ценностной позиции субъектов:

*(...) Головы растут,  
И небо приближается навстречу.  
Затвердевают мягкие тела,  
Блаженно древенеют вены,  
И ног проросших больше не поднять,  
Не опустить раскинутые руки<sup>410</sup>.*

---

<sup>409</sup> Там же. С. 441.

Так, тело человека здесь изображается принимающим черты явлений, относящихся к миру природному, – деревьев.

В процессе метаморфозы «мы» распадаются, теряя социальное, обретая связь с природным миром, оказываются пространственно разъединены:

*Вот мы нашли поляну молодую,  
Мы встали в разные углы,  
Мы стали тоньше.*

Социальное начало распадается и в образе города:

*Был город осликом, четырёхстенным домом.  
На двух колёсах из камней  
Он ехал в горизонте плотном,  
Сухие трубы накреня<sup>411</sup>.*

Город, порождение социальной активности человека, предстаёт здесь одухотворённым, обнажающим собственную близость миру природы. Близость эта воплощается в изображении города как животного, без акцента на сравнение. Иными словами, город не просто подобен животному, он словно становится им.

Изменения на телесном уровне сопряжены и с изменениями в ценностной позиции лирического «мы». В первой части произведения лирическое «мы» выражает точку зрения, сопряжённую с чётким разделением человека и природы:

---

<sup>410</sup> Там же.

<sup>411</sup> Там же.



*Нам непонятна эта красота –  
Деревьев влажное дыхание<sup>412</sup>.*

В финале произведения же после свершившейся метаморфозы на телесном уровне рефлексия субъекта речи лишена оценки и представлена, скорее, в созерцательном ключе:

*И мы стояли, тонкие деревья,  
В бесцветной пустоте небес<sup>413</sup>.*

Так констатация осуществившегося перехода в мир природный, представленная в рефлексии субъекта речи, приобретает статус лирического события.

Подобная тема взаимопроницаемости природного мира и человека в контексте образа телесной метаморфозы представлена и, например, в стихотворении П. Когана «Разрыв-травой, травую-повиликой...»<sup>414</sup>.

В стихотворении И. Бродского «Вдоль тёмно-жёлтых квартир...» образ телесной метаморфозы представлен не в таком объеме, как в ранее разобранных текстах, однако похожим способом. В данном произведении метаморфоза связана с приобщением лирического субъекта не к миру природному, а к миру вещей. Лирический субъект, перемещаясь к выходу по коридору, также приобретает черты окружающего пространства:

*Вдоль тёмно-жёлтых квартир  
на неизвестный простор  
в какой-то сумрачный мир*

---

<sup>412</sup> Там же.

<sup>413</sup> Там же. С. 442.

<sup>414</sup> Коган П. Разрыв-травой, травую-повиликой... URL: <http://rupoem.ru/kogan/razryvtravoj-travoyupovilikoj-my.aspx>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

*ведёт меня коридор.*<sup>415</sup>

Данное наблюдение, касающееся цвета явлений внешнего лирическому субъекту мира, относится к самому началу текста. Далее в рефлексии лирического субъекта обозначается тот же цвет, но уже в отношении к особенностям его тела:

*по жилам ещё бежит  
тёмно-жёлтая кровь*<sup>416</sup>.

По сути, движение лирического субъекта по коридору к выходу, опираясь на характер его переживания, а также на особенности образов стихотворения, можно обозначить как событие, связанное с семантикой процесса рождения.

Итак, подведём итоги относительно выявленных особенностей телесных образов, рассмотренных в главе, и смысловых значений, выражаемых ими.

Специфику отношений лирического субъекта с миром в неклассической лирике ярко выражают телесные образы, связанные со смысловым акцентом на теле лирического субъекта/персонажа как на границе между ним и миром, а также выражающие тему внешнего подобия тела лирического субъекта/персонажа явлениям внешнего ему мира (и наоборот, подобия явлений внешнего мира телу человека). В основе данных типов образов – имплицитно или явно выраженная оппозиция внешнего и внутреннего. Отношения лирического субъекта/персонажа с миром представлены на основе тесной связи при изначальной нетождественности планов внешнего мира и внутреннего мира лирического субъекта/персонажа.

---

<sup>415</sup> Бродский И. Вдоль темно-жёлтых квартир... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 239-240.

<sup>416</sup> Там же. С. 240.

Так, телесные образы, рассмотренные в данной главе, иллюстрируют близость лирического субъекта/персонажа внешним ему явлениям окружающей реальности (нарушение границ, внешнее подобие). Упомянутая близость и связь сопряжена с темой изначальной, априорной нетождественности, а иногда – акцентированной ценностной противопоставленности лирического субъекта/персонажа и мира.

Во всех упомянутых случаях телесные границы представлены неотчётливыми либо нарушающимися. Нарушение границ между лирическим субъектом и миром изображается с разными типами ценностной позиции субъекта относительно данного момента (положительно или отрицательно окрашенной). Вне зависимости от характера оценки лирического субъекта, тема неотчётливости границ между ним и миром, их нарушение, представленное телесными образами, иллюстрирует нецелостность образа лирического субъекта, а также в определённом смысле связь лирического субъекта и мира.

