

**Государственное образовательное учреждение
высшего образования Московской области
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

Ивашевская Елена Александровна

**СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:
ПОЛИКСЕНА СОЛОВЬЁВА И СОФИЯ ПАРНОК**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

10.01.01 – русская литература

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент М.А. Дубова

Коломна – 2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Стилиевые доминанты литературного процесса Серебряного века	15
§ 1.1. Стилъ как интегративное понятие в филологии: генезис и семантическая структура.....	15
§ 1.2. Стилиевой феномен женской поэзии рубежа XIX – XX вв. в контексте культурной эпохи Серебряного века.....	41
ГЛАВА II. Стилиевой феномен лирики П. С. Соловьёвой	60
§ 2.1. Лейтмотивы лирики П.С. Соловьёвой и их стилиевое воплощение.....	63
§ 2.2. Приёмы стилиевой репрезентации образной парадигмы лирики П.С. Соловьёвой	89
§ 2.3. Приёмы стилиевой репрезентации авторской картины мира в лирике П.С. Соловьёвой	103
ГЛАВА III. Лирический мир С.Я. Парнок как композиционно-стилиевое единство	121
§ 3.1. Доминантные мотивы лирики С.Я. Парнок и их стилиевая репрезентация.....	127
§ 3.2. Поэтические образы в стилиевой репрезентации авторской картины мира.....	158
§ 3.3. Авторская картина мира и миромоделирующие категории в лирике С.Я. Парнок.....	184
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	206
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	223

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха Серебряного века, яркая, сложная и противоречивая, несмотря на активный интерес, проявляемый к ней со стороны отечественных и зарубежных ученых, к числу которых относятся филологи, культурологи, историки, философы, по-прежнему содержит множество лакун, требующих заполнения. По справедливому замечанию исследователей, «взаимоисключающие на первый взгляд тенденции неоклассицизма и авангардизма, одновременно звучащие мотивы «стареющей культуры» и «страстного переживания новых форм», «завершения и начала» обусловлены не только исторически (рубеж XIX – XX вв.), но и самим менталитетом русской культуры, её самосознанием, титаническим духовным порывом к преодолению веками накапливавшихся противоречий национального бытия» [77]. Необыкновенная широта проблематики и самобытность актуализируемых эпохой тем требовала от писателей поисков новых способов и приёмов репрезентации содержательного материала в формате как прозаических, так и поэтических текстов. Именно этим стремлением и объясняется, в первую очередь, особое внимание художников слова к проблеме стилового воплощения литературного материала, в котором ключевое место занимает понятие стиля как «принципа конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» [128, с. 228]. В обозначенном контексте наш исследовательский интерес связан с изучением стиливых процессов женской поэзии, явившихся, с одной стороны, порождением и следствием историко-культурного и философского контекста эпохи, а с другой – отражением индивидуальных авторских открытий и стиливых экспериментов. Не вызывает сомнений тот факт, что область стилистических изысканий является своего рода объединяющим началом, в котором, органично соединившись, нашли своё выражение и мотивно-образная система

лирических произведений, и способы репрезентации авторского я как центра поэтической вселенной, и жанровая природа текстов.

Как известно, поэзия Серебряного века является важной составляющей литературного процесса порубежной эпохи. В ней особое место принадлежит женской лирике, представленной, в частности, такими яркими именами, как А.А. Ахматова, М.И. Цветаева, З.Н. Гиппиус и др. На их фоне, к сожалению, уходит в тень творчество поэтесс так называемого «второго плана», чья поэзия, как правило, долгое время оставалась в стороне от пристального внимания исследователей, а если и попадала в поле их зрения, то в абсолютно недостаточном объеме для того, чтобы представить их поэтический мир как самобытное структурно-содержательное целое, с одной стороны, порождённое эпохой Серебряного века и органично вписанное в неё, а с другой – раскрывающее индивидуальный авторский мир. Без этих имен – М. Лохвицкая, Е. Гуро, Т. Щепкина-Куперник, Г. Галина, М. Шагинян, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), Н. Тэффи, Н. Львова, Л. Столица, А. Герцык, Е. Кузьмина-Караваева, М. Шкапская, М. Моравская, А. Радлова и др. – невозможно представить феномен женской поэзии Серебряного века.

В центре нашего научно-исследовательского интереса находится лирика двух поэтесс: Поликсены Соловьёвой и Софии Парнок. Этот выбор нами был сделан не случайно: он глубоко обоснован и закономерен. Вписанность в единый историко-культурный контекст эпохи рубежа XIX – XX вв. и литературный процесс Серебряного века породил сходство доминантных в их поэтическом творчестве образов и мотивов, сложное объединение которых образует авторские индивидуальные картины мира, в то время как способы и приёмы их стилового воплощения демонстрируют нам стилевую полифонию их поэтических миров.

Таким образом, стремление проанализировать отражение эпохи, то есть её культурных, религиозных, историософских идей в творчестве П. Соловьёвой и С. Парнок акцентировало наше внимание на стилистических

изысканиях, так как именно понятие стиля как интегративной категории позволяет «логично и оптимально объединить лингвистические и литературоведческие исследования в едином стремлении многогранного филолого-культурологического анализа» [76, с.9].

Таким образом, **актуальность исследования** состоит в стремлении проанализировать лирику П. Соловьёвой и С. Парнок как стилевой феномен женской поэзии рубежа XIX – XX вв., не только определив его место в культурно-литературной эпохе Серебряного века, но и продемонстрировав взаимосвязь и даже взаимообусловленность культурно-историческим контекстом, выявив контактные и типологические связи с русской классической традицией, а также с позиций сопоставления двух индивидуальных авторских стилей обозначив стилевые доминанты, характерные для женской поэзии в целом и определяющие её художественную самобытность.

Данное диссертационное исследование представляет собой одну из попыток восполнить существующие пробелы в истории развития женской поэзии Серебряного века, акцентировав внимание на особенностях стилевого воплощения авторских картин мира в поэзии П. Соловьёвой и С. Парнок.

Степень изученности темы исследования. В последние десятилетия поэзия Серебряного века привлекает довольно пристальное внимание исследователей: появился ряд литературоведческих монографий [114, 145], статей [9, 75, 134] и диссертационных работ [79, 120, 135].

Тем не менее в настоящее время в литературе нет ни одного целостного монографического исследования поэзии П. Соловьёвой (целостный анализ всех поэтических сборников П. Соловьёвой нами был произведён впервые). Представлены немногочисленные исследования, в которых затронуты те или иные стороны жизни и творчества С. Парнок: работы С.В. Поляковой «Закатные оны дни: Цветаева и Парнок» [168] и Е.А. Романовой «Опыт творческой биографии Софии Парнок. «Мне одной предназначенный путь...» [184], в которых акцент сделан, прежде всего, на биографии

поэтессы, а также диссертационное исследование на соискание ученой степени кандидата филологических наук Т.С. Карпачевой «С.Я. Парнок: эволюция творчества» [99] и диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук Е.А. Романовой «Литературная критика С.Я. Парнок в контексте её творчества» [183].

Научная новизна работы состоит в обращении к проблемному полю исследований поэтического стиля, перспективность которых определяется открывающимися возможностями выхода из пределов внутрипредметного анализа в плоскость межпредметных исследований. Автором предпринята попытка углубления и расширения научных знаний о стилевом феномене женской поэзии Серебряного века на основе анализа лирики П. Соловьёвой и С. Парнок.

Впервые произведён

– системный структурно-семантический анализ способов стилевого воплощения с выявлением доминантных стилевых приёмов мотивно-образной парадигмы лирики поэтесс с позиций их роли в создании индивидуальных авторских картин мира;

– сопоставительный анализ способов и приёмов стилевого воплощения центральных образов и мотивов лирики П. Соловьёвой и С. Парнок с позиций контактных связей со стилевыми доминантами литературного процесса Серебряного века, предопределёнными историософскими концепциями эпохи и поэтической традицией, а также в аспекте формирования индивидуального авторского стиля, опирающихся на концептуальные построения и мировоззрение поэтесс.

Научную новизну уже представляет целостный анализ эволюции авторского стиля в лирике каждой из поэтесс. Однако заявленные в теме две персоналии предполагают сопоставительный анализ композиционно-стилевого единства их поэтических систем, который и будет нами произведен в заключении исследования на основе выявления особенностей

стилевого воплощения мотивно-образной парадигмы их лирики, образа лирического героя и формирования авторских картин мира.

Объектом исследования является женская лирика как художественный феномен русской поэзии рубежа XIX – XX вв.

Соответственно **предметом** данного исследования выступают способы и приёмы стилевого воплощения мотивно-образной системы лирики П.С. Соловьёвой и С.Я. Парнок, структурирующей созданные поэтессами авторские картины мира с позиций их предопределённости и взаимосвязи с культурным контекстом эпохи Серебряного века и сопоставительного анализа в аспекте формирования стилевого феномена женской поэзии рубежа XIX – XX вв.

Цели и задачи исследования:

Целью данной работы является исследование стилевого феномена женской лирики Серебряного века на основе анализа поэзии П. Соловьёвой и С. Парнок.

Общей целью работы предопределены **задачи** исследования:

– выявить стиливые доминанты литературного процесса Серебряного века, акцентировав внимание на путях формирования феномена женской поэзии рубежа XIX – XX вв.;

– проанализировать историософские, культурологические и философские взгляды двух представителей женской лирики: П.С. Соловьёвой и С.Я. Парнок, акцентировав особое внимание лишь на тех концептуальных построениях, которые предопределили своеобразие поэтики и стилевого оформления мотивно-образной парадигмы индивидуальных авторских картин мира в их поэтических сборниках;

– исследовать становление и развитие стилевого феномена женской лирики рубежа XIX – XX вв., акцентировав внимание на стилевом оформлении мотивно-образных систем, предопределённых всем континуумом культурной эпохи Серебряного века и репрезентируемых в созданных авторских картинах мира;

– выявить и охарактеризовать стилевые закономерности и новаторство лирики П.С. Соловьёвой и С.Я. Парнок на основе анализа контактных и типологических связей с русской классической поэтической традицией и в плоскости формирования индивидуальных авторских стилей;

– провести сопоставительный анализ способов и приёмов стилевой репрезентации доминантных образов и мотивов с позиций их роли в стилевом оформлении авторских картин мира в поэтических сборниках П.С. Соловьёвой и С.Я. Парнок;

– определить место и роль феномена женской лирики в контексте литературного процесса Серебряного века.

Методологической основой исследования служат труды М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, И.И. Ковтуновой, М.Н. Кожинной, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Ю.Б. Орлицкого, А.А. Потебни, П.Н. Сакулина, А.Н. Соколова, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, Б.М. Эйхенбаума и др. Целями и задачами диссертационной работы обусловлен комплексный, системный подход к исследованию, сочетающий элементы историко-литературного, сравнительно-типологического, генетического, сравнительно-исторического, типологического и культурно-исторического методов. Особое место в работе принадлежит сопоставительному и статистическому анализу языковых единиц, репрезентирующих центральные поэтические образы и мотивы, образ лирического героя и значимые для авторских картин мира художественные универсалии. Использование биографического метода обусловлено влиянием жизненного опыта на формирование мироощущения поэтесс, предопределившего особенности миромоделирования в их лирике. Анализ лирического сюжета стихотворений предполагает использование структурно-семантического и сравнительно-сопоставительного подходов. Интерпретация поэтических текстов П. Соловьёвой и С. Парнок связана также с принципами интертекстуального и мотивного анализа.

Положения, выносимые на защиту

1. Мотивно-образная парадигма лирики П. Соловьёвой и С. Парнок вписана в литературный процесс эпохи Серебряного века в целом и женскую поэзию в частности, с которой, с одной стороны, обнаруживает контактные и типологические связи, с другой – реализует индивидуальную авторскую интерпретацию и стилевое воплощение центральных образов и мотивов в аспекте формирования авторских картин мира.

2. Композиционно-стилевое единство поэтических сборников П. Соловьёвой и С. Парнок определяется особенностями авторского мировосприятия, своеобразием концептуальных построений, точки пересечения которых объясняются вписанностью в одну историко-культурную эпоху Серебряного века, пронизанную единством историко-философских и религиозных идей, чаяний, настроений и ценностей, которые по-разному реализовались в структурировании и стиливой репрезентации поэтических картин мира П. Соловьёвой и С. Парнок.

3. Постигание структурно-семантических особенностей и способов стиливой репрезентации художественных универсалий поэтического мира П. Соловьёвой и С. Парнок в свете их стиливой репрезентации возможно лишь в тесной взаимосвязи с осмыслением типологических связей с отечественной поэтической традицией, по-разному преломлённой в лирике поэтесс.

4. Ведущим приёмом, определяющим стилевую индивидуальность поэтического мира П. Соловьёвой, является антиномичность, реализующаяся посредством ряда бинарных семантических оппозиций в создании образа лирического героя, на уровне пространственно-временной организации лирики, в рамках мотивно-образной парадигмы построения авторской картины мира, средствами репрезентации которой является преимущественно антонимичная лексика, особое место в которой принадлежит контекстуальным антонимам, оксюморонам и антитезе, эпитетам и метафорам, в том числе концептуальным.

5. Ведущими приёмами, определяющими стилевую индивидуальность поэтического мира С. Парнок, являются метафоризация, эпитеты, в том числе синестетические, акцентирование лексических повторов, употребление стилистически сниженной лексики и окказионализмов, антитеза, оксюморон, на уровне синтаксической организации поэтических текстов – это градация, приём анжамбемана, недосказанность, реализующаяся в активном использовании многоточий.

6. Сопоставительный анализ стилевых приёмов позволяет сделать вывод о присущих П. Соловьёвой и С. Парнок принципиально разных парадигмах мышления, воплотивших в себе одну эпоху, но по-разному её репрезентирующих.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что оно существенно расширяет представления о женской лирике как стилевом феномене русской литературы Серебряного века, вносит вклад в изучение лирического произведения с точки зрения стилового воплощения центральных структурно-содержательных категорий авторской картины мира. В исследовании разработана методология анализа авторской поэтической картины мира.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в возможности использования его результатов в научных исследованиях, посвященных проблемам формирования индивидуального авторского стиля, способам и приёмам стилового воплощения содержательных категорий художественного текста, а также при чтении курсов, как общих, так и специальных, по истории русской литературы (поэзии) XX века, по филологическому анализу текста и текстологии, при написании студентами-филологами курсовых и выпускных квалификационных работ, при составлении учебных программ и пособий по указанным курсам.

Структура работы определена спецификой исследуемой проблемы, целью и задачами исследования, отражает последовательность рассмотрения исследуемого материала и состоит из введения, трёх глав, заключения и

списка использованной литературы. **Общий объем работы** составляет 242 страницы.

Во введении определяются цель и задачи исследования, обосновываются актуальность и научная новизна диссертации, перечисляются методы исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, указывается теоретическая и практическая значимость работы, осуществляется обзор научно-методологической базы исследования.

Первая глава «Стилевые доминанты литературного процесса Серебряного века» включает в себя два параграфа, первый из которых посвящен изучению генезиса и семантической структуры ключевого в терминологическом аппарате диссертационного исследования понятия «стиль» с позиций двух основных в современной гуманитарной науке подходов: филологического и искусствоведческого. Во втором параграфе анализируется стилевой феномен женской поэзии рубежа XIX – XX вв. в контексте культурной эпохи Серебряного века.

Вторая глава «Стилевой феномен лирики П. С. Соловьёвой» состоит из трёх параграфов и посвящена выявлению и анализу способов стилевой репрезентации мотивно-образной парадигмы в аспекте формирования стилевого феномена индивидуальной авторской картины мира (на основе анализа лирики П. Соловьёвой, а также с учетом её издательской и переводческой деятельности), обнаруживающей контактные и типологические связи с русской классической поэтической традицией, с историософскими идеями символистской поэтики, а также авторское новаторство в стилевом воплощении доминантных для поэзии П. Соловьёвой художественных универсалий.

Третья глава «Лирический мир С. Парнок как композиционно-стилевое единство» состоит из трёх параграфов и посвящена анализу композиционного единства лирики поэтессы как стилевого целого, предполагающего выявление и характеристику стилевых приёмов, воплощающих центральные лирические мотивы и образы, формирующие

индивидуальную авторскую картину мира (на основе анализа лирики С. Парнок, а также с учетом её критических статей).

В заключении содержится сравнительно-сопоставительный анализ композиционно-стилевого единства поэтических систем П. Соловьёвой и С. Парнок на основе выявления особенностей стилового воплощения мотивно-образной парадигмы их лирики, образа лирического героя и формирования авторских картин мира, а также подводятся итоги проведённого диссертационного исследования и намечаются перспективы его расширения и продолжения.

Список литературы включает перечень использованных в работе научных трудов, справочной литературы и источников и составляет 252 наименования.

Соответствие паспорту специальности. Отражённые в диссертационном исследовании положения соответствуют паспорту специальности 10.01.01 – русская литература.

Апробация работы.

Научные положения и результаты исследования апробированы в докладах на двух Всероссийских и одной международной конференциях:

1. VIII научно-практическая международная конференция «Русско-зарубежные литературные связи», г. Нижний Новгород, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина» (Мининский университет), 11 – 12 декабря 2020, Нижний Новгород.

2. Третья межрегиональная научно-практическая конференция «Культура: проблемы теории, истории, практики», г. Пенза, Пензенский государственный университет имени В.Г. Белинского, 27 ноября 2020 г.

3. VI Всероссийская научно-методическая конференция «Русский язык и литература: актуальные проблемы теории и практики преподавания», г. Коломна, ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет, 30 марта 2021 г.

