

10. Якобсон А. Конец трагедии. Нью-Йорк, 1973.
11. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.
12. Приходько Биографическое в мифопоэтике «Соловьиного сада» А. Блока. Прага, 1989.
13. Блок А. Письма к жене // Литературное наследство. М., 1978. Т. 89.

Светлана Юрьевна СИНИЦЫНА —
аспирант кафедры русской литературы
Тюменского государственного университета
russlit@utmn.ru

УДК 821.161.1.09

СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ПОЭТА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ АНТОНА КУНГУРЦЕВА)

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия языковых и литературных клише и творческой индивидуальности в поэтическом тексте. Этот вопрос рассматривается на материале творчества малоизвестного тюменского поэта Антона Кунгурцева.

Summary. The author considers the interaction of linguistic and poetic clichés in the verses of Anton Kungurtzev, Tyumen provincial poet.

Ключевые слова. Антон Кунгурцев, тюменский поэт, творческая индивидуальность.

Key words. Anton Kungurtzev, Tyumen author, poet's individuality.

Писатель или поэт, приступая к созданию нового произведения, творит не на пустом месте. Он оперирует уже существующими средствами языка, при этом оказываясь под влиянием определенной художественной традиции. По этому поводу М.Ю. Лотман говорит, что «сама неповторяемость текста оказывается индивидуальным, только ему присущим способом пересечения многочисленных повторяемостей» [1]. То есть любой новый образ — это новая комбинация уже существующих в данной культуре представлений, символов и т. д. Нас интересует, как языковая традиция¹ и творческая индивидуальность взаимодействуют между собой в пространстве текстов конкретного автора — тюменского поэта 1920-х гг. Антона Кунгурцева². Поскольку все провинциальное (а Тюмень, по мнению большинства исследователей, в культурном плане является именно провинцией) априори считается вторичным, сделанным по образцу чего-либо, то проявление традиции или использование штампов в тексте рассматривается как доказательство некоей подражательности. А.К. Жолковский, цитируя Г. Блума, говорит: «Всякий оригинальный талант испытывает “страх влияния” — консервативное давление литературной традиции, в которой все места уже заняты классиками, и его подсознательный бунт против почитаемых отцов принимает форму невольного искажения их наследия» [2]. Оче-

¹ Применительно к языку, говоря о традиции, нами имеются в виду стилевые каноны, стандартные эпитеты и прочие средства выражения поэтического образа, которые, будучи повторенными множество раз, утратили эту самую образность.

² Антон Герасимович Кунгурцев (1901-1930) — тюменский поэт, председатель Тюменской ассоциации пролетарских писателей. В 1930 г. был репрессирован и расстрелян по ложному обвинению.

видно, что в случае с провинциальным автором в роли «почитаемых отцов» выступают не только классики, но и столичные литераторы-современники.

Чем больше в произведении встречается прямых заимствований, штампов, не осмысленных автором заново, а механически перенесенных в собственный текст, тем меньше, по общепризнанным нормам, степень художественности этого текста, поскольку «предпосылкой художественности является духовно-творческая потенция, способность сказать “новое слово”, обладание оригинальной художественной идеей» [3].

Таким образом, творческое осмысление традиции — неперемнное условие художественной ценности текста. В творчестве Кунгурцева можно обнаружить разные приемы языковой игры.

Вот строфа из стихотворения «Осенняя тема»:

...Плачется ветер невесело,

Гонит листы на прокос.

Желтые уши развесила

Милая роща берез [4].