Особой семантикой обладают образы телесной метаморфозы. В ряде произведений неклассической лирики они воплощают переход лирического субъекта в природную сферу бытия. Сопряжён этот переход с принимающей изменения интенцией лирического субъекта. Параллельно телесным трансформациям проявляются и изменения в ценностной позиции лирического субъекта, как правило, связанные с безоценочной, созерцательной рефлексией касательно свершившейся метаморфозы.

## Заключение

В исследовании были выявлены и описаны особенности телесных образов в лирике неклассического этапа поэтики художественной модальности (конец XIX – XX вв.). Несмотря на многообразие представленности образов тела в лирике данной стадии поэтики, эта сторона художественности лирического произведения ранее теоретически не осмысливалась. В исследовании впервые были выявлены, терминологически закреплены и описаны основные, регулярно актуализирующиеся в произведениях неклассической лирики аспекты телесной образности (телесная объективация лирического субъекта/персонажа, изображение тела лирического субъекта/персонажа во фрагментарности, тело как граница лирического субъекта/персонажа и мира). Также был рассмотрен и описан образно-смысловой контекст, актуализирующий данные аспекты телесности в неклассической лирике (а именно: особенности ценностной позиции лирического субъекта, отсылающие, в свою очередь, к авторской художественной установке; отношения лирического субъекта/персонажа и мира). Кроме того, были выявлены общие черты художественной действительности, выражаемые в произведениях неклассической лирики телесными образами, и определены эстетические основания специфического изображения телесности в лирике данной стадии поэтики.

В **первой главе** впервые выделяется и описывается такой присущий неклассической лирике аспект телесной образности, как *телесная объективация*. Образы телесной объективации в лирике данной стадии поэтики передают восприятие лирическим субъектом *своего* тела/тела лирического персонажа как *другого* при сохранении с ним фактической связи. Такого рода образы связаны с изображением перехода в кругозоре (рефлексии) лирического субъекта от субъективного восприятия (того, что

связано с «внутренним» телом) к объективирующему (лирический субъект воспринимает свое тело как «внешнее», чужое). Будучи «субъектом-для-себя», герой лирического произведения воспринимает тело, осознаваемое им как *своё*, в существенной мере отстраненно, как *другое* тело. Себя же – как субъекта, распадающегося на телесное и духовное начала. В художественном целом лирического произведения телесная объективация связана с определённой ценностной позицией лирического субъекта: тело либо оценивается им в *противопоставлении* другим/другой сфере/сферам своего существа, либо возводится в статус ценности концептуальной.

Образы телесной объективации представлены в неклассической лирике *двумя* устойчивыми вариантами, демонстрирующими различные формы отношения в рефлексии лирического субъекта объективированного тела к другим сферам его существа. Первый вариант телесной объективации (объективированное тело в составе *двухчастного* образа лирического субъекта/персонажа) представлен лирическими произведениями (например, «Дано мне тело – что мне делать с ним...» О. Мандельштама, «Тюльпаны» С. Плат, «Прощание» Б. Ахмадулиной и многие другие), в которых неоднородность образа лирического субъекта/персонажа, порожденная телесной объективацией, основана на противопоставлении некоего «Я» (ментальной активности) – телесной составляющей. Второй вариант телесной объективации (объективированное тело в составе *трехчастного* образа лирического субъекта/персонажа) объединяет лирические тексты ( «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...» А. Тарковского, «Душа и тело», «Память» Н. Гумилёва, «Прохожий» Н. Заболоцкого и ряд других), в которых ценностно противопоставляются не только объективированное сознанием лирического субъекта тело и его «Я» (либо «он»), но и *душа*.

Для лирики данной стадии поэтики характерно то, что объективация тела в рефлексии лирического субъекта, как правило, связана с *пограничным* состоянием, в котором он либо лирический персонаж пребывает: болезнь,

экзистенциальный кризис, попытка осмысления собственной жизни. Связь образа телесной объективации с подобного рода темами и ситуациями, на наш взгляд, выражает характерную особенность мировоззрения субъекта неклассической лирики, а именно *восприятие им границ собственного «я» как смещённых*. Само изображение противопоставления тела и другой/других сфер бытия лирического субъекта/персонажа связано с выражением в лирических текстах определённых эстетических установок, присущих неклассическому этапу поэтики художественной модальности, а именно *аналитического* отношения к человеческому образу, передающего его принципиальную *нецелостность*, несовпадение героя с самими собой как с субъектом (Бройтман).

Во **второй** главе диссертации рассматриваются телесные образы, связанные с *фрагментированным изображением* тела лирического субъекта/персонажа. При этом важно, что впервые в центре рассмотрения оказываются не фрагментированные части тела, но *изображённые во фрагментарности*. Под данным аспектом изображения телесности (телесная фрагментарность) в диссертации понимается тело, не расчленённое/разделённое на части в мире произведения, а *представленное фрагментированным в восприятии и в ценностном кругозоре лирического субъекта*.