Доклады, основанные на материалах исследования, регулярно заслушивались на кафедре русского языка и литературы ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет».

По теме диссертации опубликовано 9 работ, из них 5 статей в рецензируемых изданиях из перечня ВАК; 4 статьи в изданиях, входящих в РИНЦ:

Статьи в изданиях из перечня ВАК:

1. Дубова М.А., Ивашевская Е.А. Стилевой феномен поэзии С.Я. Парнок: к вопросу о влиянии фетовских традиций // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – №5 (84) 31 октября. – С. 268-270.

2. Ивашевская Е.А., Дубова М.А. Поэтический стиль Поликсены Соловьёвой в контексте влияния фетовских традиций. // Казанская наука. – 2020. – № 9. – С. 18-21.

3. Ивашевская Е.А., Дубова М.А. Стилевые приёмы создания картины мира в сборнике С.Я. Парнок «Вполголоса» // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 2 (87). – С. 435 – 437.

4. Ивашевская Е.А. Лейтмотивы лирики П.С. Соловьёвой и их стилевое воплощение // Казанская наука. – 2021. – № 10. – С. 28-30.

5. Ивашевская Е.А. Картина мира в лирике П.С. Соловьёвой: стилевое воплощение миромоделирующих образов и мотивов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2022. – №1. – С.271-275.

Статьи в изданиях из перечня РИНЦ:

6. Ивашевская Е.А. Женская поэзия Серебряного века как культурный феномен эпохи рубежа 19-20 веков // Культура: проблемы теории, истории, практики: сб. науч. ст. по материалам Третьей межрегион. науч.-практ. конф. (г. Пенза, 27 ноября 2020 г.) / отв. ред.: д-р культ., доц. Т.Н. Козина канд. ист. наук, доц. Г.Н. Рябова. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2020, 236 с. – С. 44-53.

7. Ивашевская Е.А. Мотив музыки и способы его выражения в лирике С.Я. Парнок (на материале сборника «Музыка») // Русско-зарубежные

литературные связи: коллективная монография. – Н. Новгород: Гладкова О.В., 2021. – 399 с. – С. 375-381.

8. Ивашевская Е.А. Колоративная лексика как способ создания картины мира в лирике П.С. Соловьевой (на материале сборника «Иней») // Русский язык и литература: актуальные проблемы теории и практики преподавания: сб. научных и научно-метод. статей VI Всероссийской научно-методической конференции, 30 марта 2021 г. / Гос. соц.-гум. ун-т / под ред. дфилн М.А. Дубовой. – Коломна: ГСГУ, 2021. – 194 с. – Коломна: ГСГУ, 2021. – С. 32-37.

9. Ивашевская Е.А. Эволюция поэтического стиля С.Я. Парнок: образ розы и способы его репрезентации // Семантика. Функционирование. Текст: межвузовский сборник научных трудов. – Киров: ООО «Издательство «Радуга – ПРЕСС», 2021. – 189 с. – С. 82-90.

ГЛАВА I.

СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

§ 1. Стиль как интегративное понятие в филологии: генезис и семантическая структура

Эпоха Серебряного века, безусловно, занимающая особое место в истории русской литературы, привлекает внимание учёных разных областей научного знания, в первую очередь, филологов и культурологов. Несмотря на многочисленные исследования, имеющие своей целью прочтение, понимание и интерпретацию этой ярчайшей страницы нашей культуры, многое всё ещё остается нераскрытым или раскрытым не в полной мере. При этом, с нашей точки зрения, особый интерес «вызывают проблемы, связанные с областью стилистических изысканий, так как именно область стилистики позволяет логично и оптимально объединить лингвистические и литературоведческие исследования в едином стремлении многогранного филолого-культурологического анализа» [76, с.9].

Несмотря на многовековую протяжённость истории учений о стиле, как не без оснований заметил академик В.В. Виноградов, «в области искусствоведения, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый – соответствующее ему понятие – более зыбкое и субъективно-неопределённое, чем термин стиль и понятие стиля» [47, с.7].

Стиль – одно из ранних понятий гуманитарного знания, родившееся в культуре Древней Греции, где искусство слова являлось важнейшей частью общественной жизни. Своего рода методологической основой изучения стиля стала «Риторика» Аристотеля, в которой намечена классификация стилей на основе различных задач ораторской и поэтической речи: «Поэтический стиль, конечно, не низок, но он не подходит к ораторской речи» [6, с.153]. В подобном представлении о стиле можно увидеть

предпосылки к будущему разделению лингвистического, литературоведческого, искусствоведческого, культурологического, психологического и философского подходов в понимании стиля. Прообраз понятия индивидуального стиля, или идиостиля, идиолекта, также можно увидеть в античных классификациях стиля. В частности, Дионисий рассматривает различные стили в связи с творчеством конкретных людей – поэтов и философов [126]. Таким образом, античная риторика стала основой для современных исследований в области формирования индивидуального авторского стиля.

Культура Средневековья переосмыслила достижения античности, и проблема стиля оказалась тесно связана с проблемой канона, описанного А. Ф. Лосевым как количественно-структурная модель стиля, «который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [127, с.15]. Безусловно, канонизация средневекового искусства не даёт возможности проявления личностного авторского начала, тогда как эпоха Возрождения создаёт человека-творца, что, в свою очередь, меняет подход к пониманию стиля. Примером новой трактовки стиля как единения известной традиции и поисков собственного выражения являются теоретические работы Ф. Петрарки, которые проанализировал в своем диссертационном исследовании А.Ю. Карачун [98]. Стиль, в понимании Ф. Петрарки, – плод «средоточенного раздумья» и «проявлений личностной человечности» [166, с. 119].

Эпоха Просвещения унаследовала от Ренессанса гуманистические идеалы, преклонение перед античностью, её эстетические воззрения, теоретическое обоснование которых представлено, в частности, в работах И.И. Винкельмана [44], И.Г. Гердера [62], Г.Э. Лессинга [119]. Именно И. Винкельман стиль как научное понятие впервые вводит в искусствоведение. С этого момента можно рассматривать изменения семантического объёма термина «стиль» по отдельности в разных

гуманитарных областях знания: искусствоведении, литературоведении и лингвистике, – в каждой из которых стиль занимает значимое место одного из базовых понятий.

В искусствоведении «искусство» и «стиль» рассматриваются как взаимосвязанные понятия, в связи с чем эволюция понимания стиля обусловлена трактовкой сущности искусства. В частности, по мнению Е.И. Устюговой, «эволюция стиля явилась конкретизацией проблемы внешней обусловленности искусства и его исторического развития» [221, с.65]. И. Винкельман указывает основные характеристики стиля: изменчивость, подвижность и развитие, а в качестве главного принципа в определении стиля называет описание содержательных факторов произведений искусства и их связи с историей культуры [44]. В этом направлении изучают стиль И.Г. Гердер [62] и Г. Лессинг [119].

Опираясь на идеи И. Винкельмана и развивая их, представители немецкой философско-романтической культуры XVIII – XIX вв. исследуют творческие стили в аспекте познания и мышления. Стиль, в представлении И.В. Гете, – это познание сущности вещей посредством применения субъективной системы выразительных средств, творческого языка и концептуальной схематики [63, с.27]. Взгляды И. Гете разделял Ф. Шиллер, а позже их развил Ф. Шеллинг. Анализируя исследования Ф. Шиллера и Ф. Шеллинга в области стиля, А.Ф. Лосев подчеркивал, что подлинный стиль, по Шиллеру, – это самоопределение художественного предмета, то есть его свободы, его смысла, а по Шеллингу, – это структура неразлично слитых идей и содержаний, организующая форма всего произведения, взятого в целом, высшая форма воплощения идеального [128, с.44].

История изучения стилей в искусстве развивалась в стремлении от эмпирического наблюдения к строгой классификации и систематизации, а затем – к пониманию всей многогранности и неоднозначности этого явления.

В XVIII веке теория искусства стремилась обобщить как можно больше видов искусства, чтобы выявить их общие закономерности.

На рубеже XVIII – XIX вв. формируется понятие «художественного направления» как категории, которая складывается из признаков, типичных для данной эпохи, и своеобразных способов художественного мышления. Для уточнения специфики художественного направления в искусствоведении используется термин «архетип» (от греч. *archetipos* – древний образ, вид, облик), под которым понимается прообраз, изначальная идея, первичная схема образа, формирующая творческую активность воображения.

Исследователи, в частности, В.Г. Власов, отмечают односторонний характер формального и исторического направлений в искусствоведении [51, с.5]. Так, сторонники формальной школы стремились свести многообразие художественного проявления к определенной схеме (Г. Вельфлин «Ренессанс и Барокко» (1888), А. Ригль «Возникновение искусства барокко в Риме» (1908), Э. Кон-Винер «История стилей изобразительных искусств» (1910)), при этом классики культурно-исторической школы (М. Дворжак, Э. Панофский, А. Хаузер, Б. Виппер) выводили за пределы стилового развития всё, что не укладывалось в законченную форму любого из обозначенных стилей, понимая стиль как «законченную форму, равноуниверсальную для всех видов пространственных искусств, обеспечивающую синтез этих искусств на основе архитектуры» [51, с. 6].

В.Г. Власов обосновывает неправомерность попыток дать однозначное определение понятия «стиль», выстроенных на формальной классификации отдельных качеств, свойств, средств и приёмов, характерных для определённого исторического стиля, так как стили в искусстве не имеют чётких границ, они находятся в постоянном развитии, противодействии, иногда переходят один в другой, смешиваются, многие стили сосуществуют одновременно, поэтому «чистых стилей вообще не бывает» [51, с. 5]. Возможно, поэтому исследователи стиля в искусствоведении вместо термина «стиль» чаще пользуются терминами «направление», «манера», «форма», «творческий метод».

В связи с этим В.Г. Власов в работе «Стили в искусстве: словарь» [51, 52] предпринял попытку создать словарь, не претендующий на завершённую «теорию художественных стилей», а знакомящий «с некоторой частью обширного исторического материала», «сталкивающий противоречивые источники» и «крайние, парадоксальные суждения» в вопросе изучения стиля в искусствоведении. Чтобы разобраться в огромном количестве видов художественных стилей, стилистических тенденций, школ, течений и особенностей индивидуальных стилей, автор в основу построения словника кладёт иерархический принцип, т.е. руководствуется наиболее значимыми для истории искусства понятиями. Интерпретируя и анализируя эти понятия («историческая эпоха», «художественное направление», «архетип», «художественное течение», «художественная школа» и др.), исследователь неизменно обращается к стилю в искусстве, к его разнообразным трактовкам в трудах многих известных учёных.

Современные исследователи в большинстве своём понимают стиль как «внутреннюю форму» художественного произведения, соотнося понятия стиля и творческого метода. В.Г. Власов справедливо отмечает, что если «метод художника в большей степени характеризует процесс творчества, то стиль – его результат» [51, с. 20].

Таким образом, стиль в искусствоведении – это синтез; «стилистическое качество проявляется тогда, когда синтетическое мышление художника начинает преобладать над аналитическим; когда процесс «созидания формы» следует за изучением природы, выражение вырастает над изображением, объективность дополняется субъективностью, фиксация впечатлений завершается композицией» [159, с. 46].

В современной филологии понятие «стиль» имеет литературоведческое и лингвистическое толкование. Подобная двойственность подхода во многом определяет сложность этого интегративного понятия.

Так, в языкознании нет единого определения понятия «стиль». Ещё в Петровское время начинают формироваться разные значения этого термина,

причём наиболее распространённое из них связано с обозначением языковых стилей и выделением трёх разновидностей литературной речи.

К концу XVIII в. в русской словесности сложилось понимание стиля, вернее, как тогда чаще говорили, слога как определённого способа выражения мыслей посредством языка, т.е. определённого способа употребления языка.

Кроме того, уже в первой четверти XIX в. в русской филологической мысли складывается представление об индивидуальном стиле в связи с образом автора. В частности, в «Риторике» А.Г. Могилевского (1824 г.) введённые автором названия стилей (выразительный, сильный – для возвышенного стиля; тяжелый, поверхностный, сухой – для среднего) соотносимы с современными характеристиками индивидуально-авторского стиля.

Понимание стиля как индивидуальной манеры речи или письма в европейской культуре достигает рассвета в эпоху литературы романтизма, что было связано с развитием понятия «индивидуального гения» – человека-творца. В частности, Ж. Бюффон формулирует определение стиля следующим образом: «Знания, факты и открытия легко отчуждаются и преобразовываются... Эти вещи – вне человека. Стиль – это сам человек. Стиль не может ни отчуждаться, ни преобразовываться, ни передаваться» [42, с. 30].

Концепция Ж. Бюффона легла в основу утверждённого к концу XIX века понимания стиля как языкового приспособления человека к общественной среде. Подобная семантика понятия «стиль» сложилась под влиянием осмысления многообразных речевых функций, выполняемых человеком в ходе коммуникации: бытовая речь, публичная, художественная, научная речь, речь на суде и др.

Значимую роль в развитии именно этого значения термина «стиль» сыграл Н.М. Карамзин и его школа, которые разрабатывали вопросы стиля художественной речи, а также деятельность А.С. Шишкова и общества

«Беседы любителей русского слова», активно обсуждавших проблемы стиля в историко-генетическом аспекте его эволюции. Термин «стиль» в XIX в. осмысливали в своих работах и такие выдающиеся русские лингвисты, как А.А. Потебня, А.Н. Веселовский, Ф.И. Буслаев.

Значимым этапом в становлении понятия «стиль» стало выделение в конце XIX – начале XX вв. как самостоятельной области научного знания стилистики, в понятийно-терминологическом аппарате которой именно стиль стал основным объектом исследований. Как научная дисциплина стилистика сформировалась в 20–30-х годах XX в., реализовавшись в системе взаимосвязанных разделов: функциональная стилистика, практическая (стилистика языковых единиц), стилистика текста, стилистика художественной речи, сопоставительная, историческая, теоретическая, прагматическая, стилистика ресурсов (структурная), стилистика кодирования, стилистика декодирования, стилистика коммуникативная и др.

В XX в. произошло разграничение понятий «стили языка» и «стили речи», что, в свою очередь, утвердило изучение стилей языка как языковой парадигмы в контексте литературного языка определённой эпохи его становления.

В 1946 г. с позиций экспрессивной стилистики было сформулировано определение стиля В.В. Виноградовым: «Стиль языка – это семантически замкнутая, экспрессивно ограниченная и целесообразно организованная система средств выражения, соответствующая тому или иному жанру литературы или письменности, той или иной сфере общественной деятельности (например, стиль официально-деловой, стиль канцелярский, телеграфный и т.п.), той или иной социальной ситуации (например, стиль торжественный, стиль подчеркнуто вежливый и т.п.), тому или иному характеру языковых отношений между разными членами и слоями общества. Структура, количество, качество и иерархическое соотношение стилей литературного языка изменяются от эпохи к эпохе» [207, с. 622]. Затем В.В. Виноградов расширяет определение стиля, учитывая его функциональное

назначение, отмечая отсутствие даже в стилистически дифференцированной лексике экспрессивно замкнутых подсистем, свойственных литературному языку в отдельные периоды развития. На этом основании В.В. Виноградов дифференцирует понятия функционального и экспрессивного стиля. Таким образом, В.В. Виноградов, формулируя своё определение стиля, становится основоположником нового направления стилистики – функционального, развиваемого затем такими учёными, как Г.О. Винокур, М.М. Бахтин, М.Н. Кожина и др.

Именно В.В. Виноградов предложил различать стили языка и стили речи, следовательно, в стилистике традиционно учитывается двоякий характер выделения функциональных стилей: собственно лингвистический и экстралингвистический (речевой). Учёный считал, что стили языка – это совокупности «разных соотносительных частных систем, форм слов и конструкций внутри единой структуры языка как системы систем» [48, с. 7], которые становятся базой для дифференциации «многочисленных и многообразных стилей речи, характеризующих усложненность и многообразие форм речевого общения» [48, с. 7]; «стили речи – это прежде всего некие композиционные системы в кругу основных жанров или конструктивных разновидностей общественной речи» [48, с.7]. К стилям языка В.В. Виноградов отнёс функциональные стили, а к стилям речи – разные жанры и общественно обусловленные виды устной и письменной речи, определяемые индивидуальными характеристиками, социальными условиями, профессиональными и социальными различиями. Как особое стилистическое пространство ученым была выделена стилистика художественной литературы с её традиционными элементами и поисками новых, оригинальных средств выразительности и образности, сюда же он отнёс и стили литературных направлений и школ, в которых устанавливались свои правила: классицизм, романтизм, реализм, символизм, модернизм и пр.

Несмотря на безусловное влияние теории В.В. Виноградова, с таким пониманием стиля были согласны далеко не все лингвисты. Так, например,

А.И. Горшков писал: «Мне положение о связи стиля с употреблением языка кажется незыблемым... Стиль может быть только в речи... Стиль есть только там, где есть текст» [66, с. 26].

Тем не менее, большинство ученых понимали стиль как явление двустороннего порядка, видя как его тесную взаимосвязь с коммуникацией в различных сферах человеческой деятельности, так и его лингвистическую сущность, ведь стиль представляет собой специализированную подсистему литературного языка, использующую такие языковые средства и в таких сочетаниях, которые наилучшим образом соответствуют данному содержанию и назначению речи.