В этом случае образ строится на базе такого непоэтического, просторечного фразеологизма, как «развесить уши». Сюда же, поскольку речь идет о березах, относится общеупотребительное сочетание «березовые сережки». Из этих двух устойчивых словосочетаний получается новый образ. «Развесить уши» — выражение просторечное. Но оно употребляется в сочетании с эпитетом «милая». Такое соединение несоединимого рождает третий смысл, например, так же «развесить уши» (в прямом значении) мог какой-нибудь «милый» щенок. И березовая роща предстает уже не как совокупность деревьев одного вида, а как живое существо, причем существо единственное в своем роде и очень симпатичное, «милое» лирическому герою. То, что роща воспринимается именно как единое целое, а не как совокупность множества единиц, говорит постановка эпитета «милый» перед словом «роща»; как вариант возможен примерно такой текст: «Роща милых берез». Однако для лирического героя ценны не многочисленные березы, а именно роща как поэтический образ.

В данном случае без ущерба для ритмической структуры стиха такой игры с фразеологизмом можно было избежать. Например, так: «Желтые кудри развесила // Милая роща берез». Однако автор этого не делает, что, на наш взгляд, говорит о сознательном использовании приема игры со словом.

Еще один пример — из стихотворения «Уральским поэтам»:

...Сегодня ж песенный венок,

Жизнь, у твоих разутых ног

Кладу, ни капли не жалея [5].

Здесь также очевиден исходный, базовый фразеологизм: «положить к ногам». Однако введение в устойчивое сочетание нового слова («разутых») возвращает компонентам первичное значение. Происходит олицетворение — на этот раз не какого-то природного объекта, а самой жизни. Данный образ может быть поставлен в один ряд, например, с таким: «Осень, осень — румяная девушка!» («Наполняя амбары зерном»). Жизнь представляется в виде человека (видимо, все-таки женщины) с разутыми ногами. За этой деталью (босые ноги) скрывается множество новых смыслов: тяжелая крестьянская жизнь, с одной стороны, а с другой — природа, отсутствие культурных ограничений (символом которых может выступать обувь).

Обычно «к ногам бросают» какие-то абстрактные вещи: славу, богатство, любовь. Здесь же лирический герой бросает к «разутым ногам жизни» песенный венок. Само это словосочетание, достаточно неоригинальное, включает в себя и абстрактное («песенный» = «творческий»), и конкретное (венки в его вещном значении) содержание. Если бы не было последующего разрушения фразеоло-

гизма, то «песенный венок» воспринимался бы как узуальная метафора творчества. Однако если конкретно-вещественное значение получает слово «ноги» в выражении «положить к ногам», то такой же конкретизации подвергается и оказывающийся рядом «песенный венок». Причем образ венка как предмета гармонично вписывается в ту картину мира, которая задана словосочетанием «жизнь с разутыми ногами». Босые ноги — символ природной (сельской) жизни, одним из атрибутов которой и может выступать венок.

У Кунгурцева встречаются и случаи игры с внутренней формой одного слова, а не фразеологизма. Например:

...У окон — звездное кипенье,
Веселье ночи голубой.
И льется на кварталы пенье,
И плещет радио — волной.
(«Весенняя ночь») [6].

Нас здесь интересует последняя строка, в которой сложное слово «радиоволна» разбивается на две составные части, из которых оно и было в свое время образовано. Перед этим вновь используется стертая метафора: «пение (песня) льется». Но далее автор подбирает слова одной тематической группы с тем, которое используется в метафоре (льется — плещет — волна). Ключевым в этих строках является, видимо, образ «радио — волны» одновременно как единого явления (радиоволна) и как двух элементов сравнения (радио как волна). Образ рождается как раз из одновременного существования этих двух трактовок и развивается с помощью глаголов «льется, плещется». Точнее, эти глаголы подготавливают появление ключевого образа строфы, который поставлен в сильную позицию — в конец этой строфы (а вместе с тем и стихотворения). Предвестником образа служит и фраза «звездное кипенье», которая в контексте строфы ассоциируется с кипением (бурлением) волн, моря. Финальный прием — игра с формой конкретного слова — оказывается обоснован предшествующим текстом.