В контексте лирического произведения как целого изображение тела лирического субъекта/персонажа во фрагментарности связано с определёнными ценностными установками лирического субъекта, отсылающими, в свою очередь, к авторской художественной интенции. Прежде всего автором через образы телесной фрагментарности делается особый акцент на смысловом оттенке *нецелостности* лирического субъекта/персонажа, связанном с фрагментарностью картины мира художественного произведения, относящегося к неклассическому этапу поэтики художественной модальности. Но кроме того, сам факт изображения

в лирическом произведении фрагментированного тела с акцентом на нецелостности лирического субъекта/персонажа иллюстрирует попытки *преодолеть эту нецелостность* в кругозоре лирического субъекта, что, в свою очередь, отсылает к авторской художественной позиции. В рассмотренных лирических произведениях нецелостность, выраженная фрагментарно изображённым телом, представлена в одном смысловом контексте с интенцией к оцельнению образа лирического субъекта/персонажа (шире – бытия и образа человека в нём). Тенденция к оцельнению может быть связана с отношением к миру, близким к религиозному («Амалии» Д. Мережковского), с чувством любви («Волосы за висок между пальцев бегут...», «Твой локон не свивается в кольцо» И. Бродского). Попытки оцельнения фрагментированного образа героя в переживании лирического субъекта могут быть и тщетными («Колосс» С. Плат).

Образы телесной фрагментарности в неклассической лирике в ряде случаев («Вальсок» И. Бродского, «Париж ночью» Ж. Превера, «Я был только тем, чего ты касалась ладонью ...» И. Бродского, «К твоим стихам меня влечёт не новость...» М. Волошина и ряд других) выступают как *узловые элементы лирического сюжета*. В работе выявляется, что образы телесной фрагментарности, являясь «вехами» лирического сюжета, ведущего к «акту самосознания» лирического субъекта (основному событию в произведении), *выражают авторскую интенцию к оцельнению человеческого образа, явленную в мире произведения*.

Изображение тела лирического субъекта/персонажа во фрагментарности отсылает к определённым эстетическим установкам, характеризующим данную стадию поэтики, а именно передаёт не только тему нецелостности человеческого образа, но и фрагментированное восприятие мира в целом. Однако, как уже было отмечено, акцент на нецелостности человека/мира связан в рассмотренных текстах с установкой на её преодоление, передаваемой телесными образами.

В третьей главе диссертации рассматривается феномен *границы* в составе телесных образов, выражающий особенности взаимодействия лирического субъекта/персонажа и изображённого мира в произведениях неклассической лирики. В неклассической лирике границы, представленные телесными образами, между лирическим субъектом/персонажем и миром *неотчётливы*. Либо же в произведении сделан особый смысловой акцент на их *нарушении*. Данная установка, на наш взгляд, соотносится с общими принципами изображения лирического субъекта/персонажа в неклассической лирике. В ценностной структуре (Фуксон) лирических произведений, в которых телесные образы приобретают семантику границы, наблюдается особый акцент на оппозиции внутреннего и внешнего. С учётом противопоставления данных смысловых полюсов, в неклассической лирике обнаруживаются *три* типа телесных образов с семантикой границы между лирическим субъектом и миром: сопряжённые с образами тела объективированного и/или фрагментированного сознанием лирического субъекта, актуализирующие *тему его нецелостности и незавершённости* (например, «Взойти на сцену» Б. Ахмадулиной и т. п.); связанные с изображением органов восприятия (глаза, уши, рот, нос) как *проводников между лирическим субъектом и внешним ему миром* («Венецианские строфы 2» И. Бродского и ряд других); актуализирующие части тела, связанные с сентиментальными ценностями (сердце, грудь, живот), и выражающие мотив связи лирического субъекта и мира (например, в стихотворении Б. Ахмадулиной «Описание боли в солнечном сплетении» и ряде других). *Нарушение границ* между героем и миром проявляется в неклассической лирике также в образе *телесной метаморфозы* («Преобразование» А. Тарковского, «В жилищах наших...» Н. Заболоцкого, «Разрыв-травой, травую-повиликой...» П. Когана и ряд других).

Во всех упомянутых случаях телесные границы представлены *неотчётливыми* либо *нарушающимися*. Нарушение границ между



лирическим субъектом и миром соотносится с разными типами ценностной позиции субъекта относительно данного момента (положительно или отрицательно окрашенной). Вне зависимости от характера оценки лирического субъекта, тема неотчётливости границ между ним и миром, их нарушение, представленное телесными образами, выражает характерное для художественного мировоззрения неклассической стадии поэтики художественной модальности нарушение классического соотношения внешнего и внутреннего, «я-для-себя» и «я-для-другого», противоречивое переживание *разрыва*, но при этом *связи* человека и мира.