Термином «стиль» в лингвистике начала XX века обозначали также общепринятую манеру речи, способ её исполнения, свойственные типизированным литературным текстам и их жанровым разновидностям, в которых значимы не только языковые элементы, но также композиция и её составляющие, например, стиль классицизма, стиль басни, репортажа и т.д. Подобное понимание стиля остается в такой активно развивающейся области научного знания, как стилистика текста, в которой стиль рассматривается как текстовая стратегия, т.е. стилистическое единство текста вместе с относительной оформленностью, тематическим и структурным единством и смысловой завершенностью, которые отличают текст от нетекста [131]. Стратегическое понимание стиля в этом случае основывается на существовании жанрового прототипа, т.е. «стереотипа порождения и восприятия речи в специфических повторяющихся ситуациях и обстоятельствах» [159, с. 66].

В речевой коммуникации стиль рассматривается и как неодинаковый отбор средств языка в зависимости от разных условий языкового общения. Разные случаи языкового употребления заставляют человека выбирать разные языковые единицы и различным образом их объединять. «Так создаются понятия разных стилей языка – языка правильного и неправильного, торжественного и делового, официального и фамильярного,

поэтического и обиходного и т.п.» [50, с. 221]. Стиль при этом понимается как манера использования языка. Эта точка зрения основывается на концепции французского ученого Ш. Балли, базировавшейся на понятии функционального выбора, согласно которому в многочисленных синонимических рядах и формах можно выделить три группы членов, одна из которых является нейтральной, а две другие характеризуются эмоциональной окраской – сниженной и высокой. Кроме того, на основании соответствия / несоответствия сложившимся представлениям о стилевой норме появляется и собственно оценочное определение стиля речи (хороший стиль – плохой стиль).

Таким образом, различные толкования стиля в рамках одной научной парадигмы свидетельствуют о существовании различных принципов и подходов к одному изучаемому понятию. «Так, если в значении термина «функциональный стиль» конструктивным принципом выступает функция языка, то в определении стиля Г.О. Винокура эту функцию выполняет дифференциация языковых средств по разным основаниям: дифференциация на основе жанровых отличий – стиль деловых бумаг, стиль очерка, репортажа, романа, рассказа и т.д.; дифференциация на основании экспрессии – торжественный (риторический) стиль, официальный, фамильярный, шуточный (юмористический)» [159, с. 67].

Современная теория речевой коммуникации рассматривает понятие «стиль» и в значении речевого поведения отдельно взятого человека применительно к определенной ситуации. Рассуждая о таком аспекте трактовки термина «стиль» как речевого поведения, А.Г. Лыков приходит к выводу, что многообразие конкретных ситуаций и задач использования языка практически безгранично. Соответственно безграничны и конкретные видоизменения языка, которые выражаются в особом отборе языковых единиц. Эти видоизменения непосредственно связаны со стилями языка: «В этом смысле можно говорить, что стиль – это языковое (речевое) приспособление человека к соответствующей обстановке» [132, с. 99].

В XX веке возникла и активно развивается научная область знаний о речевом воздействии – интегральная наука, объединяющая целый комплекс смежных наук (лингвистику, психолингвистику, коммуникативную лингвистику, риторiku, психологию, теорию массовой коммуникации, рекламы, персонал-менеджмента, социологию и т.д.): «одним из факторов речевого воздействия является устанавливаемый с партнерами стиль общения, под которым в данном случае понимается складывающаяся между ними манера общения» [206, с. 8]. В науке о речевом воздействии при этом различают «дружелюбный, искренний, эмоциональный, немонотонный, воодушевленный и другие стили общения» [206, с. 8].

Важно также отметить, что речевая коммуникация объединяет в себе формы индивидуального поведения и общечеловеческой культуры, следовательно, в речи взаимодействуют общекультурные стереотипы и авторская индивидуальность. Общекультурные стереотипы как обязательный элемент обыденного сознания человека проявляются в закреплённости определенного речевого поведения в той или иной ситуации речевого общения. Стереотипность речевых построений выражается в использовании традиционной для русской культуры модели стиля. Однако если человек строит своё речевое поведение только стереотипно, то он нивелирует себя как индивидуальность, лишая возможности моделировать общение в соответствии с личными целями. Поэтому речь в ситуациях развернутого (неритуального) общения обязательно включает в себя творческий элемент [159, с. 75].

Творческий выбор индивида формирует его индивидуальный стиль. Индивидуальную манеру письма писатели называют индивидуально-авторским стилем, или стилем писателя. Наиболее обобщённое понимание индивидуального стиля связано с представлением об определённом способе организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира. В этом значении термин «стиль» употребляется в терминологических сочетаниях:

стиль Пушкина, стиль Толстого, стиль Набокова и т.п. Именно этой трактовки стиля будем придерживаться мы в рамках диссертационного исследования.

В бурно развивающейся теории художественного текста появились термины идиостиль, идиолект, эквивалентные традиционному понятию «индивидуальный стиль».

В последние годы опубликовано большое количество работ, исследующих теоретические основы проблемы идиостиля, а также различные аспекты его текстовых проявлений. В лингвистической поэтике идиостиль понимается как система языковых приёмов, ориентированных на различные способы реализации художественных смыслов через систему языковых средств [67, 69, 104, 105, 107]. Лингвотипологический аспект исследования идиостиля предполагает изучение типовых моделей текстов автора и языка писателя как особой формы отражения языка современности [228]. Стилеометрический ракурс предполагает корпусное исследование частотных лексических элементов языка автора с целью выявления идиостилевых особенностей авторской системы [146, 250, 251]. Когнитивная лингвистика и поэтика рассматривают идиостиль как систему концептов [210, 237]. Схожие представления о проблеме моделирования структуры идиостиля отражены в коммуникативной стилистике, которая под идиостилем понимает систему индивидуальных особенностей авторской картины мира, отраженных в тексте в виде коммуникативных стратегий и тактик [29, 249].

Таким образом, изучение понятия «стиль» в русском языкознании демонстрирует постоянное расширение объёма его значения, поиск критериев его понимания и осмысления на основе интеллектуализации, ведущих к преобразованию значения обозначающего данное понятие термина, его углублению и переосмыслению.

Новейшие подходы расширяют границы научного понимания стиля и выводят его за пределы традиционных представлений, а новые научные

парадигмы формируют трактовку стиля как стиля когнитивного, дающего возможность представить языковые факты в аспекте индивидуального опыта личности в сфере текстовой деятельности, а также с учетом наиболее эффективной позиции для наибольшей убедительности. Эти подходы к стилю свидетельствуют о том, что «внешняя» стилистика уступает место стилистике внутренней – деятельностному, творческому акту речетворения [193, с. 113].

В современном литературоведении многочисленные исследования в области стиля также относятся к числу актуальных, так как здесь стиль выступает одной из базовых категорий. Понимание этого термина также разнопланово и многоаспектно, что во многом объясняется отсутствием в области литературоведения самостоятельного направления в изучении стиля. В соответствии с этим различные концептуальные построения тяготеют или к лингвистическому, или к искусствоведческому пониманию стиля, что объясняется двойственной природой самой литературы: её связью с языком, с одной стороны, и с искусством – с другой.

Практически все литературоведческие концепции изучения стиля рассматривают его в тесной связи с теорией жанров. Истоки этого подхода были заложены ещё трудами Аристотеля. Разработке художественных категорий стиля и жанра в европейской культуре посвящены, в частности, исследования Г.Э. Лессинга, обосновавшего в работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» [119] идею о том, что поэзия имеет свои поэтические законы, принципиально отличающиеся от законов изобразительного искусства, несмотря на родство с живописью. Важную роль в формировании понятия стиля сыграли размышления И.В. Гете, который в статье «Простое подражание природе, метод, стиль» (1789) выделил в искусстве три метода, лежащих в основе творческого воспроизведения действительности: а) копирование её «с усердием и прилежанием»; б) «...воспроизведение явлений подвижной и одарённой душой», которая создает свой собственный язык для передачи; в) стиль,

который «покоится на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах» [63, с. 399]. О связях стиля и жанра рассуждал в работах по эстетике Г.В.Ф. Гегель, определяя принципы соотношения этих понятий и справедливо отмечая, что «различные жанры поэзии отличаются весьма разнообразными требованиями» [61, с. 365]. Полноценный анализ принципов соотношения категорий стиля и жанра в европейской и русской литературоведческих традициях XIX – XX вв. представлен в работе «О соотношении категорий стиля и жанра в истории мировой эстетической мысли» Л.Л. Зямзиной [87], которая анализирует работы по эстетике художественного творчества русских и зарубежных ученых с точки зрения изысканий различных литературоведческих школ и направлений, отмечая различное понимание стиля и его особенностей.

Первыми работами сравнительно-исторического литературоведения, возникшего в Европе в XIX в., считаются исследования И.Г. Гердера в Германии, Дж. Денлона в Англии, в России популяризатором идей этой литературоведческой школы стал Ф.И. Буслаев, а окончательно её принципы оформились в трудах А.Н. Веселовского, по праву считающегося главой русской школы компаративизма. В исследованиях этого направления подчеркивается социально-историческая обусловленность в подходе к изучению стиля и жанра, а сравнительное изучение стилистических особенностей проводится «на возможно большем количестве фактов...», охватывающих «очень широкий круг произведений, принадлежащих к разным национальным литературам» [207, с. 149].

Немецкий философ, психолог и фольклорист В. Вундт, видевший основу любого творческого процесса в психическом состоянии художника, основал психологическое направление в изучении фольклора и литературы, возникшее в последней четверти XIX в. Психологическое направление пришло на смену социологическому подходу к осмыслению и интерпретации общественных явлений. У истоков русской психологической школы,

возникшей в отечественном литературоведении и фольклористике как ответвление культурно-исторического течения, стоит А.А. Потебня, определивший искусство как познание, как работу мысли. Именно он ввёл в литературоведение понятие «внутренняя форма» слова и образа, обосновал мысль о единстве формы, образа и его значения. Значимым достижением этой школы стало перемещение центра внимания к индивидуальному и неповторимому душевному миру личности, что, в свою очередь, привело к рассмотрению категории стиля на качественно новом уровне, как стиля индивидуального.

Устойчивый интерес к исследованию стиля в отечественном литературоведении наметился в конце XIX в. – начале XX вв. в работах представителей школы научного формализма – Г. Вельфлина, О. Вальцеля в Европе, в работах В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского, – сложившегося как реакция на методы позитивистского искусствоведения и литературоведения. Формалисты рассматривали всякое литературное произведение как чистую форму, как систему приёмов, организация которых и формирует в итоге стиль. Категория стиля признавалась «внесоциальной», зависящей только от внутренних законов произведения [218, 244]. Сторонники этого направления призывали постоянно вести поиск новых форм выражения, связывая эту необходимость тем, что, по их мнению, существует такой процесс, как «автоматизация восприятия», ведущая к тому, что старая форма перестает производить впечатление. Так формалисты обосновывали теорию эволюции стилей.

Объединение категорий стиля и жанра при рассмотрении литературного процесса было характерно и для социологической школы, в том числе для социологов-марксистов. Так, В.М. Фриче понимал стиль как единство всех компонентов художественного произведения, а жанр в этом случае рассматривался как проявление стиля, подчинённое ему. П.Н. Сакулин, в свою очередь, включает жанры в содержание понятия стиля наряду с тематикой, семантикой, композицией, эйдологией поэтической речи. Особое

место в осмыслении проблемы соотношения стиля и жанра принадлежит работам М.М. Бахтина, который утверждает, что единство стиля предполагает единство языка в смысле системы общих нормативных форм, а также «единство индивидуальности, реализующей себя в этом языке» [13].

Среди противоборствующих направлений в литературоведении 20-х годов XX в. видное место занимают труды академика П.Н. Сакулина, известного историка, теоретика литературы, выдвинувшего оригинальную концепцию стиля. Учёный анализировал стиль в двух аспектах: стиль как своеобразие языка писателя («узкий» аспект) и стиль литературных направлений («широкий» аспект). Исследователь вводит в литературоведение понятия «стиль произведения» и «индивидуальный стиль», подчеркивая, что стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными её компонентами, стиль – это «совокупность особенностей, какими одна форма отличается от другой, ей аналогичной», «не механическое, а организованное соединение образующих его элементов», которое достигается единством художественной цели [191, с. 140]. Употребляя термин «стиль», П.Н. Сакулин считает его филологическое толкование «лишь частью общей проблемы стиля, понятой в широком, художественном значении термина, как у искусствоведов» [190, с. 11]. Учёный предлагает семантически более широкое толкование термина: «... под стилем в художественном смысле термина мы разумеем стили классицизма, романтизма, символизма и т.п. литературных направлений, взятых в их художественной цельности» [190, с. 11].

Взяв за основу искусствоведческий аспект осмысления стиля, П.Н. Сакулин изучает его как основную в теории литературы формообразующую категорию с присущими ей отличительными чертами. Литературный стиль мыслится автором как система или структура, состоящая из многих компонентов, обладающих различной степенью и возможностью специфических стилевых особенностей. К таким структурно-содержательным компонентам учёный относит тематику, эйдологию

(систему образов), жанровую форму, композицию, поэтическую речь, словесный компонент стиля, рассматриваемый как наиболее выразительный. Стили литературных направлений, по мнению П.Н. Сакулина, вливаются в тот или иной тип творчества: реализм или ирреализм.

Разрабатывая формальное определение стиля, учёный подчёркивает его содержательную сторону, поскольку стиль, по его словам, «определяется всей сущностью творческого процесса, всей совокупностью творческих переживаний художника и, значит, его мироощущением, мировосприятием и мировоззрением», поэтому «всякий стиль есть формальное выражение определенного мировоззрения» [190, с. 19]. Теория стиля П.Н. Сакулина легла в основу построения новых концептуальных построений, таких, как, например, теории, разработанные А.Н. Соколовым [195] и Г.Н. Пospelовым [174], и остаётся значимой для современного осмысления стиля в литературоведении.

Так, А.Н. Соколов обосновывает идею о том, что стиль определяется жанром произведения, который выступает в данном случае стилеобразующим фактором. Зависимость стиля от жанра не является постоянной величиной, она исторически изменчива, так как по-разному преломляется в системах поэтики и получает различную интерпретацию в зависимости от художественных направлений [195]. Эту точку зрения разделял Д.С. Лихачев и другие исследователи, продемонстрировавшие различие стилей в жанрах древнерусской литературы: летопись, воинские повести, агиография (жития святых) и т. д. По мнению Д.С. Лихачева, стиль произведения определяется его жанром [125]. Г.Н. Пospelов, в свою очередь, также обосновывает мысль о том, что стиль выступает как классификационный принцип типологии жанра [174].

В литературоведческих работах стиль рассматривается как широкое явление, выходящее за пределы анализа только особенностей художественной речи. Данная категория характеризуется как принцип организации авторской мысли в произведении и его художественной формы.

Учеными ставится вопрос о соотношении в литературном стиле общего и частного, индивидуального; разрабатывается семантическая структура понятия «стиль», состоящая из двух подсистем: носителей (компонентов) стиля и стилеобразующих факторов.

В литературоведение вводится термин «стиль эпохи», приобретающий новое значение [125], обосновывается понятие «индивидуальный стиль писателя» как основное понятие поэтики [248], литературный процесс начинает рассматриваться как смена индивидуальных стилей. Термин «стиль» трактуется в литературоведческих работах этого периода и как художественная закономерность, и как особенность индивидуальной манеры автора художественного произведения.

А.Н. Соколов точно отметил: «Обычно понятие стиля применяется у нас к языку – и только к языку – литературного произведения. Между тем науке о литературе известна и более широкая концепция стиля как художественной системы, охватывающей не только язык, но и другие элементы структуры литературного произведения. Такое понимание литературного стиля сближается с пониманием художественных стилей (готика, барокко, классицизм, импрессионизм и т.п.), давно уже принятым в искусствоведении» [195, с. 32]. Мотивированное сознательное сужение семантики термина «стиль» в трактовке его как слога писателя используется литературоведами как процедурный прием анализа художественного текста, а не как методологическая позиция исследователя [139, с. 15].

Особое направление исследований, посвященных изучению соотношения стиля с другими литературоведческими категориями, представляют работы А.Ф. Лосева, считавшего, что в основе стиля лежит некая «первичная модель» и сам стиль есть «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых имманентно самими художественными структурами произведения» [128, с. 228].

В 70-е годы XX в. стиль изучается в рамках триады «метод – жанр – стиль» [65, 118]. В обозначенном триединстве каждая из категорий признается равнозначной и необходимой характеристикой целостности литературного произведения, при этом разрабатывается алгоритм изучения каждой категории и определения связи между ними.

В 80-90-е годы XX в. внимание литературоведов смещается такому стилеобразующему фактору, как жанровое содержание литературных произведений. Именно с этой позиции жанр рассматривается А.В. Михайловым при выделении романного стиля: «...единый стиль – это в конечном итоге искусно организованная композиция стилей» [143, с. 141], а сам «стиль романа в целом – это не стиль фразы, абзаца, главы или отдельного отрывка; это скорее стиль целого образа действительности, который создаётся в романе и который есть сложнейшая композиция образов» [143, с. 141]. В работе Л.Е. Уколовой «Стиль и стилеобразующие факторы в драме» акцент делается также на определение стиля в зависимости от жанровых особенностей произведения [220].

Таким образом, изучение генезиса становления семантической структуры понятия «стиль» в отечественной и зарубежной науке, позволяет сделать вывод о том, что это сложная категория, не имеющая в литературоведении единого определения, что объясняется многоплановостью, многоаспектностью и «многосмысленностью» самого понятия, его постоянной эволюцией и разноаспектным изучением. Под стилем в литературоведении понимается и формальное выражение содержания произведения, т.е. внешнее проявление содержательной функции, и определённый метод, и слог как индивидуальная языковая характеристика, и писательская манера, и функция, и результат деятельности конкретного автора, и единство всех содержательных компонентов произведения.