В поэзии XX в. (в частности, у футуристов) нередко встречаются конструкции, в отношении которых невольно возникает вопрос: литературный ли это язык? Подобные ситуации встречаются и у Кунгурцева. Приведем два фрагмента, содержащие сходные в формальном плане структуры.

1) ...Движутся пара за парой
Люди, мечтая в зенит.
(«Телеграфный столб») [7].

2) ...Ну с чего мне плакать и грустить в закат?
(«Снова у реки я...») [8].

С точки зрения языковой нормы, «мечтать в зенит» нельзя, также как «грустить в закат». Такое словоупотребление может быть проявлением диалектных особенностей местности, где жил Кунгурцев. Ведь употребляет же он в других текстах глаголы с постфиксом -ся вместо -сь, что является яркой чертой диалектной речи. Например: «Стонут, качаясь, струны» («Телеграфный столб»).

Однако в приведенных выше примерах наблюдается и смысловое соответствие, обусловленность, поэтому вряд ли их появление можно объяснить неправильной речью провинциального поэта. Мечтать — именно в зенит, а грустить — в закат. Не наоборот. Мечтать — о чем-то высоком, или даже самом высоком (в контексте стихотворения — о будущем). И этот же смысл: «максимальная высота» — есть в значении слова «зенит». С другой стороны: грустить — печалиться, клониться. Эти же семантические оттенки присутствуют в слове «закат». Получается, что неправильная с точки зрения нормативной грамматики конструкция оказывается обоснованной с точки зрения смысла. Как в

любом образе, здесь появляется новый элемент значения, «Некое Еще». Просто мечтать — это одно, а «мечтать в зенит» — совсем другое. Появляется оттенок предельной высоты, чистоты и возвышенности мечтаний.

Если говорить о собственно литературной традиции, то наиболее сильное влияние на Кунгурцева оказал Сергей Есенин. Это можно проследить на уровне общности сюжетов (оба много пишут о красоте русской природы), выбора выразительных средств (метафор, цветовой палитры и т. д.). Но взаимоотношения Есенина и Кунгурцева трудно свести к модели «учитель — ученик» или «талант — эпитим». «Провинциал» Кунгурцев пишет о том, что ему хорошо знакомо, в чем он видит красоту и ценность: о сельской природе, о деревенском быте. Но оказывается, что обо всем этом уже написано. Причем написано так, что лучше сказать трудно, а повторять — нет смысла. Мы имеем в виду творчество Сергея Есенина. Есть большая доля вероятности, что Кунгурцев в свое время прочел многие его стихи и потом, создавая свои собственные, поневоле замечал, что общие темы рождают и общие черты стиля. Воздействие уже сформировавшегося большого таланта знакомо, пожалуй, любому начинающему художнику. В этом случае для Кунгурцева оставалось два варианта поведения: либо, признав себя имажинистом, идти за «отцом-основателем» направления (в этом случае все созданное им априори будет считаться копией, подражанием), либо попытаться выйти из «проторенной колеи», искать свое лицо и свою нишу в поэзии. Кунгурцев пытается идти именно по второму пути. Некоторые его строки — прямая полемика с Есениным. Например, начало стихотворения «Рябина»: «Кто о клене, а я о рябине» [9]. Или: «С неба бодрящая просинь / Льется в березовый тын» (Осенняя тема) [10]. К традиционно есенинскому бессуфиксному слову (синь — просинь) добавляется нехарактерный эпитет: «бодрящая». Стихотворение «Старому другу» представляется как оппозиция есенинскому «Сорокоусту»: Кунгурцев пытается найти возможность гармоничного сосуществования города и деревни, что для Есенина невозможно.

Кунгурцев ведет декларативную полемику с Есениным. И нам кажется, что этот спор вызван как раз страхом влияния, тем чувством собственной неоригинальности, которое знакомо (во всяком случае, на начальном этапе творчества) каждому провинциальному автору.