Безусловно, работа не претендует на роль исследования, исчерпывающего специфику телесных образов в неклассической лирике. Можно сказать, что выявленные и рассмотренные в нём типы телесных образов в совокупности представляют собой лишь некий абрис характера изображённой телесности в неклассической лирике, в первую очередь обнажающий значимость телесных образов для лирики данного типа поэтики. Телесные образы в неклассической лирике, на наш взгляд, обнаруживают и другие, не рассмотренные в работе, смысловые оттенки. Так, касательно образов телесной фрагментарности, можно отметить установку на универсализацию образа человека, выражающуюся ими в ряде художественных текстов. Универсализация как способ отношения лирического субъекта к элементам тела, своего и/или лирического персонажа, по нашему мнению, связана с концептуализацией суждений лирического субъекта относительно человека вообще. Высказывания субъекта речи, таким образом, неизбежно принимают общепhilософский характер и вмещают в себя уже не только его жизненную активность (выраженную в произведении непосредственно), но и на гипотетическом уровне активность любого субъекта изображённой реальности, подходящего под данную ему характеристику. Воплощается данный тип образа, на наш

взгляд, в таких произведениях, как «Леди Лазарь»<sup>417</sup> С. Плат, «С точки зрения воздуха...»<sup>418</sup> И. Бродского, «Имена» А. Тарковского, «О пепельное лицо...»<sup>419</sup> А. Рембо и др. Фрагментарно изображённое тело, с нашей точки зрения, в данных произведениях выражает уже *универсальные черты человеческого образа*, вмещающего в себя и образ самого субъекта речи, и образ лирического персонажа.

При особом различии внешнего герою мира и внутренней сферы героя в произведениях данной стадии поэтики обнаруживается тема их неразрывной связи (образы мира через тело / тела через мир). В самых общих чертах подобная картина мира отмеченными особенностями соотносима с явлением неосинкретизма. Учитывая, что данное явление рассматривалось преимущественно в контексте субъектной структуры лирического произведения, по нашему мнению, есть устойчивые основания для исследования неосинкретизма как свойства мира, изображённого в лирике неклассической, относительно отношений лирического субъекта с миром, выраженного телесными образами.

Перспектива дальнейшего исследования телесных образов в лирике, на наш взгляд, может быть связана также и с сопоставлением особенностей телесных образов, выявленных в рамках неклассического этапа развития литературы (с тем, как представлена телесность в произведениях предшествующих стадий поэтики), а также с исследованием выявленных в работе аспектов телесности на материале произведений других родов литературы (эпоса, драмы) неклассического этапа поэтики художественной модальности.

---

<sup>417</sup> Плат С. Леди Лазарь. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st11>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

<sup>418</sup> Бродский И. С точки зрения воздуха... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 410.

<sup>419</sup> Рембо А. О пепельное лицо... // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 116.

## Список цитируемых художественных произведений

1. Ахмадулина Б. А. Взойти на сцену // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 204-205.
2. Ахмадулина Б. А. Описание боли в солнечном сплетении // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 170-171.
3. Ахмадулина Б. А. Прощание // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 70.
4. Ахмадулина Б. А. Шёл дождь... [из О. Чиладзе] // Ахмадулина Б. А. Сочинения. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт, 1999. С. 515-516.
5. Ахматова А. А. Всё отнято: и сила, и любовь... // Ахматова А. А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 273.
6. Баратынский Е. А. На что вы, дни! Юдольный мир явленья... // Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. Петрозаводск: Карелия, 1979. С. 142.
7. Бродский И. Большая элегия Джону Донну // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 247-251.
8. Бродский И. Вальсок // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 40.
9. Бродский И. Венецианские строфы (2) // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 54-56.
10. Бродский И. Вдоль темно-жёлтых квартир... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 239-240.
11. Бродский И. Волосы за висок... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 45.
12. Бродский И. Декабрь во Флоренции // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 383-385.

13. Бродский И. Деревянный Лаокоон... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 402.
14. Бродский И. Из ваших глаз пустившись в дальний путь... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 416.
15. Бродский И. Колыбельная Трескового мыса // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 81-91.
16. Бродский И. На Виа Джулия // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 143.
17. Бродский И. На Виа Джулия // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 143.
18. Бродский И. Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 143. С. 48-57.
19. Бродский И. Натюрморт // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 270-274.
20. Бродский И. Одиссей Телемаку // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 301.
21. Бродский И. Окна // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 284.
22. Бродский И. Около океана, при свете свечи; вокруг... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 406.
23. Бродский И. Она надевает чулки, и наступает осень... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 218.
24. Бродский И. Потому что каблук оставляет следы – зима... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 401.
25. Бродский И. С точки зрения воздуха... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 410.
26. Бродский И. Твой локон не свивается в кольцо... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 1. С. 331-332.

27. Бродский И. Темза в Челси // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 76-78.
28. Бродский И. Узнаю этот ветер... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 399.
29. Бродский И. Уточнение // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 202.
30. Бродский И. Это – ряд наблюдений. В углу – тепло... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. С. 400.
31. Бродский И. Я был только тем, чего ты касалась ладонью... // Бродский И. Сочинения в 4-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 42.
32. Быков Д. На самом деле мне нравилась только ты... URL: <http://fit4brain.com/9393>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
33. Вознесенский А. Как палец, парус вылез... URL: <https://www.stihi.ru/2006/02/07-1097>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
34. Волошин М. К твоим стихам меня влечет не новость... // Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Наука; Пб. писатель, 1995. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 84.
35. Волошин М. Чем глубже в раковины ночи... // Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Наука; Пб. писатель, 1995. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 412.
36. Гарсиа Лорка Ф. Двойная поэма озера Эдем. Пер. с исп. Ю. Мориц. URL: [http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt?iframe=true&width=900&height=450#n4\\_1](http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt?iframe=true&width=900&height=450#n4_1). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
37. Гонгора-и-Арготе Л. де. О влага светоносного ручья... / Пер. с исп. С. Гончаренко // Европейская поэзия XVII века (Сер. Библиотека всемирной литературы). М.: Худ. лит., 1977.