Исследование эволюции понятия «стиль» в гуманитарных областях научного знания демонстрирует постоянную тенденцию расширения

семантического объёма данного термина. Однако ни в одной научной области не представлено исчерпывающей, завершённой универсальной концепции стиля, что говорит об ограниченности и исчерпанности внутрипредметных исследований, открывающих перспективы междисциплинарного изучения данного понятия на стыке нескольких областей научного знания. Современные исследователи обращают внимание на то, что «включение стиля в качестве важного понятия во все области гуманитарного знания свидетельствует о необходимости всестороннего изучения как самого явления, так и номинирующего его термина с целью создания единой теории стиля» [159, с. 145].

Постоянное обращение к стилю в плоскости изучения многих гуманитарных наук свидетельствует о нём как о необходимом и значимом понятии для всего содержательного поля культуры. Выйдя из общего философского корня, гуманитарные науки по мере своего развития углубляли предметное знание. Одновременно в каждой научной области понятие стиля подвергалось философскому осмыслению как базовая научная категория. Поскольку стиль присутствует везде, где проявляется творческая активность человека, представляется возможным сделать вывод о стиле как общегуманитарной категории. Актуальность проблемы стиля в каждой научной области гуманитарного знания, взаимосвязь данных наук и их взаимозависимость делают стиль одной из ключевых содержательных категорий. На этом основании Е.Н. Устюгова вполне справедливо говорит о необходимости создания единой теории стиля «не просто на междисциплинарных основах, а на базе осознания специфики предмета интегративного человекознания, или гуманитарного мышления» [221, с. 80]. Фундаментом такого мышления может стать такая наука, как философия, «интегративная по своей природе, впитавшая историю в собственное содержание, являющаяся понятийно-выстроенным мировоззрением, то есть сознанием, нацеленным на постижение бытия человека в мире» [221, с. 82].

Наиболее полно и подробно история учений о стиле представлена в работе А.Ф. Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле», в начале которой автор предупреждает: «Что касается предлагаемого у нас ниже обзора разных учений о стиле, то он даже и не ставит никакого вопроса относительно какого бы то ни было исчерпывающего изложения соответствующих учений. Основной нашей задачей являются даже не сами эти учения и даже не их обзор, а скорее, задача самодисциплины и самопроверки предлагаемой нами теории при помощи некоторых более или менее доступных и не очень старых теорий стиля» [128, с. 25]. Исходя из поставленной задачи, А.Ф. Лосев выделяет то важное, что содержится в научно обоснованных теориях стиля от Ж. Бюффона до П.Н. Сакулина и «других авторов начальных лет советского периода» [128, с. 25]. В числе наиболее значимых работ, посвященных проблеме формирования индивидуального авторского стиля, особое место занимают следующие: В.В. Виноградов «Проблема авторства и теория стилей» [47], А.П. Григорян «Проблемы художественного стиля» [68], В.М. Жирмунский «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» [81], Д.С. Лихачёв «Развитие русской литературы X – XVII вв. Эпохи и стили» [125], Ю.И. Минералов «Теория художественной словесности» [139], Г.Н. Пospelов «Проблема художественного стиля» [174], А.Н. Соколов «Теория стиля» [195], Л.И. Тимофеев «Советская литература. Метод, стиль, поэтика» [213], М.Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» [232], А.В. Чичерин «Идеи и стиль. О природе поэтического слова» [238], «Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени» под редакцией Я.Е. Эльсберга [212].

На основе проведенного анализа разнообразных трактовок понятия стиля считаем целесообразным в русле нашего исследования отметить выделяемые А.Н. Соколовым основные научные подходы в понимании стиля: искусствоведческий и филологический, в рамках которого дифференцируются две концепции: лингвистическая и литературоведческая

[195, с. 10]. Искусствоведческое понимание стиля как эстетической категории восходит прежде всего к трудам И. И. Винкельмана [44], И.В. Гете [63] и Г.В.Ф. Гегеля [60, 61]. Лингвистическое понимание стиля как совокупности «приёмов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка» было сформулировано В.В. Виноградовым [45, с. 73]. А.Ф. Лосев, анализируя работы зарубежных литературоведов 20 века, «которые в своих определениях стиля рекомендуют придерживаться в первую очередь самого языка и отсекают всякие иные определения, основанные на тех или иных логических, психологических, художественных операциях без использования языка» [128, с. 123], например, Р. Сейса, В. Кайзера, П. Гиро, Н. Энквиста, В. Винтера, формулирует принципы подхода к научному освещению данного понятия. Причем работа В. Винтера «Стили как диалекты» приводится А.Ф. Лосевым в качестве примера крайнего формализма, так как автор утверждает, в частности: «Можно сказать, что стиль характеризуется системой ... повторяющегося выбора из инвентаря факультативных элементов языка ... не будет ошибкой считать стиль особым типом социального диалекта» [128, с. 133]. «Тенденция рассматривать художественное произведение только с точки зрения составляющих его формальных компонентов» [128, с. 168] была характерна и для некоторых русских и советских литературоведов, таких как В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон. В частности, Б.М. Эйхенбаум утверждал, что «мы не можем и не имеем никакого права видеть что-либо другое, кроме определенного художественного приема» [245, с. 321]. При таком подходе содержание представляется лишь суммой стилистических приёмов, и стиль рассматривается как художественный приём. Близкой к лингвистической концепции стиля является позиция Б.В. Томашевского.

Иной подход, включающий в понятие стиля художественного произведения не только языковые средства, но и идеи, темы, образы и

композицию, разрабатывался П.Н. Сакулиным [190], В.М. Жирмунским [81], А.Н. Соколовым [195], Д.С. Лихачёвым [125], А.Ф. Лосевым [128].

П.Н. Сакулин отталкивается от определения термина «стиль» как совокупности «тех особенностей, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной» [190]. Признавая формальный характер и недостаточность этого определения, ученый акцентирует внимание на том, что «всякий большой стиль есть формальное выражение определенного мировоззрения» [190], что приводит его к следующему заключению: «Литературный стиль в художественном значении слова есть идеологически и телеологически обусловленное единство всех элементов поэтической формы в её отличии от других, аналогичных ей форм. Само собою разумеется, что при термине “форма” всё время мыслится и соотносительное понятие “поэтическое содержание”» [190, с. 20]. В.М. Жирмунский, обозначая термином «стиль» единство приёмов поэтического произведения, «внутреннюю взаимную их обусловленность», уточняет: «Поэтический приём не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: приём как таковой – приём ради приёма – не художественный приём, а фокус. Приём есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения он получает своё эстетическое оправдание» [81, с. 35]. На определение стиля, данное В.М. Жирмунским, опирается в своих трудах Д.С. Лихачёв, в частности, в статье «Контрапункт стилей как особенность искусств» отмечая как важнейшую особенность стиля его единство, которое «пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так и в известной мере его содержание» [124, с. 278]. А.Н. Соколов, рассматривая стиль как художественную закономерность, выделяя и разграничивая носители, элементы, категории и факторы стиля, приходит к следующему выводу: «Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в

качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого» [195, с. 130]. Обратим внимание на ключевое в представленных выше определениях понятие целостности стиля, трактуемое как «соорганизованное соединение образующих его элементов» (П.Н. Сакулин), «единство» (В.М. Жирмунский), структура, подчиненная «какой-либо единой стилистической доминанте» (Д.С. Лихачёв), система, «закономерность» (А.Н. Соколов). Обобщая приведённые определения, отметим, что наиболее точным и логически стройным нам представляется определение стиля, сформулированное А.Ф. Лосевым в работе «Теория художественного стиля», где, используя приём сочетания апофатических (отрицательных) и катафатических (положительных) характеристик, учёный трактует художественный стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения [128, с. 228]. Под принципом конструирования А.Ф. Лосев подразумевает ««как» художественного произведения, в то время как это последнее есть «что», созданное художником и нами воспринятое» [128, с. 221]. В термине «потенциал» художественного произведения, по мнению учёного, «фиксируется и вся теоретическая, и вся практическая мощь и произведения, и стиля» [128, с. 222]. Под надструктурными (доструктурными) заданностями понимается чувственный образ, отвлечённая идея, соединение формы и содержания, что в совокупности создает «цельность художественного стиля», которую учёный называет также «идейно-образной цельностью» [128, с. 218]. Тогда как «первичная модель» – это «основной источник стиля», исходная точка, его «душа» и смысл [128, с. 227], причём А.Ф. Лосев предлагает и примерную классификацию первичных моделей художественного стиля. Именно это определение мы приняли за рабочее в диссертационном исследовании.

Принимая во внимание полисемичность термина «стиль», используемого в литературоведении в разных значениях, обратим также внимание на понятия «стиль эпохи» и «индивидуальный стиль». Понятие стиля эпохи ещё в 20-х годах 20 века подробно разработал П.Н. Сакулин, размышляя об «общем состоянии умов и нравов» как сложном факторе, влияющем на литературу в тот или иной исторический момент, и определяя «культурный стиль среды» как собранные в один фокус своего рода «идеи-силы», существующие в данный момент и в данной области явлений [190, с. 104]. По мнению Ю.Б. Борева, стиль эпохи – это «манифестация культуры как целого, видимый знак её единства» [28, с. 85], который «клиширует всё стилевое многообразие художественных явлений данной эпохи даже тогда, когда они принадлежат к стилистически противопоставленным направлениям» [28, с. 85]. Тогда как индивидуальный стиль можно определить как «такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира» [167, с. 33]. Термин «индивидуальный стиль» часто использовал в своей статье «Прогрессивные линии развития в истории русской культуры» Д.С. Лихачёв, размышляя о росте индивидуального, личностного начала в литературе, приводя в качестве примера такое литературное направление, как реализм: «В реализме индивидуальный стиль автора почти обязателен. Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выражать своё миропонимание» [124, 242]. Важно понимать, что стиль эпохи и индивидуальный стиль тесно взаимосвязаны, что подчеркивает, в частности, А. Григорян, определяя стиль художника в соотнесении «со стилевой концепцией эпохи» [68, с. 12]. Того же мнения придерживается и В.Р. Щербина, отмечая, что «индивидуальный почерк писателя далеко ещё не стиль в полном значении этого слова, если он не выходит за пределы особенностей личности, не связан с более широкими общими художественными тенденциями, всей духовной и эстетической культурой своего времени. Частное и общее находятся здесь в очень сложном

диалектическом единстве, взаимно обуславливают, выражают друг друга» [243, с. 72]. В работе «Манера, лицо и стиль», опубликованной в газете «Труды и дни» за 1903 год №4, Вяч. Иванов утверждал: «Говоря о развитии писателя, должно признать полубессознательным его переживанием – прислушивание к звучащей где-то, в глубинах его души, смутной музыке, – к мелодии новых, ещё никем не сказанных, а в самом поэте уже predeterminedных слов или даже и не слов ещё, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова. Этот морфологический принцип художественного роста уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность, как новую весть... Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность, в её исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни... – есть стиль. Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль, необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль – объективная. Манера непосредственна, стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом, – объективацией её субъективного содержания. Художник в строгом смысле только и начинается с этого мгновения, отмеченного победой стиля» [88, с. 4]. Таким образом, в индивидуальном художественном стиле находит свое отражение стиль эпохи.

Проанализировав генезис и формирование семантического объема понятия «стиль» в проекции двух научных направлений (филологического и искусствоведческого), обратимся к выявлению и характеристике стилевых доминант поэзии Серебряного века, справедливо названной В.А. Келдышем «сложной целостностью» [102].

§ 1.2. Стилевой феномен женской поэзии рубежа XIX – XX вв. в контексте культурной эпохи Серебряного века

Ситуация конца века.

«Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения», – писал Л.Н. Толстой в 1905 г. в статье «Конец века» [214, с. 232]. Эти слова, на наш взгляд, являются одной из наиболее ярких и точных характеристик противоречивой и неоднозначной атмосферы Серебряного века русской культуры. Ситуация конца века, рубежа веков, эпоха войн и революций лишает человека веры в стабильность и незыблемость окружающей действительности, создает ощущение ускоряющегося времени, зыбкости мира, его призрачности, неоднозначного и страшного водоворота событий, в котором сложно не потерять самого себя, ужаса от отсутствия твёрдой почвы под ногами, переворота, изменения точки отсчета в определении направления пути человечества. Следствием подобных перемен в мировосприятии и даже характере мышления человека становится, с одной стороны, желание подвести итоги минувшему веку, с другой – стремление обрести прочную опору, найти те идеалы, которые помогут вновь выстроить как человеческую личность с ориентацией на продиктованные временем ценности, так и весь мир. Состояние надежды на новый век как часть мироощущения эпохи, переживаемое многими писателями Серебряного века, в 1910 г. точно охарактеризовал А. Блок: «У нас за плечами – великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Всё изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного. <...> Мы пережили то, что другим удастся пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозном свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью – все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила

страшная волна истекшего десятилетия, – с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века» [27, с. 453].

В период рубежа веков во всех областях научного знания произошла смена парадигм, следствием величайших научных открытий (теория относительности, открытие делимости атома, возможность преодоления земного притяжения), изменивших прежние, стабильные, представления о мире, стал кризис позитивизма: под вопросом оказалась сама идея рационалистичности мира. В связи с этим возрос интерес к религии, психологической составляющей жизни человека, этике, искусству, культуре – философы и художники искали новые пути дальнейшего развития мира. Н. Бердяев очень точно передал общественное настроение этого времени: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преобразование жизни» [21, с. 140]. При этом наметились тенденции сближения религии и искусства. Как отмечал И.В. Кондаков, «в религии усматривалась её творческая и эстетическая природа, а искусство представало как символический язык религиозно-мистических представлений» [110, с. 303]. Именно к проблемам культуры обращаются в первую очередь русские философы Серебряного века: В. Соловьев, И. Ильин, В. Розанов, С. Франк, Н. Бердяев, П. Флоренский, Л. Шестов. В связи с этим абсолютно естественным оказался уход философии от универсальных рационалистических размышлений в область субъективного опыта, чем объясняется, например, возрождающийся в эпоху рубежа веков интерес к философии Платона, идеям немецкой классической философии – трудам И. Канта, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля. Особую роль в судьбе русской философии этой эпохи сыграли работы Ф. Ницше, который писал о вторичности разума и в широком историко-культурном контексте ставил проблему переоценки

ценностей в то время, когда «наступает сознание, что становлением ничего не достигается» [150, с. 89], «мы распались на куски» и приближается «конечная катастрофа» [150, с. 90].

Актуализируется вопрос о месте и роли личности в литературе, культуре и истории, её приоритетах, духовно-нравственных установках и философских ориентирах.

При этом проблема взаимоотношений человека и мира и, конкретнее, личности и социума, среды в эту эпоху раскрывается принципиально по-новому. В.А. Келдыш связывает произошедшие в научной парадигме изменения с «ломкой устоев» в преддверии исторических гроз, с «изживанием» позитивистского влияния, а также с особой ролью рецепции Ф. Ницше в размышлениях о личности в России этого времени. Учёный приходит к выводу, что «основным приобретением литературного процесса в целом постепенно становится переоценка концепции «человек – среда» (её расхожего смысла) «в пользу» активной личности – активной в отношении и непосредственной действительности, и внутреннего противостояния – восстающей против «фетиша» фатальной среды» [101, с. 35]. Закономерно появление специальных исследований, посвященных обозначенной проблематике, в ряду которых особого внимания заслуживает работа Л.А. Колобаевой «Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв.» [109]. В контексте осмысления проблемы «мир и человек», «человек и среда», «человек и история» считаем необходимым выделить такие фундаментальные труды русских мыслителей, как «Самопознание», «Смысл творчества. Опыт определения человека» Н. Бердяева, «Интеллигенция и революция», «От марксизма к идеализму» С. Булгакова, «Биосфера и ноосфера» В. Вернадского, «Литературные очерки. Религия и культура» В. Розанова, «Смысл любви» В. Соловьева, «Первые шаги философии» П. Флоренского, «Начала и концы» Л. Шестова.

Мысль о высвобождении личности из-под диктата среды и, как следствие, каких бы то ни было законов и рамок становится основой для

формирования **крайнего индивидуализма** или, по определению Л.Я. Гинзбург, «фетишизированной личности». При этом свобода художника в гипертрофированном виде могла проявляться даже в аморализме: «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья; / И Господа, и дьявола / Равно прославлю я» (В. Брюсов). К. Бальмонт, отправляя свою книгу «Горящие здания» Л.Н. Толстому, писал: «Эта книга – сплошной крик души разорванной, и, если хотите, убогой, уродливой. Но я не откажусь ни от одной её страницы и – пока – люблю уродство не меньше, чем гармонию» [121, с. 136.]. Л.Я. Гинзбург, размышляя о личности эпохи Серебряного века, отмечала: «Мерой всех вещей провозглашалась самодовлеющая личность [64, с. 230].

Вообще если и не отторжение, то отход на второй план любых норм, в том числе этических, связано и с такой важной для эпохи Серебряного века философской идеей, как **панэстетизм**. Как справедливо отмечала З.Г. Минц, «панэстетическое «зерно» символистского мировосприятия – ключ к его общеидеологической позиции и философской ориентации» [141, с. 100 – 104]. Понимание красоты как сущности мира и его высшей ценности обуславливало эстетический подход к действительности, в рамках которого красота могла отождествляться с хаосом, противостоять всем другим ценностям, таким как истина и добро, так как «эстетизм и антиэстетизм – оба отрицают или отодвигают на второй план этические, логически выводимые и другие нормы жизни во имя «эстетического» подхода к действительности» [141, с. 100].

