

ческие, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 9-1 (35). С. 50–53.

6. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925.

7. Никоненко С., Аверченко А., Пильский П., Тэффи. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 20: Аркадий Аверченко. М.: Изд. дом: Эксмо, 2007.

8. Прутков К.П. Плоды раздумья. Избранное // Библиотека на все времена. М.: Комс. правда, 2006.

9. Путило А.О. Категория абсурда в творчестве К. Пруtkова // Славянская культура: истоки традиции, взаимодействие. Итоговый сборник научных работ: материалы XVI Кирилло-Мефодиевских чтений (г. Москва, 19 мая 2015). М.; Ярославль: Ремдер, 2015. С. 238–242.

10. Рабинович Е.Г. Мифотворчество классической древности: Гимни Гомеричи. Мифологические очерки. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.

11. Савицкая Т.Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы. // Обсерватория культуры. 2008. № 2. С. 32–41.

12. Яо М.К., Бородина С.Д., Еманова Ю.Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации // Филология и культура. 2011. № 26. С. 296–302.

* * *

1. Efremova T.F. Bol'shoj sovremennyj tolkovyj slovar' russkogo jazyka. T. 1. М.: AST, Astrel', Harvest, Lingua, 2005.

2. Zholkovskij A.K. Pojetika za chajnym stolom i drugie razbory: sb. st. М.: Nov. lit. obozrenie, 2014.

3. Zhukov D. Koz'ma Prutkov i ego druž'ja. М.: Sovremennik, 1976.

4. Satirikon. 1913. № 3.

5. Zabrodina G.D. Vizualizacija simbolov kul'tury v sisteme «Chelovek – sreda» // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2013. № 9-1 (35). С. 50–53.

6. Literaturnaja jenciklopedija: slovar' literaturnyh terminov: v 2 t. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925.

7. Nikonenko S., Averchenko A., Pil'skij P., Tjeffi. Antologija Satiry i Jumora Rossii XX veka. T. 20: Arkadij Averchenko. М.: Изд. дом: Jeksmo 2007.

8. Prutkov K.P. Plody razdum'ja. Izbrannoe // Biblioteka na vse vremena. М.: Koms. pravda, 2006.

9. Putilo A.O. Kategorija absurda v tvorcestve K. Prutkova // Slavjanskaja kul'tura: istoki tradicii, vzaimodejstvie. Itogovyj sbornik nauchnyh rabot: materialy XVI Kirillo-Mefodievskih chtenij (g. Moskva, 19 maja 2015). М.; Jaroslavl': Remder, 2015. С. 238–242.

10. Rabinovich E.G. Mifotvorchestvo klassicheskoj drevnosti: Гимни Гомеричи. Мифологические очерки. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.

11. Savickaja T.E. Vizualizacija kul'tury: problemy i perspektivy. // Observatorija kul'tury. 2008. № 2. С. 32–41.

12. Jao M.K., Borodina S.D., Emanova Ju.G. Vizualizacija kak tendencija form kul'tury, iskusstva, kommunikacii // Filologija i kul'tura. 2011. № 26. С. 296–302.

Visualizing the image of K. Prutkov in the magazine "Satirikon"

The article deals with the methods of visualization of the image of Kozma Prutkov by verbal and non-verbal means in the magazine "Satirikon".

Key words: *visualization, "Satirikon", Kozma Prutkov, image, hoax.*

(Статья поступила в редакцию 21.02.2018)

Е.Ю. БЕЛАШ
(Ростов-на-Дону)

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ДЗИГИ ВЕРТОВА И РОМАН АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА «ЦИНИКИ»: КОНСТРУКЦИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Рассматриваются параллели между кинематографической теорией Дзиги Вертова и романом Мариенгофа «Циники». Схожие черты усматриваются как на уровне содержания (сходство в отражении темы НЭПа), так и на уровне формы (использование документальных вставок, основные принципы реализации приема монтажа). Особое внимание уделено художественной части романа, которая в русле идей Вертова рассматривается как некое театральное действие.