38. Гумилёв Н. С. Душа и тело // Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. С. 64-66.
39. Гумилёв Н. С. Память // Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. С. 90-93.
40. Заболоцкий Н. А. В жилищах наших // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 440-442.
41. Заболоцкий Н. А. Начало зимы // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 214-215.
42. Заболоцкий Н. А. Осенние пейзажи // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 325-326.
43. Заболоцкий Н. А. Полдень // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 289.
44. Заболоцкий Н. А. Прохожий // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 284-285.
45. Заболоцкий Н. А. Черкешенка // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. М.: ОГИ, 2014. С. 10-11.
46. Коган П. Вечер. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13731>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
47. Коган П. Разрыв-травой, травую-повиликой... URL: <http://rupoem.ru/kogan/razryvtravoj-travoyupovilikoj-my.aspx>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

48. Лермонтов М. Ю. Мадригал // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 40.
49. Лермонтов М. Ю. Она не гордой красотой... // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 247.
50. Лермонтов М. Ю. Смерть // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 128-129.
51. Мандельштам О. Э. Дано мне тело – что мне делать с ним... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 1. Сост. и коммент. П. Нерлера, А. Никитаева. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. С. 37.
52. Мережковский Д. С. Амалии. URL: <http://merezhkovsky.ru/lib/poetry/amalii.html>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
53. Некрасов Н. А. Тройка // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. С. 43-44.
54. Паунд Э. Apparuit. Пер. с англ. О. Седаковой // Паунд. Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 501.
55. Паунд Э. Na Audiart. Пер. с англ. Я. Пробштейна // Паунд. Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 73.
56. Паунд Э. На станции метро. Пер. с англ. И. Вишневецкого // Паунд. Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 751.
57. Плат С. Долина Хардкасл. Пер. с англ. В. П. Бетаки // Плат С. Собрание стихотворений. М.: Наука, 2008. С. 55-56.
58. Плат С. Колосс. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st7>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
59. Плат С. Леди Пазарь. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st11>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.

60. Плат С. Тюльпаны. Пер. с англ. Я. Пробштейна. URL: <http://www.netslova.ru/plath/stihi.html#st13>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
61. Поплавский Б. За стеною жизни ходит осень... URL: <https://www.stihi.ru/2009/07/31/6256>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
62. Превьер Ж. Париж ночью. Перевод с франц. М. Кудинова. URL: <https://www.stihi.ru/2007/04/21-988>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
63. Пушкин А. С. Полководец. URL: [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1835/0599.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1835/0599.htm). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 13.08.18.
64. Рембо А. Завороженные. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 34-35.
65. Рембо А. О пепельное лицо... // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 116.
66. Рембо А. Распродажа. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 148-149
67. Рембо А. Сёстры милосердия. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 64-65.
68. Рембо А. Солнце и плоть. Пер. с франц. М. П. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 17-22.
69. Тарковский А. Греческая кофейня // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 168.
70. Тарковский А. Комитас // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 205.
71. Тарковский А. Превращение // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 231.



72. Тарковский А. Пускай меня простит Винсент Ван Гог... // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 87-88.
73. Тарковский А. Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был... // Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 73-74.
74. Цветаева М. И. Два солнца стынут... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 47.
75. Цветаева М. И. Древняя тщета течет по жилам... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 266.
76. Цветаева М. И. Неподражаемо лжёт жизнь... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 197.
77. Цветаева М. И. Сон // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 274-275.
78. Цветаева М. И. Над синеморскою лоханью. URL: [http://www.tsvetayeva.com/poems/nad\\_sinemor](http://www.tsvetayeva.com/poems/nad_sinemor). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 9.01.2018.
79. Цветаева М. И. После бессонной ночи слабеет тело... // Цветаева М. И. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1984. С. 65-66.
80. Элитис О. Песнь героическая и траурная о младшем лейтенанте, погибшем в Албании // Элитис О. Концерт гиацинтов / Пер.с греч. М. Арутюновой, С. Ильинской, И. Ковалевой. – М.: ОГИ, 2008. С. 54 – 68.

## Список используемой литературы

1. Абеляшева Г. Е. Проблема поэтики портрета. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Днепропетровск, 1996. 16 с.
2. Автухович Т. “Шаг в сторону от собственного тела...” Экфрасисы Иосифа Бродского. Siedlce, 2016. 268 s.
3. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М., 1979. С. 93-122.
4. Арустамян А. В. Жест в культуре и искусстве: междисциплинарный анализ: Автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб., 1999. 25 с.
5. Архетипы телесности (российский и западный контексты): сборник статей. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2014. 360 с.
6. Барахов В. С. Искусство литературного портрета (К постановке проблемы) // Литература и живопись. СПб., 1982. С. 147-167.
7. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов.; Яз. славян. культуры, 2003. Т. 1. С. 69–263.
8. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 7-10.
9. Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 304-305.
10. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.3. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
11. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.4 (1). М.: Языки славянских культур, 2008. 1120 с.
12. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