Панэстетизм же в свою очередь порождал, по мнению З.Г. Минц, и такую стилевую доминанту русской культуры Серебряного века, как **мифологизм**, предполагающий сознательную мифологизацию жизни и творчества. Эта проблема получила разработку в исследованиях З.Г. Минц [141, 142], Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского [130]. Антиномическую природу мифа, соединяющего иррациональное с логически «упорядоченным», со «способностью к < ...> анализу», исследовал Е.М. Мелетинский, открывая в

сущности мифа пафос «преобразования хаоса» [136, с. 158, 205]. Именно в этом, по мнению В.А. Келдыша, искусство Серебряного века «распознавало архетип своего антиномического времени, его «дионисийское» и «аполлоническое» начала» [101, с. 56]. Поэты, в первую очередь, символисты, стремились воплотить в художественном произведении не просто мир, а некую его универсальную модель. При этом мифологические тексты были для них не только источником сюжетов и образов, но и источником самого мифопоэтического восприятия действительности. Реализуя стремление создавать тексты-мифы, символисты большое значение придавали циклообразованию, созданию лирических циклов, которые З.Г. Минц назвала функциональным заместителем «поэмы-мифа» и «романа-мифа» [141, с. 77]. И.В. Ерохина отмечает, что цикл «давал возможность создания смысловых уровней, которые не могли быть осознаны в отдельно взятом стихотворении» [79, с. 28]. Эту особенность лирической циклизации точно охарактеризовал А. Белый: «Только на основании цикла стихов ... выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь» [17, с. 550]. Таким образом, стилевой приём циклизации репрезентирует органичный симбиоз сразу нескольких доминантных для эпохи Серебряного века художественных идей: индивидуализма, мифологизма и синтеза.

В самой атмосфере эпохи рубежа веков, «словно заряженной живым электричеством человеческих эмоций, переживаний, порывов, надежд и сомнений, а главное – напряженного ожидания грядущих перемен и мировых катаклизмов, даже мир привычных реальностей часто воспринимался русскими интеллигентами как затаивший в себе много неожиданного для человека, рокового, недоступного разуму» [217, с. 57]. Следовательно, художник, творец вновь становится теургом, пророком и жрецом, которому,

как немногим, доступны пути открытия тайн бытия. Само изображение действительности теряет приоритет в связи с растущей ролью личностного фактора. С точки зрения стилевых процессов это привело, по мнению В. Келдыша, к **перемещению основного акцента с «изобразительности» на «выразительность»** [101, с. 58]. «Характерной чертой символизма в искусстве, – писал Андрей Белый, – является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия. Так реализм переходит в импрессионизм» [15, с. 258]. Эта особенность искусства Серебряного века также непосредственно связана с преломлением в сознании художника ситуации порубежья и реакцией на неё. Ощущение социальной и политической неустойчивости, непрочности казавшихся ранее незыблемыми нравственных установок, изменчивости всех аспектов бытия рождало новое восприятие мира, как будто распадавшегося на части, приходившего в хаотичное движение: «... всё, воспринимаемое глазом, слухом, осязанием, стало обманчивым, неверным и в то же время особенно ярким, многозначным, поражая своим полифоническим эффектом» [76, с. 30].

В контексте сказанного обратим внимание на особую роль в искусстве Серебряного века восприятия не только действительности, но и художественного произведения, одним из опознавательных признаков которого В.А. Келдыш называет **«восприятие образных языков различных эпох, широко распространенное стилизаторство»** [101, с. 62], приходя к выводу, что Серебряный век уникален в истории русской литературы тем, что «будучи одним из самых новаторских её этапов, он вместе с тем стал одним из самых традиционных» [101, с. 62].

Особые отношения между искусством и жизнью в эпоху Серебряного века стали предпосылкой не только **принципа жизнестроительства** по законам искусства, но и **театральности** в поэзии, а также **игрового**

(маскарадного) начала в мироощущении многих поэтов. Ю.М. Лотман, выделяя три типа соотношения искусства и действительности, следующим образом характеризует культуру начала 20 века: «Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать ему», при этом, например, театр, проникая в поэзию, становится «промежуточным кодом» между поэтическим текстом и жизнью [129, с. 180].

Поэт надевает маски, меняет их, не всегда снимает в реальной жизни, стремясь творчески победить хаос эпохи, не только создать новый мир или его модель в своём творчестве, но и преобразовать реальность в соответствии с законами красоты, хранящими в себе тайны бытия. Закономерным следствием такого существования личности стала **антиномичность души человека**. «Душа раздваивается, усложняется до последнего предела, идет к какому-то кризису, желанному и страшному», – писал Н. Бердяев [20, с. 78]. Размышляя о современной жизни в период «антитезы», Вяч. Иванов указывал на то, что она полна «противоречий и противочувствий»: «Ещё никогда, быть может, не сочеталось в человеке столько готовности на отречение от всего и принятия всего <...> никогда не был человек, казалось бы, столь расплавлен и текуч – и никогда не был он одновременно столь замурован в своей самости ...» [90, с. 103].

Таким образом, индивидуализм в эпоху Серебряного века оказался неразрывно связан с утратой цельности человеческого Я. В этой связи показательным примером «жизнетворчества», столь характерного для культуры Серебряного века, является судьба Черубины де Габриак (Е.И. Дмитриевой, 1887 – 1928 гг.). Эта, пожалуй, самая известная мистификация Серебряного века отразила трагические противоречия, свойственные мировосприятию человека переломной эпохи рубежа XIX – XX веков. Показательным является сам выбор оксюморонного имени: «Черубина», созвучного «Херувиму», и «Габриак» – бес, защищающий от злых духов. Придуманый М. Волошиным розыгрыш требовал

соответствующего художественного воплощения в произведениях. Так стали появляться мотивы страстного католицизма, преступной любви ко Христу, исповеди. Параллельно рождался и развивался мотив двойничества: созданный образ становился настолько жизненным и реальным для самой поэтессы, что возникала лирическая «переписка» Е. Дмитриевой с Черубиной де Габриак. Е. Дмитриева о Черубине – в стихотворении «В слепые ночи новолунья...» (1909 г.):

*Что, если я сейчас увижу
Углы опущенного рта.
И предо мною встанет та,
Кого так сладко ненавижу?* [80, с. 238]

Черубина о Е. Дмитриевой – в стихотворении «Двойник» (1910 г.):

*И моё на устах её имя,
Обо мне её скорбь и мечты,
И с печальной каймою листы,
Что она называет своими,
Затаили мои же мечты* [80, с. 242].

Обратим внимание на то, что мотив двойничества в обоих стихотворениях создается совокупностью приёмов. С одной стороны, в его оформлении участвуют семантически близкие лексемы: «*стеклом удвоенные свечи*», «*в зеркалах ... ветхих окон*», «*локон чуть отражён*», «*в стекле мне близкий лик покажет*», «*повторяется сон*». С другой стороны – приём «зеркального отражения» стихотворных строк: «*в слепые ночи новолунья...*» – «*во время моих новолуний*». В постижении содержания важен и мотив бегства от реальности, стремления вырваться из её плена, чтобы «*уйти от неверных оков, горьких грёз и томительных будней*». Ведь попыткой «преодолеть» реальность и была эта мистификация, которая, как оказалось, стала для Е. Дмитриевой жизнью. После «саморазоблачения» она с горечью признается М. Волошину: «Ничего моего в печати больше не появится. Я – художник умерла» [80, с. 220]. И действительно в течение нескольких лет не

напишет ни строчки, а к концу жизни создаст ещё одну мистификацию – книгу стихов «Домик под грушевым деревом», написанную от лица китайского поэта Ли Сян Цзы.

Важно и то, как современники воспринимали творчество поэтов, осознанно создававших в лирике Серебряного века подобные «персональные мифологемы». Например, П.П. Перцов, анализируя поэзию В. Брюсова, отмечал: «Вся она представляет собою как бы галерею поэтических масок, непрерывно и неустанно сменяемых автором, – минутных ликов и обликов, среди которых не угадаешь настоящего лица поэта» [165, с. 254]. Та же мысль, даже выраженная почти теми же словами, содержится в размышлениях Р. Гуля о поэзии З. Гиппиус: «Когда задумываешься, где у Гиппиус сокровенное, где необходимый стержень, вокруг которого обрастает творчество, где «лицо», то чувствуешь: у этого поэта – человека, может быть, как ни у какого другого, нет единого лица. Страшное двойное лицо. Раздвоенность – Двоедушие» [71, с. 16]. Впоследствии исследователи поэзии Серебряного века, безусловно, развивали подобные мысли. Например, Е.Ю. Панова в своей диссертации «Стиль в системе художественного мироздания З.Н. Гиппиус» в качестве стилевой доминанты творчества поэтессы рассматривает именно дуальность как доминанту личности [160].

Таким образом, крайний индивидуализм, антиномичность, более того – раздробленность души человека, стремление преодолеть хаос, преобразив и себя, и свою судьбу в соответствии с законами искусства, привели к новому мировоззренческому кризису, к осознанию которого уже к концу 1900-х годов приходят художники. «Вкус к сверхчеловеческому убил в нас вкус к державному утверждению в себе человека», – заявляет, например, Вяч. Иванов, утверждая насущную **потребность в «воскресении личности»** [90, с. 22]. В этом контексте возникает и развивается тема долга и подвига художника, но подвига не во имя жизни, преображённой по законам красоты, как это было, например, у «соловьёвцев». А, наоборот, как отказ от смешения искусства с жизнью, как «ученичество, самоуглубление, пристальность

взгляда и духовную диету» рассматривает подвиг поэта А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» [26, с. 158].

Поиски идеала, «ассоциирующегося с полнотой мировосприятия и самопроявления», надежды на «выход из социальных противоречий путём духовного самосовершенствования личности» приводят к становлению идеи «синтеза в самом широком, всеобъемлющем смысле» [76, с. 33].

На рубеже XIX – XX веков, в ситуации конца века, пронизанной ощущениями зыбкости и хрупкости мира, потери ориентиров и идеалов, был актуален поиск нравственной опоры человека. Именно в эту эпоху в центре философско-эстетических споров оказываются различные концепции женственности, как и сама идея дифференциации полов. Пол в культуре Серебряного века – это понятие, в первую очередь, космическое. По словам Н.А. Бердяева, «весь мировой процесс коренится в поле; потому мир сотворился и продолжается, что в основе его лежит пол, что мистическая стихия мира расцеплена, разорвана, полярна» [18, с. 241]. «В Женственности – тайна мира», – утверждал С.Н. Булгаков, и эту тайну стремились познать философы Серебряного века, трактуя мужественность и женственность как «космические и метафизические принципы» [39, с. 187]. Именно осмысление онтологического аспекта женственности оказалось необходимым для поиска ответов на актуальные мировоззренческие вопросы той эпохи, о которой А. Белый вспоминал: «Начало девятисотых и конец девяностых – огромное переломное время ... Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены» [16, с. 408]. Безусловно, значительная, если не определяющая, роль в становлении идеи Женственности Мира принадлежит В.С. Соловьёву, который, по словам, Д.С. Мережковского, «всю жизнь искал встреч с Вечной Женственностью» [138, с. 180]. По мнению В.С. Соловьёва, сложность человеческой природы заключается в его принадлежности одновременно к двум мирам, Божественному и природному, следовательно, в его концепции «Всеединства» София, Женственность Мира как мистическая взаимосвязь

Бога и человека становится основанием национального и мирового культурного синтеза. Идею Софии философ рассматривает как важнейшую мысль, зародившуюся «в Древней Руси и которую новая Россия должна поведать миру» [196, с. 36]. В работах Н.А. Бердяева и В.В. Розанова, чьи философские взгляды во многом были сформированы под влиянием историософских идей В.С. Соловьёва, темы женственности и любви приобретают социальную окраску. В.В. Розанов, обосновывая важную роль женщины в российской истории и культуре, формулирует идею женской сущности самой культуры России. Н.А. Бердяев, исследуя характеристики русской культуры, заостряет внимание на «женственной», «всечеловеческой», природной, иррациональной, стихийной, космичной, трудно поддающейся оформлению сущности русского народа.

Параллельно с философским контекстом изучения образа женщины и принципиально новым его воплощением в искусстве, прежде всего, в поэзии Серебряного века, наблюдается и другое явление: активное участие женщин в жизни русского общества, в социальной, политической и культурной сферах. Женская лирика впервые в истории русской культуры начинает занимать значительное место в литературном процессе, становясь его органичной неотъемлемой частью. Голоса звучат сперва робко, а затем всё увереннее: философские концепции женственности сменяются художественными мирами, создаваемыми творцами-женщинами. Поэтессы то скрываются за мужскими псевдонимами, то эпатажно заявляют о себе, то обращаются к мифотворчеству, то предельно откровенно и просто рисуют свою жизнь в поэзии.

Одним из этапов формирования феномена женской лирики стало её отражение в критике современников, причем подходы критиков были зачастую диаметрально противоположными. Например, В. Брюсов в рецензиях на произведения М.А. Лохвицкой, П.С. Соловьевой, Г. Галиной, Л.Н. Вилькиной, З.Н. Гиппиус [30, 31, 32, 33, 34, 35] критиковал их не с гендерных, а с общелитературных позиций, не делая различия в оценке

между мужскими и женскими стихами, оценивая прежде всего качество художественной речи и новизну материала. Тогда как И. Анненский свою статью «О современном лиризме» [4], представляющую собой обзор русской поэзии на 1909 год, делит на две части: «Они», в которой упоминает 36 русских поэтов-современников, и «Оне», в которой освещает творчество 11 современных поэтесс.

Первой И. Анненский называет З. Гиппиус, так как, по его мнению, это уже состоявшийся поэт, «вполне определившееся имя» [4, с. 8], которому критик дает высокую оценку: «высокоталантливая поэтесса отразила нашу <...> душу» [4, с. 12]. И. Анненский, анализируя первый сборник З. Гиппиус «Собрание стихов» (Книга первая, 1904), приходит к выводу: «Среди всех типов нашего лиризма я не знаю более смелого, даже дерзкого, чем у З. Гиппиус» [4, с. 12]. Кроме того, критик указывает на те черты её поэзии, по которым невозможно не узнать в авторе женщину, несмотря на то, что стихотворения написаны от лица лирического героя: её «мысли-чувства <...> серьёзны», «лирические отражения <...> безусловно верны», ей «чужда <...> разъедающая и тлетворная ирония нашей старой души» [4, с. 12]. Таким образом, на примере лирики З. Гиппиус И. Анненский обозначает те черты русского символизма, которые считает специфически женскими: серьёзность, простота, искренность, верность лирических отражений, неподверженность иронии.

Далее И. Анненский обращается к творчеству П. Соловьёвой, в лиризме которой выделяет «изысканную упрощённость и намеренную элементарность» [4, с. 12], прихотливо украшенную «бессловесными очертаниями» [4, с. 13], то есть рисунками и виньетками, созданными самой поэтессой. Отмечая серьёзность, аскетизм и недосказанность стихотворений П. Соловьёвой, а также их не столь безусловную, в отличие от поэзии З. Гиппиус, символичность, критик приходит к выводу, что перед ним вновь «чисто женский» лиризм: «строгий, стыдливый, снежный – с мудрой бережливостью и с упорным долженствованием» [4, с. 16].

Совсем немного И. Анненский говорит о И. А. Гриневской, он цитирует только одно произведение, наиболее близкое к модернизму, из её сборника «Стихотворения» (1904), удостоивая его сдержанной похвалы и тут же акцентируя внимание на том, что не относит стихотворения И. Гриневской к символистским.

В стихотворениях Т. Л. Щепкиной-Куперник И. Анненский в качестве положительных черт выделяет музыкальность, лирический подъём и отсутствие в них надуманности, отмечая, что лучше всего поэтессе удаются «стихи влюбленности» [4, с. 16]. Особое внимание критик обращает на то, что, в отличие от З. Гиппиус и П. Соловьевой, Т. Л. Щепкина-Куперник «не стыдится говорить о себе в женском роде» [4, с. 17].

В поэзии Л.Н. Вилькиной (Минской) критик выделяет эротизм, изображение «сладкой мистики любви» [4, с. 17], оправдывая некоторую банальность её произведений тем, что поэтесса представила «чисто художественную, техническую попытку в области современного женского лиризма» [4, с. 17]. При этом И. Анненский всё же признается, что ближе всего ему оказалось «городское стихотворение» [4, с. 18] Л. Вилькиной, в котором критик, убежденный в родстве символизма и города, увидел «музейную красоту» [4, с. 18].

Отражение взаимоотношений души и мистического внешнего мира, которое И. Анненский называл важнейшей характеристикой символизма, он нашёл в поэзии М. А. Пожаровой, в лиризме созерцания, обратив внимание на «чисто женское» в её лирике ощущение, что там, в небесах, есть «что-то у неё отнятое» [4, с. 19]. Голос М. А. Пожаровой критик определяет как покорный, по-женски певучий, мягкий.

О М.С. Шагинян критик говорит, что своими «детскими портретами» (название цикла её сборника «Первые встречи») она достигает «настоящего модернизма» [4, с. 20], разрабатывая мотив «созерцания ужаса и муки» [4, с. 20].

В противопоставлении «вывертам» современных поэтов, склонных к философии и иронии, И. Анненский рассматривает стихотворения О.А. Беляевской, простые, светлые, написанные о детях и для детей. Именно простой лиризм ставит критик в заслугу поэтессе, как недостаток выделяя стремление украсить обычные слова «византийской орнаментикой» [4, с. 23].

А вот в лирике А. К. Герцык, сердце которой «отравлено мифом» [4, с. 23], И. Анненский видит отражение тех реакционных процессов, которые превращают модернизм, начинавшийся как новаторское направление, в застывшее явление, что связано, по мнению критика, с использованием готовых символов-мифов вместо сиюминутного их создания.