Ключевые слова: *Вертов, монтаж, категория времени, Мариенгоф, абсурд, киноглаз.*

Начало XX века – крайне важный этап в развитии русской культуры. Новая эпоха требовала не только социально-политических преобразований, но и создания новых принци-

пов искусства. Во многом именно с этим связано появление различных художественных направлений и течений. Более того, на первый план выходит идея синтеза разных видов искусства. В частности, продуктивным оказалось использование основных приемов кинематографа в рамках литературного текста. Так появился роман-монтаж.

Следует отметить, что на возникновение данного жанра в немалой степени повлияла и идея фрагментарности, характерная для начала столетия. Ее возникновение определялось нестабильной обстановкой в мире, чередой войн и революций и, как следствие, трудностями самоопределения человека и его адаптацией к новым условиям и ритму жизни. Иными словами, действительность распалась на «фрагменты», утрачивалась логика развития событий, и в связи с этим появлялись новые принципы отражения и осмысления переменчивой действительности. Одним из таких принципов стал монтаж, соединяющий, казалось бы, абсолютно разнородные элементы.

Говоря о жанре романа-монтажа в отечественной литературе, можно вспомнить о «Голом годе» Б. Пильняка, «Необычайных похождениях Хулио Хуренито» И. Эренбурга, «Кюхле» Ю. Тынянова и т. д. В список представителей данного жанра довольно редко, на наш взгляд, включают один из самых ярких примеров романа-монтажа – «Циников» А. Мариенгофа. Тем не менее это произведение не только воплощает монтажный принцип строения текста, но и отчасти перенимает общую философию кино. «Год написания “Циников” выделяется особенной кинематографичностью в области русской советской прозы. Структура “Циников” напоминает документальное кино Дзиги Вертова», – замечает в своей монографии Т. Хуттунен [7, с. 159]. Действительно, между романом «Циники» и теорией Вертова можно усмотреть определенные параллели. Прежде всего – в плане использования документального материала и принципов его организации в рамках произведения.

Творчество Дзиги Вертова неоднократно становилось объектом исследования в трудах как отечественных (Ю. Лотман, В. Шкловский, А. Дерябин), так и зарубежных (Ю. Цивьян, Д. Маккей) ученых. Большинство из них утверждают, что Вертов отличается от коллег-современников прежде всего своей бескомпромиссностью и нежеланием хотя бы отчасти трансформировать свои художественные установки в условиях постоянно меняющейся реальности. Идея «киноглаза», которая впо-

следствии стала путеводной звездой для режиссеров-документалистов, отчаянно отстаивалась его создателем на различных дебатах и главное – в фильмах. Ю. Цивьян так описывает основную установку режиссера: «Хронику Вертов назвал киноправдой. Обман – дело буржуазное, мы же должны быть в авангарде» [8].

Одно из ключевых понятий в парадигме режиссера – «киновещь». Киновещь представляет собой «законченный этюд совершенного зрения, уточненного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и, главным образом, экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом» [6, с. 42]. Также киновещью именовался конкретный результат деятельности режиссера, построенный по всем законам киноглаза. Иными словами, главное в таком произведении – четкое следование основным принципам теории киноков. То же самое можно сказать и о романе «Циники», в котором Мариенгоф, ориентируясь на воплощение конкретной темы, тем не менее особое внимание уделил форме романа, а именно основным принципам строения текста. Отчасти «Циников» также можно считать киновещью, ведь роман-монтаж, представляющий собой сложно устроенную компиляцию разного рода фрагментов и вставок (ср. с монтажными отрывками в киноленте), требует особых способов их организации.

Красной нитью во всех работах Вертова проходит мысль о том, что настоящий фильм нового времени должен состоять исключительно из документальных кинокадров. Д. Маккей по этому поводу замечает: «Вертов считал документальную фотографическую фиксацию способной (при условии талантливого исполнения) раскрывать аудитории наиболее выдающиеся особенности отдельно взятого объекта (места, действия, процесса) без помощи вербальных средств» [3].

Известно, что у Вертова никогда не было сценария, который бы заранее определял развитие сюжета его фильмов. Была лишь заданная тематика, в соответствии с которой киноки-наблюдатели собирали необходимый материал. Таким образом, формировался определенный набор фактов, которые затем монтировались с установкой на наиболее яркое отражение той или иной темы.