13. Бачинин В. А. Антропосоциология и метафизика портрета // Человек. 2004. №4. С. 124-135.
14. Башкеева В. В. От живописного портрета к литературному: Русская поэзия и проза конца XVIII первой половины XIX вв. Улан-Удэ, 1999. 259 с.
15. Башкеева В. В. Человек увиденный: поэзия Г. Р. Державина. М.: Диалог-МГУ, 1998. 63 с.
16. Башкеева В. В. Русский словесный портрет. Лирика и проза конца XVIII первой трети XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2000. 28 с.
17. Башкеева В. В. Русский словесный портрет. Лирика и проза конца XVIII первой трети XIX века: Дис. канд. филол. наук. М., 2000. 351 с.
18. Бердяев Н. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 176 с.
19. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
20. Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. 184 с.
21. Бескова И. А. Природа и образы телесности / И.А. Бескова, Е.Н. Князева, Д.А. Бескова. - М.: Прогресс-Традиция, 2011. 456 с.
22. Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М, 1985. С. 124-160.
23. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX - начала XX века в свете исторической поэтики. М.: РГГУ, 1997. 307 с.
24. Бройтман С.Н. Лирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 109-112.
25. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 310-321.

26. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 112-114.
27. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.
28. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Москва, 1989. 47 с.
29. Бройтман С.Н., Ким Х. Е. О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. – С. 329–343.
30. Бройтман С.Н. Тропы // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 275-276.
31. Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в прозе И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000. 18 с.
32. Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева. Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000. 196 с.
33. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен // Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. СПб, 1998. Т. 2. С. 248-249.
34. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. 1981. № 1. С. 36-47.
35. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101-154.
36. Виноградова А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 277-289.

37. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 480 с.
38. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 149-169.
39. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1979.
40. Галанов, Б. Портрет // КЛЭ. Т. 5. М., 1968. - Ст. 894-895.
41. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. Пер с нем. А.М. Михайлова. М.: Искусство, 1971. С. 492-537.
42. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964.
43. Гузаевская С. Н. Телесный дискурс в русской литературе первой половины XX века. Программа специального курса. Электронный ресурс. Новосибирск, 2001. URL: [http://old.nsu.ru/education/virtual/guzaevskaya\\_course.htm](http://old.nsu.ru/education/virtual/guzaevskaya_course.htm). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 10.01.2018.
44. Гурович Н.М. Портрет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 176-177.
45. Дзонгсар Кхьенце Ринпоче. Отчего вы не буддист. Пер. Ф. Маликова. М.: Открытый мир, 2008. 192 с.
46. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Сборник статей под ред. Дениса Г. Иоффе. М.: Ладомир, 2008. 534 с.
47. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
48. Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета. М., 1928. – С. 7-52.
49. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. 438 с.
50. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука - Восточная литература, 1994. – 426 с.

51. Жорникова М. И. Поэтика портрета в русской романтической повести 1830-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2004. 20 с.
52. Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. М., 2004. 559 с.
53. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 316 с.
54. Зорина Л. В. Трансформация образа телесности: от архаики к современной альтернативной культуре. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2013. 25 с.
55. Ибрагимова С. Р. Поэтика дихотомии «Тело - Душа / Ева – Психея» в творчестве М.И. Цветаевой. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2017. 21 с.
56. Илюшечкин В.Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М.: Наука, 1998. С. 441-465.
57. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 570 с.
58. Кабакова Г. И. Антропология женского тела в славянской традиции. М. Ладомир, 2001. 335 с.
59. Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 377 с.
60. Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Автореф. дис ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 25 с.
61. Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского. Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2015. 196 с.
62. Киселёва, М. С. «Человек мал мир» и его тело в культуре русского барокко // Человек. 2004. - № 6. - С. 159-173.
63. Китайгородская, М. В. Русский речевой портрет: Фонохрестоматия. М., 1995. 127 с.

64. Клейст, Г. фон. О театре марионеток // Клейст Г. фон. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. М., 1977. С. 512-518.
65. Козлов В.И. Архитектоника художественного мира лирического произведения: на материале цикла И. Бродского "Часть речи" : автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 18 с.
66. Колмогорова Е.Н. Образы разъятого тела в трагедии «Владимир Маяковский» В. Маяковского // Вестник КемГУ. 2013. № 4. Т. 2. С. 124-127.
67. Кон И.С. Мужское тело в истории культуры. М.: Издательство Слово, 2003. 360 с.
68. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 111 с.
69. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Учебное пособие. Ижевск, 1977.
70. Корнилов С. И. Портрет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М, 2001. Ст. 762.
71. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. энцикл., 1962-1978.
72. Крейдлин Г. Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
73. Крейдлин, Г. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык.- М.: Новое литературное обозрение. 2002. 592 с.
74. Крысанова А. В. Телесность бестелесного: образ поэта в лирике М. Цветаевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 8. С. 142-145.
75. Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Саратов, 2011. 225 с.
76. Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2012. 24 с.