Стихи Л. Н. Столицы И. Анненский называет поэзией реальности, земной жизни. Отмечая то, что в её сборнике много «ошибок, дерзаний и всевозможных придумок» [4, с. 27], критик поясняет, что не считает необходимым останавливаться на их разборе, так как он стремится определить характерные особенности лиризма поэтессы, главнейшая из которых – чувственность: её образы осязаемы, даже грезы её «махровые» [4, с. 26].

Самым ярким женским голосом, по мнению И. Анненского, является Черубина де Габриак, поэзия которой – «один безмерный ужас, одна неделимая мука эстетического созерцания» [4, с. 28]. В стихотворениях поэтессы, которая уже «всё передумала» и «всё знает» [4, с. 27], критик видит предвестие торжества женского мироощущения. С одной стороны, это пугает, с другой – именно с этим сильным и характерным голосом И. Анненский связывает надежды на возрождение русского лиризма.

В финале статьи И. Анненский перечисляет «характернейшие черты несходства» [4, с. 29] между мужским и женским лиризмом. Лирику-женщине свойственны интимность переживаний, нежность тона, но при этом они более дерзкие, чем утратившие задор лирики-мужчины. Некоторые лирики-женщины не избежали тенденции к стилизации и искусственности, но есть среди них и природные голоса, рождающие настоящие символы.

«Лиризмы» женщин «почти всегда типичнее мужских» [4, с. 29]: зачастую поэтесса словно говорит от лица всех женщин на обобщённом, типичном, «женском» языке, в отличие от мужчины, склонного к индивидуализму, а значит – к расщеплению единого символического голоса. Наконец, лирику-женщине свойственно мягкое сострадание в противовес глубокой и сосредоточенной скорби мужчин. Это значит, что «оне» сочувствуют и себе, и другим, тогда как они – мужчины-одиночки – вдумчиво переживают собственные страдания, наедине с собой мучаясь от несовершенства мира.

Таким образом, критик проанализировал современную ему женскую поэзию, противопоставив её мужской и выделив типичные, с его точки зрения, женские черты лирики, выразив надежду на то, что именно поэтессы сумеют «открыть <...> новые лирические горизонты» [4, с. 8].

Женская поэзия, будучи одним из интереснейших феноменов Серебряного века, в последнее время стала объектом пристального внимания со стороны как читателей, так и исследователей, что подтверждается, в частности, публикациями антологий женской лирики [5, 80, 208], а также многочисленных диссертаций [120, 135, 151, 158, 160, 235].

Обращает на себя внимание активный интерес современных исследователей к гендерному подходу в литературоведении [97, 137]. Гендерные исследования (гендерология) – междисциплинарная область научных исследований, в центре которой находится пол как социокультурное образование, «гендер» как «определенный тип ментальности и тип социального поведения» [133, с. 17]. В 90-е годы XX века в круг наук, связанных с гендерными исследованиями, всё активнее вовлекается и литературоведение, о чем свидетельствуют работы М. Михайловой [144], Н. Пушкаревой [176], Е. З. Тарланова [211]. Объектом гендерного литературоведения становится прежде всего гендерная картина мира, основанная на стереотипах маскулинности и феминности, в фокус исследования которой попадают специфика авторского сознания и героев, а также жанровая система, которая признается «имеющей гендерное

измерение» [156, с. 113]. Кроме того, в гендерной поэтике предлагается «учитывать различия мужского и женского дискурса» [103, с. 34]. Таким образом, представляется возможным вести речь о том, что на современном этапе гуманитарной науки существует представление о феминном дискурсе (типе письма), с позиций гендера анализируются произведения в первую очередь современной женской прозы (Т.А. Ровенская, Е.И. Трофимова, Т.А. Мелешко, И.А. Жеребкина). При этом, как отмечают ученые, «методологическая база литературоведческого исследования художественного текста с позиций гендерного подхода ещё не вполне сформирована» [11, с. 5], «именно в этой сфере научных изысканий сегодня особенно актуален вопрос разработки собственно гендерной методологии» [54, с. 48].

Не ставя своей целью проводить гендерный анализ женской лирики, тем не менее, обратим внимание на интересную, на наш взгляд, трактовку с этих позиций влияния символистской концепции жизнотворчества на формирование женской творческой идентичности. К. Эконен в своей работе «Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме» на примере творчества поэтесс Серебряного века показала, что, выбирая стратегию в согласии с традиционными представлениями о мужественности и женственности, как это сделала Н. Петровская, женщина не смогла осуществиться как автор, а осталась лишь «брюсовским персонажем», тогда как для З. Гиппиус попытка играть этими моделями и ставить их под вопрос стала стимулом к развитию собственного авторского «я» [247].

Несмотря на очевидный интерес, проявляемый в последние годы исследователями к женской лирике эпохи рубежа XIX – XX вв., многие имена по-прежнему остаются неизвестными. Иначе говоря, всех поэтесс Серебряного века представляется возможным условно разделить на авторов первого плана, хорошо известных не только специалистам, но и широкому кругу читателей, и тех, кто в силу различных объективных причин, к

сожалению, остался «на втором плане» и кому ещё предстоит найти своего читателя, равно как и исследователей их творчества. Именно такой подход обнаруживается в исследованиях литературного процесса рубежа XIX – XX вв. Так, например, в изданную РАН «Русскую литературу рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.)» включен корпус текстов, посвященных творчеству, по выражению В.А. Келдыша, «крупнейших художников слова» [187, с. 3], среди которых всего две поэтессы: З. Гиппиус (в 1 книге) [187] и М. Цветаева (во 2 книге) [188]. В учебнике «История русской литературы XX века» под редакцией Л.П. Егоровой [95] рассматривается поэзия А. Ахматовой, З. Гиппиус и М. Цветаевой. В учебном пособии С.Ф. Кузьминой «История русской литературы XX века» в отдельных статьях представлен анализ лирики А. Ахматовой, М. Цветаевой, а также Матери Марии (Е. Кузьминой-Караваевой) как представительницы литературы русского зарубежья. В «Истории русской литературы: XX век: Серебряный век» под редакцией Жоржа Нива лишь одна статья посвящена творчеству поэтессы – Елены Гуро (в главе «Русский футуризм»). В монографии Ю.Б. Орлицкого «Стих и проза в культуре Серебряного века» к анализу привлекается творчество как ведущих поэтов и прозаиков (среди них одно женское имя – М. Цветаевой, о ритмической уникальности прозы которой пишет исследователь), так и менее известных авторов, разговор о творчестве которых ведется в главе «И другие поэты...», включающей статью о творчестве лишь одной поэтессы – Фейги Коган. Кроме того, в статье «Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе XX века» Ю.Б. Орлицкий цитирует стихотворения С. Парнок и Л. Столицы, определяя их место в русской «сафиане» [154, с. 825].

«Я – женщина», – демонстративно заявляла Мирра Лохвицкая (1869 – 1905 гг.) – поэтесса, которую называли «русской Сафо». «Если искать в современной литературе особенного стихотворца, то придется остановиться именно на г-же Лохвицкой», – писал. А.Л. Волынский, объясняя это тем, что «она одна откровенно поет любовь» [53, с. 237]. Её лирика – это

своеобразный дневник женской души, в котором страсть, ревность, желание, безрассудная любовь и мука выражены в невероятной степени откровенно. Как, например, в стихотворении «Сонет», созданном в 1890 г.:

*Люблю я этот взор, чарующий и властный,
Когда дрожишь ты весь в истоме сладострастной...
И, голову с мольбой на грудь твою склонив,
Изнемогаю я от счастья и муки...*

*И силы падают .., и холодеют руки...,
И страсти бешеной я чувствую прилив!.. [5, с. 498].*

Ключевую роль в нём в раскрытии области чувств играют глагольные лексемы, воссоздающие физические ощущения, при этом особую семантическую роль играют многоточия, традиционно передающие то, что нельзя выразить словами, акцентирующие некоторую недосказанность и одновременно предоставляющие каждому возможность домыслить описываемую ситуацию. Обратим также внимание на образ возлюбленного: «вечномужественного» черноокого красавца, аналога или антипода Вечной Женственности В. Соловьёва, которому принадлежит важное место в анализируемом стихотворении.

Лирическая же героиня зачастую предстает перед читателем в различных «масках»: русалка, колдунья, пастушка, Сафо, монахиня, рабыня и др. Интересно, что функциональную нагрузку этих «масок» в лирике М. Лохвицкой исследователи определяют по-разному. Например, Т.Л. Александрова видит в этом прежде всего чисто женскую любовь к переодеваниям, перевоплощениям [3]. Ю.Е. Павельева объясняет важность ролевой лирики М. Лохвицкой тем, что поэтессе необходимо подчеркнуть отличие между эмпирической биографией автора и «поэтической биографией» её души [158]. Эту особенность стиля поэтессы подчеркивал Е.З. Тарланов, считая главным её художественным открытием «впервые появившееся в конце века и обоснованное нарождавшейся модернистской

эстетикой беспрецедентное для женского литературного творчества её предшественниц чёткое отделение лирической героини от биографической ипостаси» [211, с. 137].

Таким образом, изучение стилового феномена женской поэзии Серебряного века на примере лирики поэтесс «второго плана» П.С. Соловьёвой и С.Я. Парнок, определившее предмет нашего научно-исследовательского интереса, обусловлено необходимостью представить литературный процесс рубежа XIX – XX вв. во всей присущей ему многогранности, восполнив существующие лакуны.

ГЛАВА II. СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН ЛИРИКИ П.С. СОЛОВЬЁВОЙ

Имя П. Соловьёвой, поэта, драматурга, детского писателя, издателя, давно и прочно вошло в литературу Серебряного века, а её поэтическое творчество (при её жизни вышло пять стихотворных сборников: «Стихотворения» (1899), «Иней» (1905), «Плакун-трава» (1909), «Вечер» (1914), «Последние стихи» (1923)), самобытное и оригинальное, занимает по праву принадлежащее ему место в поэзии рубежа XIX – XX вв.

П. Соловьёва, дочь историка Сергея Михайловича Соловьёва, сестра философа и поэта Владимира Сергеевича Соловьёва, родилась 20 марта 1867 года и была двенадцатым, последним ребенком в семье. Е. Калло в биографической заметке отмечает влияние традиционного образования, полученного в семье, как на личность поэтессы, так и – в значительной степени – на её творчество: «... и в жизни, и в поэзии ей был свойственен особый тип сдержанности – то, о чем И. Анненский говорил как о «притушенности» в её стихах, за которыми «чувствуется аскеза», а Вяч. Иванов называл «серокаменным кряжем духа» [252, с. 45].

В автобиографической заметке, написанной для «Русской литературы XX века», вышедшей под редакцией С.А. Венгерова, П. Соловьёва описывает своё детство таким образом: «Развлечений и удовольствий в детстве у меня было мало... Но чем однообразнее и скучнее была жизнь, тем больше я фантазировала, воображая себя то пиратом, то бедным рыцарем, то трубадуром ...» [199, с. 164]. А лирический герой её поэзии, будучи то царевичем, то отчаявшимся влюбленным, искал дорогу к истине и свету, преодолевая мрак реальности. Возможно, именно детская игра воображения послужила основой для развития её творческой личности: П. Соловьёва занималась не только литературным трудом, но и живописью (в течение нескольких лет она училась в Школе живописи, ваяния и зодчества в классе И.М. Прянишникова и В.Д. Поленова, в дальнейшем сама иллюстрировала

свои книги). Значительное место в жизни П. Соловьёвой занимала издательская деятельность: с 1905 по 1912 гг. вместе с детской писательницей Н.И. Манасеиной она выпускала детский журнал «Тропинка», интерес к которому проявляла и взрослая публика. Достаточно сказать, что для «Тропинки» писали Вяч. Иванов, Андрей Белый, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Блок, З. Гиппиус, Саша Черный, К. Чуковский; свои рисунки помещали в журнале М. Нестеров, И. Билибин, М. Сабашникова, О. Розанова. Безусловно, это свидетельствует об авторитете П. Соловьёвой в творческой среде эпохи Серебряного века. Хотя оценки её творчества были неоднозначными, порой даже диаметрально противоположными: от высоких и хвалебных, как например, отклик А. Блока на сборник «Иней» до разгромной рецензии Вяч. Иванова на сборник рассказов «Тайная правда». Сама поэтесса всегда очень строго относилась и к себе, и к своим произведениям. Например, награждение её в 1908 г. золотой Пушкинской медалью за литературные заслуги принесло П. Соловьёвой не удовлетворение, а чувство неловкости перед другими поэтами, о чем мы узнаём из её письма Вяч. Иванову: «Конечно, её следовало дать не мне, я это знаю, и поэтому оказанная честь меня мало радует». Тем не менее, от сборника к сборнику мы видим поэта, который становится мастером: художественные символы наполняются всё более глубокими смыслами, образы становятся сложнее и одновременно как будто прозрачнее, язык строже и точнее. Однако судьба не позволила П. Соловьёвой всю жизнь заниматься только творчеством: летом 1916 г. П. Соловьёва с Н.И. Манасеиной приехали в Коктебель, на их общую дачу, нездоровье задержало их здесь на зиму и, как оказалось, на несколько последующих революционных лет, в течение которых невероятных усилий стоило просто выжить. Достаточно упомянуть следующий факт: наиболее надёжный заработок в это время П. Соловьёва имела от вышивания шапочек для курортников. В это страшное и сложное время она старалась всё же не оставлять литературный труд, и в 1923 г. увидела свет её книга «Последние

стихи», название которой оказалось пророческим: П. Соловьёвой не стало 16 августа 1924 г.

Лирика П. Соловьёвой тесно связана с символизмом, что обусловлено многими объективными и субъективными причинами. Перечислим некоторые, на наш взгляд, наиболее значимые, из них:

– поэтесса вступала в литературу во время расцвета символизма в русской поэзии; среди первых прочитанных и любимых ею книг она называла, помимо произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, стихотворения А.А. Фета, которого сами символисты считали своим учителем.

– Выход в 1899 г. сборника «Стихотворения» позволил поэтессе попасть на «пятницы» К. Случевского, где она познакомилась со многими петербургскими поэтами и писателями, среди которых были К. Бальмонт, А. Блок, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, З. Гиппиус. С некоторыми из них её долгие годы связывали дружеские отношения.

– Безусловно, значительное влияние на становление мировоззрения П. Соловьёвой оказали философские идеи её брата – Владимира Соловьёва, положенные в основу концептуальных построений русских символистов. Его учение о Всеединстве, формировании Богочеловечества через единение Мировой Души с божественным Логосом, понимание Софии как воплощения Вечно Женственного божественного начала нашли отражение в лирике П. Соловьёвой – в первую очередь, воплотившись в осмыслении концептуальной метафоры «жизнь – путь» применительно к образу лирического героя всех её стихотворных сборников, избравшего путь любви, поиска Бога и спасения Вечной Женственности. «Отчетливое различие в переживаемом преходящего и сущего, в личности – «души» и «духа», созерцание жизни, как «горнего пути», сознание своей неизменности в деле духовного восхождения, <...> исповедание единой непоколебимой верности, эротический пафос столь же неуклонной, как эта вера, любви и, наконец, платоническое углубление последней, её возрастание из психологической сферы в онтологическую», – так характеризует Вяч. Иванов

Соловьёвскую концепцию жизни – любви – творчества в биографическом очерке «Поликсена Соловьёва (Allegro) в песне и думе» [89, с. 181].

В.В. Розанов в статье «Литературный род Соловьёвых», размышляя о лирике П. Соловьёвой, называл её «и более философом, и более богословом, чем её знаменитый брат» [179, с. 3]. Разделяя философские воззрения Вл. Соловьёва, поэтесса при этом была намного более сдержанной, чем он. Для неё было характерно стремление оставаться в тени, не выставлять напоказ ни своих чувств, ни своих мыслей. Во многом это своего рода смирение обусловлено религиозностью П. Соловьёвой, о чём, в частности, писала в своих воспоминаниях З. Гиппиус: «По-соловьёвски страстная, скрытная – и прямая, она была религиозна как-то ... непоколебимо и точно насквозь ... Неверие казалось ей невероятным. Она как будто знала, что и рассуждать о таких вещах не нужно, потому что они есть, как есть любовь и вечная жизнь» [252, с. 20].

Таким образом, лирика П. Соловьёвой – это разворачивающийся перед читателем путь лирического героя сквозь невзгоды страшного мира к Вечности, в которой он надеется найти гармонию, любовь и бессмертие души.

§ 2.1. Лейтмотивы лирики П.С. Соловьёвой и их стилевое воплощение

Поэзия П. Соловьёвой представляет собой живущее своей жизнью и построенное в соответствии с волей автора-творца внутренне единое и целостное пространство, что становится очевидным при выявлении доминантных лирических мотивов её творчества. На основе учёта частотности употребления лексических единиц и контекстуального структурно-семантического анализа глубинных содержательных текстовых связей между ними представляется возможным выделить в лирике поэтессы следующие доминантные мотивные центры: «одинокость», «путь», «сон», «страх», «слёзы», «отражение», «снег», «туман», «полёт», «горение».

Особенно важным является тот факт, что выявленные доминантные мотивы не изолированы друг от друга, а, наоборот, обнаруживают тесные контактные и типологические связи: в их органическом единстве и взаимопроникновении за счёт использования в рамках одного контекста создается некая мотивная парадигма, закреплённая в семантических инвариантах, репрезентирующих основы мировоззрения П. Соловьёвой, её философские и эстетические взгляды.