Здесь уместно упомянуть еще об одном понятии, активно эксплуатировавшемся режиссером, – о так называемой фабрике фактов. «В буквальном смысле “фабрика фактов” отсылает к производству киновещей из фактов,

но в то же время неизбежно вызывает ассоциации с производством – конструированием – самих фактов» [6, с. 20]. Тем не менее сама компоновка документальных кадров уже представляет собой определенное конструирование. В этом пункте наблюдается некая противоречивость тезисов, которая была свойственна отдельным аспектам теории Вертова.

И в фильмах Вертова, и в романе Мариенгофа монтаж базируется на двух основных категориях: теме и времени. Вначале рассмотрим первую категорию.

Режиссер в одной из своих статей четко заявляет о важности для него тематического монтажа: «Врезаясь в кажущийся хаос жизни, “Кино-Глаз” стремится в самой жизни найти ответ на заданную тему. <...> Смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное, сорганизовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд...» [1, с. 113].

В структуру «Циников» также входит ряд документальных свидетельств, выбор которых не случаен. Одной из основных в романе является тема голода, представленная выдержками из газетных сообщений и официальных постановлений:

Земля высохла и отвердела, напоминает паркет. Недосожженое пожирала саранча. <...>

Крестьяне стали есть сусликов. <...>

В Прикамье употребляют в пищу особый сорт глины. В Царицынской губернии питаются травой, которую раньше ели только верблюды [4, с. 81].

Каждое приведенное выше сообщение представляет собой отдельную главу. По сути, это тот же набор документальных фактов, который можно встретить в кинолентах Вертова. Здесь важно отметить, что связаны они между собой по принципу тематического монтажа, о котором в свое время писал режиссер: «Окончательный монтаж – выявление наряду с большими темами небольших скрытых тем. Переорганизация всего материала в наилучшей последовательности» [6, с. 70]. Следовательно, голод в романе можно рассматривать как «большую тему», а сюжеты, представленные в каждом из отрывков, – как «небольшие скрытые темы». К «большим темам» в «Циниках» можно отнести также темы Гражданской войны, коммунизма и НЭПа.

Именно с НЭПом связана еще одна переключка между теорией Вертова и рассматриваемым романом. В статье «Художественная драма и “Кино-Глаз”» (1924) режиссер яр-

о критикует новое явление: «Многое можно вынести, можно вынести и кафе-шантаны нэпа, если знаешь, куда идешь, если видишь хоть далекую цель впереди» [1, с. 81]. Главная цель – показ всех этапов борьбы пролетариата против буржуазии и окончательной победы первых над вторыми: «Это проверка всего нашего переходного времени в целом и в то же время проверка на месте, в массах каждого отдельного декрета или постановления» [Там же, с. 80].

Действие «Циников» также происходит в «переходное время». Однако не все персонажи проходят такую «проверку». Именно цели не хватает героине романа Ольге для того, чтобы и дальше следовать выбранной идее. В ее сознании «отдельные декреты» не прошли проверку, все старания оказались бессмысленными. Она отчасти сама становится представительницей новой буржуазии. Важный принцип воплощения темы НЭПа – монтирование уличных вывесок и газетных объявлений:

Парикмахер бивши.

Б. Дмитровка, 13

САЛОН ДЛЯ ДАМ

Прическа, маникюр, педикюр, массаж лица,

Отдельные кабинеты для окраски волос

Модельный дом

Кузнецкий пер., 5

ПОСЛЕДНИЕ МОДЫ

капы, манто, вечерние туалеты, апрелиды, костюмы [4, с. 106].

Первоначальные идеи (вспомним указ об устранении буржуазии как класса, который так вдохновил Ольгу), идущие вразрез с реальностью, разочаровывают героиню. Она осознает своеобразный возврат к старому укладу, с которым уже не может смириться. Монтаж подобного рода фрагментов помогает описать обстановку в период НЭПа без каких бы то ни было авторских комментариев. Факты говорят сами за себя, никакие надписи не требуются – именно эта установка близка кинотеории Вертова: «...чтобы общая сводка всех этих сцеплений представляла собой неразрывное органическое целое» [1, с. 109]. «Органическое целое» в данном случае представляет собой картину эпохи.