77. Куллэ В. Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» // Иосиф, Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С.136-142.
78. Куляпин А. И. Смеховая концепция телесности в стихотворении Д. Хармса «Звонить – лететь (логика бесконечного небытия)» // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. 2009. № 6. С. 177-178.
79. Ланн Ж.-К. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛО, 2005. С. 324-340.
80. Лафатер И. Сто правил физиогномики. Пер. с нем. Н. Скородума. М.: Мир Урании, 2008. 152 с.
81. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464-480.
82. Леви-Строс К. Структурная антропология. Пер. с фр. В. В. Иванова. Москва: АСТ, 2011. 541 с.
83. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература, 1950-1990 годы. В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Т. 1. 1953 - 1968. Москва: Academia, 2003. 412 с.
84. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература, 1950-1990 годы. В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Т. 2. 1969 - 1990. Москва: Academia, 2003. 688 с.
85. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. 520 с.
86. Лирика: генезис и эволюция. Сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. Москва: РГГУ, 2007. 418 с.
87. Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929—1939.
88. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып.1: монография / Тюпа В.И., Дарвин М.Н., Фуксон Л.Ю. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. 167 с.



89. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. 751 с.
90. Ломброзо Ч. Преступный человек. Пер. с итал. Г.И. Гордона. М.: Мидгард, 2005.
91. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 329-352.
92. Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 500-518.
93. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 1998. С. 14-285.
94. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 18-252.
95. Магомедова Д. М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26-27.
96. Макаров А. В. Тело как социокультурный продукт: Автореф. дис. . канд. филос. наук. Тверь, 2003. 23 с.
97. Малкина В.Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 114-115.
98. Малкина В.Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 143-144.
99. Мароши В. В. Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. Новосибирск, 2001. Вып. 3/4. С. 220-228.
100. Мароши В. В. Русская литература и семиотика ногтей // Критика и семиотика. Новосибирск, 2000. Вып. 1/2. С. 111-117.
101. Марсель Г. Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. 224 с.

102. Мартыянова С. А. Формы поведения // Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. С. 184-194.
103. Маслов Р. В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: автореферат дис. ... доктора философских наук: 09.00.13. Саратов, 2005. 46 с.
104. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. - 605 с.
105. Мильков Д. Э. Русский литературный авангард. Поэтика жеста. Символизм футуризм - обэриу: Автореф. дис. . канд. филол. наук. - СПб, 2000.-21 с.
106. Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
107. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: Сущность, специфика, соотношение: автореферат дис... д-ра филол. наук: 10.01.08. Москва, 2006. 42 с.
108. Мукаржовский Я. Лирика // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996. – С. 251-253.
109. Нахов И.М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе // Живое наследие античности. Вопросы классической филологии. Вып. IX. М., 1987. С. 69-89.
110. Никитин В. Н. Человеческая телесность: онтогносеологический анализ: автореферат дис. ... доктора философских наук: 09.00.01. Москва, 2007. 36 с.
111. Николаева Т. М. Жест и мимика в лекции. М.: [б. и.], 1972. 37 с.
112. Острый М. В. Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.01. Самара, 2007. 19 с.
113. Острый М. В. Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.01. Самара, 2007. 150 с.

114. Песков А.М. Лирика // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 183-185.
115. Песков, А. Тело родной души // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛО, 2005. - С. 239-254.
116. Подорога В. А. Феноменология тела. М.: Ad marginem, 1995. 340 с.
117. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Москва, 2009. 189 с.
118. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. - Москва, 2009. 19 с.
119. Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. – СПб.: Журнал "Звезда", 2008. – 526 с.
120. Полухина В. Ландшафт лирической личности в поэзии Бродского // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Amsterdam, 1993.
121. Пьянова, М. В. Идиоматика речевого портрета литературного персонажа (На материале английской художественной литературы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 21 с.
122. Равенский, Н. Н. Как читать человека: лицо, жесты, фигура, походка. - М.: Рипол классик, 2005. 413 с.
123. Рахматова А. М. Нецелостный образ человека в культуре XIX–XX веков (от Достоевского к неклассической лирике) // Вестник КемГУКИ. 2017. № 4 (41). Т. 1. С. 111-117.
124. Рахматова А.М. Образ мира в стихотворении И. Бродского «Около океана, при свете свечи...» // *Культура и искусство: поиски и открытия: сборник научных статей*. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. С. 164-168.

125. Рахматова А. М. Образ телесной метаморфозы в неклассической лирике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №8(86). С. 258-261.
126. Рахматова А. М. Фрагментарно изображённое тело и сюжет в неклассической лирике // Филология: научные исследования. 2018. № 4. С.82-90. DOI: 10.7256/2454-0749.2018.4.27745. URL: [http://e-notabene.ru/pfni/article\\_27745.html](http://e-notabene.ru/pfni/article_27745.html)
127. Рахматова А. М. Телесная фрагментарность как выражение нецелостности образа лирического субъекта/персонажа в неклассической лирике // Litera. 2018. № 4. С.209-219. DOI: 10.25136/2409-8698.2018.4.28113. URL: [http://e-notabene.ru/fil/article\\_28113.html](http://e-notabene.ru/fil/article_28113.html)
128. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с франц. И. Вдовиной. М., 2002. 624 с.
129. Рифтин Б. Л. Знаковый характер словесного портрета персонажа в китайской классической литературе // Семиотика и художественное творчество. -М., 1977.
130. Рифтин Б. Л. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). М., 1979.
131. Родионова Н. А. Типы портретных характеристик в художественной прозе И. А. Бунина: (лингвостилистический аспект): Автореф. дис. . канд. филол. наук. Уфа, 1999. 24 с.
132. Роднянская И.Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 185.
133. Романов И.А. Лирический герой поэзии И.Бродского: Преодоление маргинальности: диссертация ... канд. филол. наук. М., 2004. 201 с.
134. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения: автореферат дисс. ... доктора филол. наук. Смоленск. 2007. 44 с.