Мотив одиночества, являясь одним из доминантных в лирике П. Соловьёвой, занимает важное место уже в первом сборнике – «Стихотворения» – и создаётся чаще всего за счёт активного повторения автором именной лексемы «один» наряду с частотным употреблением личного местоимения «я»: *иду один тропинкой луговой* («Цветы, цветы... куда ни кинешь взоры...» [Стихотворения, 73]); *один по сумрачной аллее иду...* («Один по сумрачной аллее...» [Стихотворения, 95]). Этот же приём мы увидим и в более поздних сборниках, например, «Вечер»: *одинокий, нелюбимый, / Я из дома в час вечерний / Выхожу...* («Уныние» [Вечер, 27]). Отметим важное, на наш взгляд, для постижения художественного мира П. Соловьёвой взаимодействие в одном контексте мотивов пути и одиночества, которое настолько частотно, что даёт весомые основания одним из доминантных мотивов лирики П. Соловьёвой назвать мотив одинокого пути, который наиболее полно и ярко раскрывается в стихотворном сборнике «Иней»:

Мы вышли, и месяц взглянул нам в лицо...

...Привет наш прощальный так робко звучит,

Пугает наш путь одинокий... («В зимнюю ночь» [Иней, 117]).

Безысходность одиночества подчеркивается на грамматическом уровне: даже если в стихотворении встречается местоимение «мы» и путь не «мой», а «наш», он всё равно «одинок».

Атрибутивное словосочетание «путь одинокий» звучит рефреном, повторяясь применительно не только к образу лирического героя, но и к природным образам, в частности, месяца:

Вокруг него мутно белеет кольцо,

*Свершая с ним **путь одинокий**...* («В зимнюю ночь» [Иней, 117]).

Образ месяца получает атрибутивные характеристики благодаря эпитетам «печальный, холодный, далекий», и эта градация, ассоциативно репрезентирующая мотив одиночества, обрамляет стихотворение, создавая композиционное кольцо. Использование кольцевой композиции параллельно с включением в лирический сюжет образа кольца – характерный для лирики П. Соловьёвой стилиевой прием. Таким образом, на композиционном уровне создается ощущение бесконечного одиночества, господствующего в мире, властного надо всеми, непреодолимого, ужас которого становится ещё более явным за счет внутренней оксюморонности движения двоих по одинокому пути.

Невозможность соединения даже тех, кто любит друг друга, – это также доминантный мотив сборника «Иней», синонимичный мотиву одиночества и вырастающий на его основе. Реализуется он в первую очередь через характерный для стиля поэтессы приём антитезы, точнее, нанизывания нескольких антитез друг на друга, как, например, в стихотворении «Море любит землю, вечно негодуя...»:

Мы живем и дышим жизнью не одною:

Ты – понять не можешь, я – сказать не в силах ...

Так не властно море пенною волною

Отдохнуть, смирившись, на земных могилах [Иней, 107].

Здесь «мы» разделяется на противопоставленные «ты» и «я», невозможность единения которых отражается в последующей метафоре, реализующей аллегорическую параллель между миром природы и человека.

Попыткой лирического героя преодолеть одиночество становится устремлённость его взора в небеса: этот мотив контекстуально синонимичен

мотиву полёта. Одним из ярких примеров развития подобного лирического сюжета представлен, в частности, в стихотворении «В час ночи поздний и ненастный...»:

*Там высоко, во мгле туманной
Мигает бледный огонек...
...Тому, кого он озаряет,
Я сердцем шлю немой привет ... [Иней, 113].*

«Огонек» здесь – символ надежды на встречу с родной душой, однако создается этот образ при помощи эпитетов «бледный», «кроток», «уныло-одинок», и свет его – «неясный», «бледный». Лексема «бледный» и в третий раз употреблена в стихотворении:

*Быть может, в этой жизни бледной
Судьба нас не сведет с тобой,
И оба мы пройдем бесследно,
Исчезнем, как туман ночной [Иней, 113].*

Таким образом, «оба», не одинокие, а встретившиеся, понимающие друг друга, лишь подразумеваются, их нет – вновь одиночество оказывается непреодоленным. Очевиден в этом контексте приём антитезы – противопоставления двух реальностей: земной и другой, внеземной, возможной то в небесах, то во сне так же, как в сборнике «Стихотворения», в частности, в стихотворении «В те мгновенья, когда перед злобой людской ...»:

*Я хотел бы лететь на незримых крылах
От людских безысходных мучений ... [Стихотворения, 25].*

Но и этот полёт предполагает вовсе не преодоление одиночества, а попытку избавиться от «сомнений и страха», попав в «чудный край». Противопоставление двух реальностей усиливается благодаря реализации мотива полёта, использованию контекстуальных антонимов «земное» – «надзвездная страна», рифме, в основе которой лежит употребление ассоциативно антонимичных лексем («крылах» – «страх», «мучений» –

«видений»), употреблению противительного союза «но» и, наконец, оксюморонному объединению этих миров:

Я порою в блаженном таинственном сне

Буду слышать земные рыдания [Стихотворения, 25].

В этих финальных строках лирический герой вновь как будто лишается веры в возможность избежать земных страданий и одиночества среди людей.

В сборнике «Плакун-трава» мотив одиночества, казалось бы, отодвигается на второй план: к лирическому герою возвращается вера в единение людей, и, окрылённый, он, перевоплощаясь в образ сказочного царевича, с надеждой на счастье отправляется в путь на поиски своей любви. Однако и в этом сборнике есть строки, в которых мотив одиночества находит своё воплощение как на лексическом, так и на композиционном уровне. В частности, текст стихотворения «Люди» насыщен личными местоимениями, причем «я» и «они», с одной стороны, контекстуально противопоставлены:

Я воплотить в словах не смею

Того, о чем они молчат ... [Плакун-трава, 27].

С другой стороны, именно одиночество делает всех похожими друг на друга, по-своему объединяет одиноких людей, и в этом ключе «Я один», – вновь откровенно звучит голос лирического героя. И гораздо страшнее оказывается то, что те, другие, – «они и вместе – и одни». Употребление местоимения третьего лица в форме множественного числа, лексем «люди», «толпа» подчеркивают ужас одиночества. В создании этого мотива важную роль играет и колоративная лексика (например, «бледнеют ночи, блекнут дни» – «бледность» в поэтическом мире П. Соловьёвой всегда рисует тревожный, страшный мир), и оксюмороны («как рыданье, смех»). Так, одиночество, в мировосприятии поэтессы, – одно из самых страшных состояний, неестественных для человека, убаюкивающих его душу, однако, к сожалению, как правило, непреодолимых. В этом же русле развивается в стихотворении и мотив пути, в данном случае пути в никуда, потому что «надежды нет», что подчеркивается лексическими повторами («идут, идут»,

«проходит – проходят»), рисуящими бесконечность и бесцельность, безнадежность и бессмысленность этого движения. Наиболее сильное звучание ощущение безысходности приобретает в финальных строках стихотворения:

*Вот, мы близки..., но тех, кто рядом,
Жизнь разделяет, как стекло [Плакун-трава, 27].*

Думается, в трагичности мировоззрения поэтессы нашла отражение эпоха Серебряного века с её обостренным ощущением надлома, потери нравственных ориентиров и страха перед неведомым грядущим. Таким образом, естественным оказывается, на наш взгляд, использование поэтессой в качестве доминантных стилевых приёмов именно антитезы и оксюморона, репрезентирующих разрозненность, раздробленность как всего мира, так и отдельной личности.

Важную роль в лирике П. Соловьёвой играет взаимодействие мотивов одиночества и сна.

В литературе Серебряного века мотив сна часто сближается с мотивами маски, маскарада и игры, благодаря общности восприятия их как способов преодоления страшной реальности, её изменения, жизнетворчества. Например, М.А. Волошин, с которым П. Соловьёва дружила (она даже купила дачу в Коктебеле после того, как, побывав однажды там у Волошиных, влюбилась в это место), 23 декабря 1916 г. в Феодосии делал доклад на тему «Театр как сновидение». Так и у П. Соловьёвой сон – иная реальность, правда, не всегда достижимая, что во многом связано с тесным переплетением в её творчестве мотивов сна, одиночества, пути и страха, которое мы находим уже в первом сборнике «Стихотворения», например:

*В этих бледных снегах мне не видно пути,
Я один и не знаю, куда мне идти ...
... И бессвязно бредут позабытые сны ...
... И сжимает мне душу мучительный страх:*

Не найду я свой путь в этих бледных снегах! («В этих бледных снегах мне не видно пути...»), [Стихотворения, 27]).

Мотив пути реализован глагольными лексемами «идти», «бредут», а также именной лексемой «путь», дважды повторяющейся в стихотворении в контексте, рисующем его потерю, что усиливается отрицанием: «*не видно пути*», «*не найду... путь*». Важно то, что каждый из доминантных в лирике поэтессы мотивов, репрезентируемых в этих строках, играет свою роль в создании чувства безысходности, в первую очередь, за счет эмоционально насыщенных символических эпитетов: «бледные» снега, «позабытые» сны, «мучительный» страх, «бесконечная» даль. Ту же функцию выполняет и кольцевая композиция стихотворения: лирический герой возвращается в ту же точку, из которой начал движение, то есть, не найдя пути, остается на месте, лишь страх в его душе усиливается.

Взаимодействие мотивов одиночества и страха получает дальнейшее развитие в сборнике «Иней», в частности, в стихотворении «Бессонница»:

... Я безвластно, глубоко один;

Сны пугливо снуют, разбегаясь по темным углам ... [Иней, 75].

Сон, который мог бы спасти от «мутно-черных крыльев» страшной ночи, не приходит, и именно тогда вновь со всей отчетливостью лирического героя настигает чувство одиночества.

Постепенно в стихотворениях П. Соловьёвой мотив сна обретает всё большую символическую глубину. Так, в сборнике «Вечер» сон – это уже не просто отличный от реальности, а совершенно новый мир, способный победить и одиночество, и страх земной жизни:

... из светлой страсти

Создать великий и новый сон («Новый сон» [Вечер, 15]).

Отметим сразу, что антонимичного страху мотива смелости, бесстрашия в лирике П. Соловьёвой нет, за редким исключением, как, например, в стихотворении «Нет движенья в горах, всё замолкло и спит...», где реализуется идея противостояния бесстрашных страшному миру:

... нет ни преград, ни цепей

Всем бесстрашным с могучей душой ... [Стихотворения, 23].

Или в стихотворении «Белая сирень»: *«А вокруг все дышит жизнью смелой ...»* [Иней, 118].

Тогда как мотив страха реализуется в многочисленных стихотворных контекстах, что делает его одним из лейтмотивов поэтического творчества П. Соловьёвой. Страх испытывает лирический герой всех стихотворных сборников поэтессы. Проиллюстрируем сказанное лишь некоторыми примерами: страшно потерять надежду и любовь (*«Боялся я, что день исчезнет ясный...»*) (*«Я ждал тебя с тревогой и сомнением...»*) [Стихотворения, 51]), прозреть будущее (*«Отчего мы боимся / Видеть вещи сны?...»*) (*«Мы живем и мертвеем ...»*) [Иней, 123]), ощутить лежащую не сердце тьму (*«Что-то страшно чернеет в углу ...»*) [Иней, 104]), раскрыть страницы старых писем (*«Старые письма»*) [Вечер, 26]). Наконец, через мотив страха метафорически раскрывается постижение смерти:

Я здесь, как сердца стук и как полет мгновений,

Я – страх пред вечностью; но этот страх пройдет,

И ледяной огонь моих прикосновений

Лишь ложные черты и выжжет, и сотрет ... («Тайна смерти» [Иней, 125]).

Мотив страха репрезентируется за счёт активного употребления и повторения в поэтических текстах именных и глагольных лексем, объединённых семантической близостью. Это синонимичный ряд номинаций «страх» – «ужас» – «тревога» – «трепет», эпитетов «испуганный» – «робкий» – «страшный» и глаголов «пугать» – «бояться» – «дрожать». Рассмотрим примеры их контекстуального употребления в поэтических сборниках П. Соловьёвой.

– В сборнике «Стихотворения»: *«Бесконечную, злою **тревогой** / Мой тоскующий ум утомлен ...»* («Петербургская ночь» [Стихотворения, 97]); *«Я ждал тебя с **тревогой** и сомнением ...»* («Я ждал тебя с тревогой и

сомненьем...» [Стихотворения, 51]); «*бредут толпой испуганные сны ...*» («Белая ночь» [Стихотворения, 81]); «*И мотылек полусожженный / Предсмертным трепетом объят ...*» («День догорел, в изнеможенье ...» [Стихотворения, 47]).

– В сборнике «Иней»: «*сердце забилося тоскливой тревогой*» («Неизбежное» [Иней, 59]); «*Ужас крадется ночной...*», «*Дыбом встала над пригорком / В страхе черная трава...*» («К ночи» [Иней, 87]); «*Тьма уходит, дрожит ...*» («Бессонница» [Иней, 75]); «*Дрожат и шатаются тени...*» («В зимнюю ночь» [Иней, 117]); «*дни такие робкие ...*» («Осенью» [Иней, 65]); «*крадутся робко, по крыше ступая, капли ночного дождя*» («Дождь» [Иней, 119]).

– В сборнике «Плакун-трава»: «*Говори, говори / О страхе земли-небесам ...*» («Страх земли» [Плакун-трава, 47]); «*В дрожи струй склонюсь я зыбко ...*» («Водоросль» [Плакун-трава, 17]).

– В сборнике «Вечер»: «*страха трепетное жало*» («Два Содома» [Вечер, 47]); «*Каким смирю я заклинаньем / Рожденный от начала страх?*» («Пыль веков» [Вечер, 13]); «*зовет грядущий страх*» («Старые письма» [Вечер, 26]); «*оконниц ветхих робкий скрип ...*» («Старый монастырь» [Вечер, 36]), «*Здесь жизни горести и страхи / Заключены, без жал, без слов...*» («Старый монастырь» [Вечер, 36]).

Приведённые примеры позволяют сделать вывод о том, что лексема «страх» определяет состояние как непосредственно лирического героя, так и символизирующих его переживания образов природы, причём используемые поэтессой эпитеты чаще всего характеризуют лирического героя не прямо, а опосредованно, через его вписанность в окружающий его мир.

Нельзя также не подчеркнуть, что если в первых поэтических сборниках мотив страха репрезентирует в первую очередь внутреннее состояние лирического героя, то, начиная со сборника «Вечер», эпитетом «страшный» наделяется мир вокруг, например: «*невинно-страшным ликом встанут страдания детей ...*» («Пыль веков») [Вечер, 13]. Наиболее частотным этот

эпитет является в стихотворениях сборника «Последние стихи»: «*В этом мире страшном и убогом*» («Засуха» [Последние стихи, 6]). Или, например, «*О, город страшный и любимый!..*» – обращается лирический герой к Петербургу: в этой двойственности образа северной столицы очевидно влияние А.С. Пушкина, что намеренно подчеркивается П. Соловьёвой уже на уровне организации лирического сюжета, так как городу снится:

... кто-то невысокий,

В плаще, с кудрявой головой,

Проходит грустный, одинокий ... [Последние стихи, 24].

Обращает на себя внимание соединение мотивов пути, одиночества и страха в создании образа Петербурга. Однако в финале стихотворения звучат оптимистические ноты, появляется надежда на лучшее, так как слово поэта становится для города «благословением».

Страх жизни в лирике П. Соловьёвой оказывается сильнее страха смерти, в которой поэтесса, будучи искренне верующим человеком, видит обновленную жизнь души, возможность единения с Вечностью. Именно эта мировоззренческая установка, на наш взгляд, послужила причиной особого отношения П. Соловьёвой к отдельным мгновениям жизни, что воплотилось в стремлении запечатлеть их, следовательно, сами категории мига и Вечности в плоскости временных проекций прошлого и будущего оказались особенно семантически значимыми для построения её художественного мира.

Способность памяти сохранять факты и события, по мнению поэтессы, спасает от одиночества и от бездушия страшного мира. Не случайно «помнит» лирический герой именно «душой», «сердцем», что подтверждается частотными в лирике П. Соловьёвой соединениями в рамках одного контекста соответствующих глагольной и именной лексем, примеры чего мы находим уже в первых сборниках: «Стихотворения» («*В душе все ярче, все смелее / Былого призрак **восстает** ...*») («Один по сумрачной аллее...») [Стихотворения, 95]; «Иней» («*Но **душой**, не ведающей тленья... /*

Буду помнить белую сирень я ...» («Белая сирень» [Иней, 118]); «И, сердцем о твоих объятьях вспоминая...» («Вечерняя заря» [Иней, 61]).

В сборнике «Иней» мотив воспоминаний, воплощающий идею ценности каждого мгновения жизни, становится одним из доминантных. Воспоминания служат своего рода охранной грамотой души лирического героя от того мира, раздробленного, неуютного, отчасти враждебного, в котором все пути безысходны, отчего будущее кажется ещё страшнее, чем настоящее. Художественное воплощение эта мысль находит, в частности, в стихотворении «Старый дом»:

Я вечером сюда, усталый, возвращаюсь;

Здесь ждет меня в траве чуть видная скамья.

С воспоминаньями я ласково встречаюсь,

И долго думаю – и жду чего-то я.

Мне кажется тогда безвластным время злое ... [Иней, 105].

Или в стихотворении «Чем печальней и чем безнадежнее»:

Чем печальней и чем безнадежнее

Одиночества тусклые дни,

Тем всё ярче забытое прежнее

Зажигает в тумане огни ... [Иней, 89].

Вновь именно воспоминания спасают лирического героя.

Особенное отношение П. Соловьёвой к мгновениям мы можем увидеть в стихотворении «Солнце ниже листья изумрудные...»:

... Руку дай, дитя, тропюю хвойною

Забредем далеко мы, туда...