Выше мы говорили о том, что монтаж фактов, по Вертову, основывается еще на одной категории – времени. В «Киноки, переворот» режиссер замечает: «...освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал» [Там же, с. 55]. Одна-

ко в данном высказывании встречаем противоречие между вертовскими установками. Впоследствии на одном из диспутов режиссер утверждал, что любую историю должен непременно рассказывать лишь современник происходящих событий: «И хотя я имею возможность создать картину о голоде, я ее не делаю, ибо инсценировать эту картину я не могу. Так снимать прошлое – значит преподносить историю в личном освещении того или другого художника» [6, с. 88]. Следовательно, время все-таки имеет значение при отборе фактов.

Ту же самую картину можно наблюдать и в «Циниках». Прежде всего, следует сказать о фигуре рассказчика. Владимир – именно современник описываемых им событий. Это видно не только из сюжета (герои одновременно и наблюдают историю, и живут по законам нового режима). Владимир ведет свои записи как будто во время разворачивающихся вокруг событий (отсюда – превалирование форм настоящего времени глаголов). Сам рассказчик также раскрывает секрет своего текста: *Осенью двадцать первого года у меня почему-то снова зачесались пальцы. Клочки и обрывки бумажек появились на письменном столе. <...> Так как я всегда забываю проставлять дни и числа, приходится их переписывать в хронологическом беспорядке* [4, с. 79]. По сути, все документальные вставки романа – это вырезки из газет, содержащие те или иные факты (по аналогии с документальными кадрами). Организация отдельных частей здесь ведется с помощью тематического монтажа. Параллель между монтажом в фильмах Вертова и газетах проводит и В. Шкловский: «Газета имеет свой сюжет – сюжет, основанный на столкновении событий, фактов. Сюжет этот как будто случайный, но он определен задачами дня. Сейчас газетный монтаж придет с Вертовым в советскую кинематографию» [5, с. 249]. Вопрос о «газетном монтаже» актуален еще и в связи с тем, что Вертов вел свой киножурнал «Кино-Правда».

Вертов не раз заявлял о том, что в своих работах, как правило, не пользуется разного рода подписями, в том числе такими, которые бы определяли конкретное время действия. В этом аспекте вновь видна параллель с организацией романа Мариенгофа. Рассказчик отрицает соблюдение хронологии событий. Вероятно, это справедливо, но, грубо говоря, только для «микроуровня»: нигде не указана конкретная датировка происшествий или событий, зафиксированных в газетных сообщениях. Точен лишь год, ведь все части романа да-

тированы (1918, 1919, 1922 и 1924). Причем в начале каждой части встречаем ряд смонтированных документальных вставок. Хуттунен так объясняет этот авторский ход: «С помощью подобных “настраивающих” репортажных фрагментов повествователь переходит к описанию каждого года, – сначала он строит перед читателем контекст, где все будет происходить» [7, с. 158].

Теория Вертова знаменита тем, что в ней последовательно осуждалась кинодрама, которая, с точки зрения режиссера, представляет собой «игрушечное дело» [6, с. 45]. Связано это, конечно, с заранее написанной (наличие сценария), художественно обработанной историей, которая основывается на задумке режиссера, а не на «чистых» жизненных фактах: «Кино-Глаз считает неправильным использование киноаппарата исключительно или на 90 % для дела фиксации на пленку театральных представлений» [Там же, с. 125]. В концепции кино Вертова нет места игровым сценам, которые препятствуют созданию кинодокумента. Как следствие, отрицается и психологизм, который оттягивает внимание на себя. Можно ли в данном случае проводить параллели с романом Мариенгофа? Ведь он составлен не только из документальных фрагментов, в нем присутствуют и художественные эпизоды, из которых и складывается история героев.

С нашей точки зрения, это становится возможным, если рассматривать художественную часть «Циников» в русле той самой театральной постановки, о которой говорит Вертов. Отношения между героями, их поведение и поступки, пропущенные через иронию и сарказм, превращаются в действие, схожее с театром абсурда. На мысли об этом наталкивает уже тот факт, что с важными (и часто трагическими) известиями о положении в стране монтируются следующие художественные фрагменты:

На будущей неделе по купону № 2 рабочей продовольственной карточки начинают выдавать сухую воблу (полфунта на человека).