135. Россман В. И. «Дайте мне ступню Психеи.». Этюд о походке // Человек. 2004. №2. С. 123-133.
136. Руднев, В. П. Тело // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 315-318.
137. Саразин, Ф. «Mapping the body»: История тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» // Новое литературное обозрение. М., 2005. - №1 (71). С. 61-77.
138. Сизова, К. Л. Типология портрета героя: На материале худож. прозы И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. 16 с.
139. Сизова, К. Л. Типология портрета героя: На материале худож. прозы И. С. Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. 186 с.
140. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. 224 с.
141. Смирнов И. П. Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. –С. 50-51.
142. Строев, А. Тело, распавшееся на части (Гоголь и французская проза XVIII в.) // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 265-277.
143. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум. М.: Академия, 2004. 400 с.
144. Тамарченко Н.Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 11-14.
145. Тамарченко Н.Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 43-45.
146. Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 400 с.

147. Тема «живого тела» в истории философии: Материалы научной конференции (Институт философии РАН, май 2015 г.). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 288 с. (Серия «Humanitas»).
148. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 421-466.
149. Теория литературы: Учебное пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
150. Теория литературы: Учебное пособие. В 2 т. Т. 1. – М.: Академия, 2004. С. 333-360.
151. Тибетская Махапаринирвана-сутра. Перевод С. Глагова. URL: [http://lit.lib.ru/i/irhin\\_w\\_j/tibet\\_nirvana.shtml](http://lit.lib.ru/i/irhin_w_j/tibet_nirvana.shtml). Режим доступа: свободный. Дата обращения: 10.01.2018.
152. Тимофеев Л.И. Лирика // Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967. – Стлб. 208-213.
153. Тодоров Л. Лирика // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М., 1974. С. 174-175.
154. Тодоров Л. Лирический герой // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974. С. 177-178.
155. Толстая, С. Тело как обитель души: славянские народные представления // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 51-67.
156. Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996. С. 230-243.
157. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
158. Топоров В. Н. Первочеловек // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 300-302.

159. Топоров В. Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 278-288.
160. Тумаркин П. С. Жест и мимика в общении японцев. М.: Рус. яз., 2001. 64 с.
161. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. С. 118-123.
162. Тырышкина Е. В. Гротескное тело в лирике А. Крученых // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна / Ред. Н.Д. Тамарченко, В.Я. Малкина, Ю.В. Доманский. Москва; Тверь, 2004.С. 124-125.
163. Тюпа В.И. Неклассическая художественность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 139-141.
164. Тюпа В.И. Парадигмы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 155-158.
165. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 7-280.
166. Фарыно Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
167. Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. – М.: Советский писатель, 1984. – 184 с.
168. Феофраст. Характеры / Пер. Г. А. Стратановского. Л.: Наука, 1974. 124 с.
169. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Пер. с нем. Я. М. Коган, М. В. Вульф. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2006. 480 с.
170. Фрейд З. Толкование сновидений. Пер с нем. Мн.: Попурри, 2003. 576 с.

171. Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. Пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. М.: Языки славянских культур, 2010. 342 с.
172. Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.
173. Фуксон Л.Ю. Ценностная структура (литературного) произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 290-292.
174. Фуксон Л.Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. 223 с.
175. Хализев В.Е. Лирика // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 153-160.
176. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999.
177. Цивьян Т. Отношение к себе и своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. Сборник статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 38-51.
178. Цуй Сянхун. Концепты тело, душа и дух в русской языковой картине мира. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 28 с.
179. Шеллинг Ф. Философия искусства. Пер. с нем. П.С. Попов. М., Мысль, 1966. 496 с.
180. Шлегель Ф. Заключительная часть «Разговора о поэзии» // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 330-335.
181. Шлегель Ф. История европейской литературы // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 35-101.
182. Эткинд Е. Разговор о стихах. СПб.: ДЕТГИЗ, 2004. – 240 с.
183. Эткинд Е.Г. Проза о стихах: монография. М.: Знание, 2001. – 447 с.
184. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 300 с.
185. Юнг К. Г. Психология бессознательного / Пер. с англ. под ред. В.В. Зеленского. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.



186. Юргенсон, Л. Кожа – метафора текста в лагерной прозе Варлама Шаламова // Тело в русской культуре. Сборник статей. – М.: НЛО, 2005. – С. 340-347.
187. Юрасова Н.Г. Образ разъятого тела в художественном мире В. Маяковского // Грехнёвские чтения. Сборник научных трудов. Вып. 3. Н. Новгород, 2006. С. 61-64.
188. Юркина Л. А. Портрет // Рус. словесность. 1995. № 5. С. 70.
189. Ямпольский, М. Б. Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.
190. Ямпольский, М. Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 238 с.
191. Ямпольский, М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad marginem, 2000. 287 с.
192. Яременко, С. Н. Внешность человека в культуре: Автореф. дис. д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону, 1997. 41 с.