Все вышеприведенные примеры, на наш взгляд, свидетельствуют о вполне сознательном отношении Кунгурцева к языковому материалу, об умении играть как с формой слова, так и с читательскими ожиданиями. Провинциальный поэт не просто следует сложившимся традиционным образцам, чего от него можно было бы ожидать, а вносит в эти образцы свое видение мира, интерпретирует и обогащает их. В результате тексты несут в себе внутреннюю конфликтность, спор между «общими местами» и личным восприятием мира, привычными языковыми средствами и новизной поэтического слова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с. С. 114.
2. Жолковский А.К. «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с. С. 29.
3. Краткая литературная энциклопедия: В 8 тт. Т. 8 / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1975. 1136 стб. Стб. 340.
4. Кунгурцев А.Г. Стихотворения // Гольдберг Р.С. Книга расстрелянных. В 3 тт. Т. 3. Тюмень: Тюменский курьер, 2004. С. 270-285
5. Там же.

6. Кунгурцев А.Г. Весенняя ночь // Красное знамя. 1928. 16 июня.
7. Кунгурцев А.Г. Стихотворения...
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.

Надежда Константиновна ФЕДОРОВА —
аспирант кафедры русской литературы
Тюменского государственного университета
nkfedorova@yandex.ru

УДК 821.161.1.09

ФОРМУЛА «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» В ПЬЕСАХ Г.И. ГОРИНА 1990-х ГОДОВ

Аннотация. В статье впервые выявляются параметры авторской модификации формулы «театр в театре» в пьесах Г.И. Горина «Поминальная молитва», «Кин IV», «Чума на оба ваши дома!», «Счастливец-Несчастливец», фиксируются связи хронотопа и героя.

Summary. For the first time the article reveals aspects of the author modification of the formula «theatre inside the theatre» in Gorin's plays and the connection of chronotop and the hero.

Ключевые слова. Г.И. Горин, хронотоп, «театр в театре», метадрама.

Key words. Gorin, chronotop, «theatre inside the theatre», metaplay.

Жизнь и творчество Г.И. Горина были тесно связаны с театром: с одной стороны, с театром «Ленком» и другими театрами, проецирующими его тексты в трехмерное пространство сцены, с другой — с театром, понимаемым как специфический образ жизни и мышления. Неслучайно Горина именуют «Человеком театра», подчеркивают, что «его драматургическое мышление было неотделимо от режиссерского», что «он мыслил не как драматург, но изначально как режиссер, понимая и зная театр изнутри» (А. Максимов) [1; 5]. Слово «театр» и семантически связанные с ним слова («актер», «спектакль», «сцена», «кулисы», «игра», «зритель» и т. п.) достаточно частотны в словаре автора: «А что нам еще остается в этой жизни, Берта? Что еще? *Играй, Иоселе...*» («Поминальная молитва») [2; 466]; «Сударь, хочу напомнить, что вы *играете* не Отелло, а *актера* Кина, играющего Отелло, — гениальность текста, помноженная на гениальность исполнения» («Кин IV») [1; 20]; «Один — *театр!* Один он может все...» («Чума на оба ваши дома!») [3; 144].

Хронотоп в произведениях Горина «Поминальная молитва» (1989), «Кин IV» (1991), «Чума на оба ваши дома!» (1994) представляет собой бинарную структуру, в ее рамках персонажами условно-реального времени и пространства «разыгрываются» лица и события условно-исторического времени и пространства. Персонажи первого типа хронотопа — актеры, режиссеры, суфлеры, работники сцены и т. д.; персонажи второго типа хронотопа — собственно герои, которых играют актеры (персонажи первого типа хронотопа). Главное отличие одного хронотопа от другого — наличие (отсутствие) «четвертой» стены, то есть возможности непосредственного общения героя со зрителем или читателем по поводу разыгрываемого на сцене театрального представления. В отечественном литературоведении такой хронотоп и связанный с ним сюжет традиционно именуется «театром в театре», а драматическое произведение, постро-