Сегодня ночью я плакал от любви.

В Вологде собрание коммунистов вынесло постановление о том, что «необходимо уничтожить класс буржуазии». Пролетариат должен обезвредить мир от паразитов, и чем скорее, тем лучше [4, с. 29–30].

Рассказчик доводит такую компоновку фрагментов до абсурда: он возводит сентиментальные переживания до степени важности темы голода. Более того, любовь как чув-

ство созидательное сопоставляется разрушительной смерти; тысячи жертв уравнивают любовь Владимира.

В «Циниках» профанируются основные жизненные понятия и ценности: любовь, верность, смерть, Родина, сострадание и т. д. Эти основные категории в различных комбинациях присутствуют в любых театральных пьесах. Разница лишь в том, что в романе такая пьеса изначально разыгрывается в русле нивелирования. В качестве примера можно привести эпизод из первой части, в которой желание Гоги, брата Ольги, идти сражаться за Родину осмеивается:

– Гога, да ты...

И вдруг – ни село, ни пало – задирает верху ноги и начинает хохотать ими, как собака хвостом [4, с. 21].

В романе даже цинизм возводится в абсурд: герои разыгрывают свои чувства, не придавая им никакого значения. Более того, даже сам цинизм искусственен, он как будто насильно воспитан героями внутри себя. Иерархия каких бы то ни было ценностей разрушается; отчасти правила такой игры задает сама эпоха. Все вышеперечисленное усугубляется черным сарказмом, которым пропитана речь персонажей.

Психологизм в «Циниках» также сведен до минимума. Художественная часть романа в основном состоит из сменяющих друг друга действий, показанных в динамике. Складывается впечатление, что Мариенгоф избавляется от описаний чувств героев. И это не кажется странным, если рассматривать художественную часть как театральную постановку абсурдистской пьесы. Герои находятся в постоянно меняющемся потоке событий, в котором нет места рефлексии. Довольно редкие попытки персонажей проанализировать самих себя, показать свои чувства задавлены иронией, зачастую переданной через вычурность образов:

Ты заставил пестрым колесом ходить по дурацкой арене свою любовь, заставил ее проделывать смертельные сальто-мортале под брезентовым куполом. Ты награждал ее звонкими и увесистыми пощечинами. Мазал ее картофельной мукой и дрянными румянами [Там же, с. 123].

Даже в этом эпизоде описание любви героя театрализуется: она предстает в образе плохого клоуна из цирка. Владимир начинает осознавать, что все эти годы они «разыгрывали» жизнь, что в итоге привело к потере этой жизни (для Ольги – фактически). Таким образом, художественная часть романа представле-

на вполне по-вертовски: это абсурдная, часто неестественно разыгранная героями-актерами пьеса, которая рассматривается в контексте документальных вставок (ср. со вставленной в кинодраму хроникой, как, например, в «Октябре» С. Эйзенштейна), но временами отвлекает внимание на себя.

В одной из своих статей Шкловский замечает: «Сосновский в хорошей статье “Пафос сепаратора” поразился новому кадру с адресом, герою с фамилией. Это будет в кино. И, конечно, это относится не только к сепараторам. Это будет в литературе. Вероятно, это будет называться “роман”» [5, с. 245]. Вертов хотел очистить кинематограф от «примесей» других видов искусств, в том числе литературы. Тем не менее сама литература переняла у кино технику монтажа и умение из отдельных фрагментов создать цельное произведение. В организации текста «Циников» просматриваются черты кинотеории Вертова и в плане работы с документальными свидетельствами и фактами, и в понимании монтажа как основного средства сюжетостроения. Темы, которые волновали режиссера, актуальны и для романа Мариенгофа. Более того, их репрезентация довольно часто моделируется «по заветам» Вертова: тематический монтаж, принцип хроникальности, динамика повествования. И эта перекличка не случайна, ведь попытка сформировать «по частям» новую эпоху и нового человека была актуальна для искусства начала XX в. в целом.

