

Матюгание, не слишком уместное в устах лирического героя, является следствием попытки автора «заключить союз» между «низом телесным и верхом небесным», соединив образ поэта с образом мужчины и воплотив лирического героя, придав его чувствам физиологические мотивы (а то, что обценная лексика связана именно с сексом, вряд ли стоит повторять). Но любовь двух идеальных существ остается в мире идей, и Кибиров заканчивает книгу на ноте светлой тоски по недостижимому, как прежде, идеалу:

*Ну, пожалуйста! Где ты, мой ясный свет?
А тебя и нет.*

Примечания:

1. Кибиров Т. «Кто куда, а я — в Россию...»/Сост. Т.Кибиров. — М.: Время, 2001.
2. Немзер А. «Тимур из пушкинской команды»//Т.Кибиров. «Кто куда, а я — в Россию...»/Сост. Т.Кибиров. — М.: Время, 2001.

© Барковская Н.В.
© Камка С.В.
г. Екатеринбург

КУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ «ПЛЯСКИ СМЕРТИ»: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА

Принято резко противопоставлять модернизм «серебряного века» классической традиции предшествующего столетия. Отгалкивание от реализма провозглашалось в многочисленных декларациях модернистов, начиная со знаменитых рассуждений Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» (1893). Современные исследователи рассматривают символизм как первое антимиметическое направление в искусстве, сменившее художественный код [1], начинающее новую, неклассическую, «хао-графическую» эпоху в искусстве [2:9]. Однако ряд историко-литературных фактов (напр., важность лирики Тютчева и Фета для символистов, влияние новаций Некрасова в жанровой и субъектной системах в лирике), существование переходного этапа «предсимволизма» [3:13] свидетельствуют об определенной преемственности модернизма не только по отношению к романтизму, но и к реализму.

Актуализация культурной модели¹ «пляски смерти» в конце XIX в. позволяет проследить механизм преобразования социально-критических, вполне реалистических образов в многозначные символы.

Й. Хейзинга относит возникновение слова «masabre», означающего липкий, леденящий страх смерти, к эпохе Средневековья. В наиболее древних изображениях «danse masabre» живого сопровождал его двойник-мертвец: «Именно «это ты сам!» сообщало пляске смерти ее повергающую в дрожь жуткую силу» [4:141, 146-150] Ф. Арьес так описывает древние гравюры: ««Пляски смерти» — это нескончаемый хор, где сменяются мертвые и живые. Мертвые ведут игру, и только они пляшут. Каждая пара состоит из обнаженной мумии, сгнившей, бесполой, но весьма оживленной, и мужчины или женщины в одеяниях, подобающих их социальному статусу, с выражением ошеломленности на лице. Смерть протягивает руку живому, желая увести за собой» [5:130].

В русской литературе тема «пляски смерти» звучит в стихотворениях Одоевского «Бал», Лермонтова «1-е января», изобличающих бездуховное общество. Гуманис-

¹ Перспективное понятие «культурная модель» еще не приобрело в науке строгого терминологического объема и содержания. В отличие от жанра, культурная модель проявляется не только в литературе, но и в других видах искусства и социальных практиках. Может проявляться на уровне содержания произведения, мотивной структуры, жанра, системы выразительных средств.

тическим пафосом проникнуты реалистические произведения, посвященные теме смерти (Некрасов «Мороз, Красный нос», Перов «Проводы покойника» и др.). С новой силой интерес к «dance macabre» вспыхнул на исходе века (популярность гравюр Гольбейна, рассказа Э. По «Маска Красной смерти», цикл «Загробные песни» К. Случевского), причем были актуализированы масочность и гротесковость, изначально присущие жанру.

В середине 1870-х гг. М. П. Мусоргский создал вокальный цикл «Песни и пляски смерти». В творчестве Мусоргского в период общественного застоя углубились психологические и трагические мотивы. Трактовка темы смерти в цикле исходила из социально-обличительной тенденции. На создание цикла Мусоргского вдохновил В. В. Стасов. По его замыслу, цикл должен был состоять из восьми песен, рисующих галерею социальных типов: «Богач», «Пролетарий», «Большая барыня», «Сановник», «Царь», «Молодая девушка», «Мужичок», «Монах», «Ребенок», «Купец», «Поп», «Поэт» [6:171]. Кроме того, в основу цикла были положены тексты А. А. Голенищева-Кутузова, близкого друга Мусоргского, поэта-предсимволиста, выразившего настроения тоски существования в эпоху безвременья.

Однако план Стасова не был реализован, а тексты Голенищева-Кутузова Мусоргский весьма переработал. В своем законченном варианте цикл состоит из четырех номеров: 1) «Колыбельная» (Смерть вырывает больного ребенка из объятий матери), 2) «Серенада» (Смерть под видом рыцаря-трубадура убивает молодую красавицу), 3) «Трепак» (Смерть застаёт пьяненького крестьянина-горемыку в лесу во время метели), 4) «Полководец» (Смерть в образе полководца губит несметную людскую толпу среди бури и битвы).