Список литературы

1. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.
2. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.
3. Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5440> (дата обращения: 20.01.2018).
4. Мариенгоф А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Кн. 1: Проза. Мемуары. Комментарии. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013.
5. Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 1: Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016.
6. Формальный метод: антология русского модернизма. Т. II: Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016.
7. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.
8. Цивьян Ю., Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvivan> (дата обращения: 18.01.2018).

9. Цивьян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 78–98.

* * *

1. Vertov D. Stat'i. Dnevniki. Zamysly. M.: Iskusstvo, 1966.

2. Lotman Ju. Semiotika kino i problemy kino-jestetiki. Tallin: Izd-vo «Jejesti Raamat», 1973.

3. Makkej D. Jenergija kino: Process i metanarrativ v fil'me Dzigij Vertova «Odinnadcatyj» (1928) [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5440> (data obrashhenija: 20.01.2018).

4. Mariengof A. Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 2: Kn. 1: Proza. Memuary. Kommentarii. M.: Knizhnyj Klub Knigovek, 2013.

5. Formal'nyj metod: antologija russkogo modernizma. T. 1: Sistemy. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2016.

6. Formal'nyj metod: antologija russkogo modernizma. T. II: Materialy. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2016.

7. Huttunen T. Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Ciniki. M.: Nov. lit. obozrenie, 2007.

8. Civ'jan Ju., Hitrova D. Dziga Vertov i drugie kinoljubiteli [Elektronnyj resurs]. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsivian> (data obrashhenija: 18.01.2018).

9. Civ'jan Ju. «Chelovek s kinoapparatom» Dzigij Vertova. K rasshifrovke montazhnogo teksta // Montazh. Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino. M., 1988. S. 78–98.



Cinematographic theory of D. Vertov and novel by A. Mariengof "The Cynics": design and representation

The article deals with the parallels between the cinematographic theory of Dziga Vertov and Mariengof's novel "The Cynics". There are some similar features both at the level of content (similarity in the reflection of the NEP subject) and at the level of form (use of documentary inserts, the basic principles of editing techniques). Special attention is paid to the artistic part of the novel, which is considered to be a kind of drama action in accordance with Vertov's ideas.

Key words: *Vertov, editing, category of time, Mariengof, absurd, cinema eye.*

(Статья поступила в редакцию 06.02.2018)

К.Н. ГУЩИНА

(Астрахань)

ТЕЛЕСНЫЙ КОД В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В. НАРБУТА

Представлены основные принципы миромоделирования, «телоцентричности», рассматриваются особенности соматических образов и деталей, выполняющих феноменологическую, миромоделирующую, психологическую и символично-мифологическую функции в ранней лирике В. Нарбута в концепции поэтики акмеизма.



Ключевые слова: *поэтика, телоцентричность, акмеизм (адамизм), феноменология, телесность, соматизм.*

Телесный код акмеистической поэзии определяется идеологией онтологического «всеприятия», принципами специализации и «оплотнения» слова, поэтизации первозданных эмоций, особым статусом вещного мира. В эстетике акмеизма значимым маркером является изоморфизм человека и артефакта (объекта), данный в чувственно-конкретных образах и нередко эксплицированный через призму воплощенной телесности: «Функциональная однородность тела и вещей может интерпретироваться в двух ключах: либо вещи оказываются “живыми”, “одомашненными”, наполняясь лирическими эмоциями; либо телесность овеществляется» [6, с. 102]. Такая «архитектурная телесность», связанная с концепцией адамизма, предполагает тождество микро- и макрокосма: природно-предметная сфера трансформируется в телесную. Исследуя категорию телесности в художественном произведении, выделяют, как правило, три аспекта. Прежде всего, речь идет о так называемой изображенной объектной телесности, включающей человеческое тело, его строение и физиологические функции как часть образа персонажа (портрет, поведение, репликация). Второй аспект связан с понятием перцептивной телесности, предполагающей изучение тела воспринимающего субъекта во всем многообразии впечатлений, ощущений (акустических, визуальных, одорических, тактильных, гастических) и реакций. Наконец, «текстуальная» телесность продуцирует особенности поэтического языка (топики, тропообразования, ритмико-интонационной организации стихотворной речи, строфики), механизмы порождения художественного текста, превращения «соматики в эстетику» [5, с. 8].