Реалистические традиции сказались в несомненной народности цикла. В первом романсе («Колыбельная») фольклорный распев создает длинная строка (шестистопный дактиль) с цезурой (после третьей стопы дактиля следует одна хорическая стопа), с парной рифмовкой и сплошными мужскими клаузулами. Фольклорной стилизации служат также обороты: «раным-ранехонько», «сердобольная», просторечия («забылася», «слаще», «полно»), рефрен «Баюшки, баю, баю». В третьем романсе («Трепак») также использован дактиль, просторечия («чуется», «глядь», «невзначай», «темь», «голубчик мой» и др.). Рисуются картины простонародной жизни («Над нивой солнышко смеется, да серы гуляют»), используется фольклорная символика (вьюга-ведьма, лес дремучий). По мнению музыковеда, Мусоргский открыл артикуляционные свойства тембра, передавая звучание устной речи, гримасы, мимику персонажа [7:59]. Аллегорическая сцена в последней пьесе («Полководец») воспроизводит интонацию солдатской песни, воинского марша.

Вместе с тем, сюжетность и реплики диалогов придают романсам театрализованный характер, внося элемент драматургичности. В связи с этим, становится особенно заметной масочность² [8] персонажей и, в первую очередь, центрального персонажа — Смерти. Коварный лицедей, она разыгрывает роли утешительницы, влюбленного рыцаря, ласковой подруги, полководца. Но неизменно торжествует ее губительная, злая сила. Впрочем, контраст интонации и смысла обуславливает вариативность трактовок центрального образа, напр., хрупкость фортепианного сопровождения во второй части «Серенады» можно интерпретировать как средство заострить лицемерие, глумливость Смерти, но можно понять и как выражение идеи о том, что смерть — единственное утешение для несчастных и обездоленных.

Принцип масочности распространяется и на жанровые формы пьес, составляющих цикл. Контраст и гротеск возникают в результате наполнения «жизнеутверж-

² Маскарадность, в отличие от карнавальности, служит маскировке мертвенности, а не торжеству жизни.

дающих» жанров колыбельной, серенады, трепака, гимна — темой смерти. Обыденные образы вырастают до размеров фантастического. Реальное перемешивается с фантазмагорией. На уровне композиции цикла наблюдается сквозное развитие темы, некоторые общие приемы построения (за экспозицией-вступлением следует диалог или монолог Смерти), куплетная форма. Вариантная структура служит дополнительному обобщению конкретных образных мотивов до символа.

Наконец, принцип масочности распространяется и на музыкальную тональность произведений цикла. Мусоргский (как Шуман, Вагнер, Скрябин, Метнер, Чюрленис) интересовался теорией звуко-цветовых соответствий. Романсы «Колыбельная» и «Трепак» написаны в «черных» тональностях a-moll и d-moll, что подчеркивает трагизм этих песен, казалось бы, прославляющих детство и любовь. Интересно, что, по воспоминаниям А. Белого, исполнительница «Песен и плясок смерти» Мусоргского М. А. Оленина д'Альгейм в своем «вокальном театре» использовала черные шали. Усиливающие экспрессию взмаха рук и вскрика: «Смерть победила!» [9:428-430].

Итак, маска становится основным структурным принципом в цикле Мусоргского, проявляясь на всех уровнях содержания и формы, указывая на несовпадение личности и сущности, выявляя истинную природу центрального персонажа-оборотня. Развивая романтические и реалистические традиции, Мусоргский сумел создать внутренне противоречивый, многоликий, таинственный образ Смерти, который, при всей его аллегоричности, тяготеет к символу.

Дальнейшее развитие культурная модель «пляски смерти» получила в произведениях К. Сомова, А. Белого, Ф. Сологуба, А. Блока. Актуальна эта модель и для современной литературы (Ю. Мамлеев). В одной из последних книг петербургского поэта В. Кучерявкина есть эпизод, когда герои слушают пластинку, на которой красивый бас поет «Трепака» Мусоргского: «Он сразу живо представил пьяненького мужичка, бредущего по заснеженной дороге, и невесту его, Смерть, ласково обнимающую его за плечи. И вдруг его охватило странное чувство, будто в эту самую минуту происходит что-то чрезвычайно важное, будто что-то сдвигается в мире, будто звезды меняют свое расположение...» [10:33]. Это чудо раскрытия полноты мира в мгновения смерти переживает и лирический герой книги — пассажир метро и трамваев, посетитель Дома кино и кафе, персонаж постмодернистского «Петербургского мифа».

Примечания:

1. Белая Г. А. Смена кода как экзистенциальная ситуация в русской литературе XX века // Лит. Обзорение. 1996. № 5-6.
2. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 1. — М., 2001.
3. Ханзен-Леве А. Русский символизм. — СПб., 1999.
4. Хейзинга Й. Осень Средневековья // Соч.: В 3-х т. Т. 1. — М.-Л., 1995.
5. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. — М., 1992.
6. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985.
7. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского. — Екатеринбург, 1993.
8. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры. // <http://www.ssu.samara.ru/carnaval.doc>.
9. Белый А. Начало века. — М., 1990.
10. Кучерявкин В. Треножник: Стихи, проза. — СПб., 2001.