... Где мгновенья стынут, не меняются,

Где не вянут тихие цветы,

Где в прозрачном небе поднимаются

Тонких елей стройные кресты ... [Иней, 121].

В центре этого стихотворения – мотив пути, преодолевающего одиночество и страх перед жизнью, цель которого – объединить человека с природой и с небом, остановить мгновение.

В сборнике «Вечер» идея ценностного отношения к мгновению получает своё дальнейшее развитие и конкретизируется, поскольку лирический герой ищет возможности сохранить мгновение. Это оказывается осуществимо благодаря особому отношению к конкретным предметам, хранящим нетленными чувства и переживания каждого мига жизни. Таким образом, в подобных контекстах мотив воспоминаний реализует стремление лирического героя сохранить мгновения жизни. Важная для поэтессы возможность воскрешения и сохранения прошлого, да и всей жизни, через образ отдельно взятого предмета раскрывается, например, в стихотворении «Старые письма»:

Вся боль и сладость горьких дней

Заглянет мне в лицо,

Сжимая сердце всё сильнее,

Как темное кольцо.

И вновь дыханьем пряных трав

И вянущих цветов

Любовь повеет мне, восстав

Из позабытых слов [Вечер, 26].

Раскрытие страниц письма равнозначно воскрешению прошлой любви, когда возвращается «вся боль и сладость горьких дней». Обратим внимание на стилевой приём передачи переживаемого лирическим героем состояния: в одной поэтической строке – сразу две антонимичные пары: *боль – сладость* и *сладость – горечь*. Таким образом, иррациональность душевной жизни подчеркивается противоречивостью или даже контрастностью чувств, выраженных в оксюморонном образе, характерном для стиля П. Соловьёвой. Лирический герой решает сжечь «любимый прах». В этом жесте – желание, быть может, забыть прошлую любовь, стремясь к будущей, а возможным это

станет лишь тогда, когда не будет писем – главных её «свидетелей», без них как будто нет и самого прошлого.

В сборнике «Плакун-трава» репрезентация мотива воспоминания становится стилистически более разноплановой. В качестве подтверждения выдвинутого положения проанализируем стихотворение «Мгновение»:

Коротки, неуловимы

Нам сверкнувшие мечты.

Закрепить их не могли мы,

Не могли – ни я, ни ты.

Алой искрой возникали,

Исчезали без следа

И мгновением сжигали

Пережитые года.

Точно вздох чуть дрогнул звонкий,

Точно стаял влажный снег.

Точно ящерицы тонкой

Промелькнул скользкий бег [Плакун-трава, 53].

Для П. Соловьёвой потеря мгновений – это боль. Контекстуальная синонимия лексем «мгновения» и «мечты» создаёт ощущение неясности, воздушности, неуловимости каждого мига, который поэтесса стремится запечатлеть. Нельзя не обратить внимание на то, каким образом передаётся скоротечность жизни, «бег мгновений»: при помощи сравнений, в которых как будто задействованы все наши органы чувств. Мы слышим, как «вздох чуть дрогнул звонкий»; видим и слышим, как «ящерицы тонкой промелькнул скользкий бег». И с необыкновенной чуткостью: «стаял влажный снег». Всё стихотворение наполнено движением, причём таким, которое трудно уловить и запечатлеть. Важную роль играет сочетание глаголов совершенного и несовершенного вида: в поэтических контекстах, воссоздающих мимолетность жизни, совершенный вид глагола передаёт единовременность и скорость движения, тогда как события прошлого вербализуются глаголами

несовершенного вида, что создаёт ощущение повторяемости действий и состояний.

Каждое мгновение осмысливается автором как вспышка, и в этом контексте особое значение приобретает сквозной для стихотворения мотив огня. Достаточно привести лишь некоторые лексические репрезентанты этого мотива: «сверкнувшие (мечты)», «алой искрой», «сжигали (года)». Кроме того, мы не только «видим» эти вспышки, но и «слышим» их благодаря использованию поэтессой приёма аллитерации: повторяются свистящие и шипящие согласные: *с, з, ш, ж, щ*. Их обилие создаёт впечатление горячей и сверкающей мгновениями жизни: таким образом, создается концептуальная метафора «жизнь – огонь».

Присущее поэтессе стремление преодолеть время, сохранив в душе воспоминания, сумев сберечь отдельные мгновения бытия, роднит поэзию П. Соловьёвой с лирикой А.А. Фета, которого Н.В. Недоброво называет «времеборцем» [147, с. 11]. О категории мгновения как особо значимой в фетовской поэтике размышляет В.И. Чередниченко в статье «История изучения пространства и времени в поэзии А. Фета»: «Изображая движение, А. Фет сумел предотвратить эстетическую гибель мгновений, сделав эстетически весомым каждое мгновение в отдельности» [236, с. 51]. В.А. Шеншина в статье «Проблема вечности в поэзии А.А. Фета» справедливо подчёркивает: «А. Фет, главным образом, в своих описаниях природы отражает в поэтических терминах макрокосмос через изображение микрокосмоса, захватывая Вечность в одном лишь миге» [241, с. 37]. Выделенные исследователями фетовской поэзии стилевые приёмы можно отнести и к характеристике стиля П. Соловьёвой, бесспорно, во многом следовавшей поэтической традиции А.А. Фета, стихи которого сама поэтесса называла среди первых своих книг.

На наш взгляд, именно фетовские традиции оказали наиболее сильное влияние на процесс формирования стиля П. Соловьёвой. Поэтесса во многом разделяла идеи символизма как миропонимания, а символисты, как известно,

видели в А. Фете своего прямого предшественника. Несмотря на очевидную типологическую связь, ещё более интересными и разнообразными оказываются контактные связи лирики П. Соловьёвой и А. Фета.

Так, например, вошедшее в сборник «Иней» стихотворение П. Соловьёвой «Дождь» (1903 г.) написано, на наш взгляд, в традиции фетовских «лирических дерзновений». Две его первые строки:

*Серое небо и черные ели,
Шум и дыханье дождя...* [Иней, 119]

представляются нам реминисценцией из созданного в 1850 г. стихотворения А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» [225, с. 166]. На это прямо указывают отсутствие глаголов, перечислительная интонация, импрессионистическая ассоциативность в создании картин природы; ощущение своеобразного эпитафия, которое поддерживается ещё и пунктуационно – многоточием во втором стихе.

И вот после такого вступления мы погружаемся в мир человеческих чувств, а вместе с ним – в мир природы и красоты:

*Слез удержать небеса не сумели,
Сумрачный день проведя.
Взрагивать влажные листья устали,
В тягость им капли дождя.
Вечер задумчив и полон печали,
В темную ночь уходя* [Иней, 119].

Важно обратить внимание на то, что в тексте нет свойственной романтикам аллегорической параллели между природой и человеком: внешний мир окрашивается настроением лирического героя, одушевляется им. Подобный антропоморфизм природы, подробно изученный Б.Я. Бухтшабом [41], является одной из характерных черт поэтического мира А. Фета:

... в воздухе за песней соловьиной

Разносится тревога и любовь («Еще майская ночь...», 1857 г.) [225, с. 89].

Лирическая эмоция как бы разливается в природе, объединяя мир настроением поэта. То же самое мы видим и в стихотворении П. Соловьёвой:

*Вечер задумчив и полон печали,
В темную ночь уходя...*

Так же, как и у А. Фета, человеческие чувства приписываются явлениям природы без прямой связи с их свойствами. Между прочим, и эти строки видятся нам как реминисценция из созданного в 1879 г. послания А.Л. Бржеской «Далекий друг, пойми мои рыдания...»:

*Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизни смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя [225, с. 216].*

Слезы вечера, уходящего в ночь, – необычайная по красоте и эмоциональной насыщенности метафора, причем сопоставительный анализ стихотворений показал, что подобные метафоры являются частотным стилевым приёмом в лирических текстах обоих поэтов. Например, у А. Фета: «росою счастья плачет ночь» [225, с. 70], «в дальнем колокольном звоне как будто слезы неба есть» [225, с. 98]. В первых сборниках П. Соловьёвой такие метафоры основаны в первую очередь на звуковом или визуальном сходстве: например, в сборнике «Стихотворения» – «горный поток ... **рыдает**» («Нет движенья в горах, всё замолкло и спит...» [Стихотворения, 23]), а в сборнике «Иней» – «**Плачет** тихонько свеча» («Мотылек» [Иней, 120]). В сборниках «Вечер» и «Последние стихи» подобные метафоры, во-первых, становятся более частотными, во-вторых, по-фетовски содержательными и яркими: «Дожди **слезами** облегчают / Тяжелых туч своих печаль» («В дороге» [Вечер, 17]); «день **плачет, плачет** в бессильной злости» («Мёртвая пляска» [Вечер, 30]); «И небо над нею **не плачет**»

(«Засуха» [Последние стихи, 6]); «...*всхлипывает* дождь осенний» («Петербург» [Последние стихи, 24]).

Однако П. Соловьёва не только продолжает фетовские традиции, но и творчески их переосмысливает, преломляет в плоскости создания индивидуальной авторской картины мира, ярким подтверждением чему является, на наш взгляд, стихотворение «Городская весна» (1914 г.) из уже более зрелого сборника поэтессы «Вечер». С одной стороны, оно создано в традиции «безглагольных» стихов А. Фета, с другой же – в нём ярко выражен характерный для поэтики Серебряного века синкретизм:

Жарко. Пыльные бульвары.

Лимонад. Влюбленных пары.

Дети, тачки и песок.

Голубей глухие стоны ... [Вечер, 33].

Семантически ёмко переданы физическое состояние (*жарко, душно*); звуки (*голубей глухие стоны, перезвоны, шум и говор...*); и всё это – в солнечном свете, в бликах и пыли. Соединение как будто разобщенных образов на основе аудиальной и визуальной общности, по принципу ассоциативности – это открытие А. Фета, исследуя которое, в частности, А.А. Смирнов, отмечал: «За счёт использования ассоциаций ... время изображаемого сокращается до однократной вспышки страстного чувства» [194, с. 118]. Так и в «Городской весне» наш взгляд движется по конкретным предметам, казалось бы, совершенно не связанным между собой, но в целом создающим удивительную картину, воплотившую в себе лишь несколько мгновений жизни. Используя в своем творчестве принцип непосредственной фиксации субъективных впечатлений от действительности, П. Соловьёва следует импрессионизму поэзии А. Фета, который отмечали многие исследователи [41, 72]. При этом А. Фет никогда не прибегал к чистой описательности, как точно отмечает в своей статье И. Сухих, «остановленное мгновение всегда полно внутренней динамики, пейзаж необычайно подвижен» [209, с. 127]. К тому же приёму воплощения в произведении

малейших изменений природы или чувства стремится и П. Соловьёва. Стихотворение «Городская весна» насыщено движением, передаваемым и на синтаксическом уровне: перечислительная интонация, простые синтаксические конструкции создают впечатление одновременности происходящего. Эту же цель реализует и обрывочность реплик героев. Наш взгляд перемещается с одного объекта на другой, мы как будто не дослушиваем один диалог, «поворачиваемся в другую сторону» и слышим уже новый разговор. Всё это позволяет читателю проникнуть внутрь созданного поэтом художественного мира и оценить его не извне – как сторонний наблюдатель, а изнутри – как часть его.

Здесь уместно будет обратить внимание на ещё одну яркую стилевую черту фетовской поэтики – взаимодействие стиха и прозы, существование которого убедительно обосновано А.П. Ауэром [10]. Прозаическая форма внутри стиха появляется в моменты наивысшего психологического напряжения, что же касается диалога, то он соединяется с монологом благодаря подтексту. Введение прозаической формы в лирику П. Соловьёвой оказывается не противоречием, а при повторяемости и разнообразии её репрезентации, нарочито акцентированной закономерностью. На этом фоне выделяются по-фетовски музыкальные, мелодичные строки, описывающие не городскую жизнь, а природу:

*Душно. Где-то даль синееет,
Где-то вешний воздух млеет,
Где-то лес поёт, зовёт,
Обновленный и влюбленный ... [Вечер, 33].*

Здесь мы снова обнаруживаем влияние А. Фета, когда узнаём, как человеческими свойствами наделяются воздух и предметы. Кроме того, есть здесь и характерные для поэта, по выражению Б.Я. Бухштаба, «постоянные «что-то», «как-то», «какое-то» [41, с. 87].

Создание «безглагольных» стихотворений, по мнению некоторых литературоведов, являлось для А. Фета одним из способов не только

фиксирования мига, но главное – преодоления времени, и эту особенность его художественного мышления П. Соловьёва перенимает и художественно переосмысливает в своих стихах.

«Городская весна» – это не ролевая лирика, а синтез лирики, драмы, литературы, живописи, даже кинематографа, с его построением кадра и сменой планов. Подобный синкретизм является характерной чертой поэтики Серебряного века: вот он – новый, самобытный стиль, вырастающий из традиции, творчески переосмысленной и переработанной, обогащённой новыми открытиями.

Возможно, именно в поэзии А. Фета находится источник доминантного в лирике П. Соловьёвой мотива отражения.

На эстетическое наслаждение красотой, которая ассоциируется в нашем сознании с отражением предметов в воде, указывал ещё А. Шопенгауэр. Так и у П. Соловьёвой мотив отражения неразрывно связан с мотивами красоты и любви, что наглядно представлено уже в сборнике «Стихотворения», в частности в стихотворении «Над влагой зеркальной цветущая ветвь наклонилась...»:

Над влагой зеркальной цветущая ветвь наклонилась,

Сверкая красою, в прозрачной воде отразилась

И, цвет свой роняя, воде она тихо твердила:

«О, как ты прекрасна и как я тебя полюбила!»

Но влага в ответ ей: «Я стала прекрасна, я знаю,

С тех пор как любовью твой образ в себе отражаю» [Стихотворения, 29].

Эти строки воспринимаются нами как своеобразная реминисценция стихотворения А. Фета «Alter ego»:

Как лилея глядится в нагорный ручей,

Ты стояла над первою песней моею,

И была ли при этом победа, и чья,

У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?.. [225, с. 30].

И если в первом сборнике создаётся ощущение, что П. Соловьёва лишь нащупывает стилевые приёмы выражения важной для неё мысли, декларируемой любимым поэтом, то уже в сборнике «Иней» мотив отражения получает глубокое развитие, переплетаясь в различных контекстах с другими доминантными мотивами: красоты, воспоминаний, сна, тумана, а также становясь одной из опорных точек построения авторской картины мира, основанной на вертикали, ведущей в небо, в Вечность. Это мы видим, в частности, в стихотворении «Сосны сухие и ели мохнатые черные...»:

*Сосны сухие и ели мохнатые черные
К берегу тесно столпились.
Мрак их недвижимый и тяжкие ветви узорные
В сонной воде повторились.*

*Там, над деревьями, яркое небо закатное
Всё обещающими рдеет...
Слышит вода заклинанье деревьев невнятное,
Небу ответить – не смеет [Иней, 126].*

Мотив отражения репрезентируется «повторением» деревьев в воде, пространственной оппозицией: вверху – внизу, небо – земля (вода). Эта же вертикаль находит выражение в молитве, идущей от человека к Богу:

*Темной душе дай на слово
Твое несказанное
Новой молитвой ответить! [Иней, 126].*

Здесь особую семантическую значимость приобретает не столько противопоставление земного и небесного, сколько картина природы, увиденная и воссозданная во всей полноте человеком благодаря силе его душевных переживаний. Обратим внимание на то, что в воде отражены и деревья, и небо. Где это, «Там, над деревьями»? В небесах или в воде? Вариативность, двойственность восприятия – характерная черта

поэтического стиля П. Соловьёвой. И, конечно же, здесь одушевлена природа, в первую очередь благодаря активному использованию метафор («сосны столпились», «небо обещањьями рдеет», «заклинанье деревьев») и эпитетов («сонная вода», «тяжкие ветви»).

Таким образом, мир в его разнообразных проявлениях воспринимается П. Соловьёвой как ряд отражений:

Счастья нет, есть только отраженье

Неземного в темноте земной... («Счастья нет, есть только отраженье ...» [Иней, 25]). Трагичность подобного мироощущения отчасти сглаживается органичным соединением мотивов отражения и красоты, которое воплощается в призыве финальных строк стихотворения:

... любуйся ярким отраженьем

Светлых звезд на дремлющей волне [Иней, 25].

Лирический герой, таким образом, принимает реальный мир, осознавая его своеобразную вторичность по отношению к идеальному, благодаря чему у него появляется способность побороть страх Вечности. Так оказываются контекстуально связанными в сборнике «Иней» мотивы отражения и воспоминания:

Оттого сердцем, жизнью раненным,

Мне умерших мгновений не жаль,

Что в былом, как в стекле затуманенном,

Отразилась грядущая даль («Чем печальней и чем безнадежнее...» [Иней, 89]).

Обратим внимание на тесную связь мотива отражения с образами луны, тумана, теней, снов, создающую ощущение зыбкости, ирреальности происходящего, чего-то неясного, неразгаданного, неуловимого, приблизительного...:

Незаметно в окно заглянула луна,

И, бросая холодный таинственный свет,

Вновь на темном полу начертила она

На забытый вопрос непонятный ответ...

Встали тени кругом, шевельнулись толпой

Все неясные чувства, мгновения, сны... («Незаметно в окно заглянула луна...» [Иней, 97]).

В сборнике «Плакун-трава» сближаются мотивы отражения и огня, как, в частности, в стихотворении «Факелы»:

Крылья рдеющие машут,

Просыпаются пруды,

Змеи огненные пляшут

В черном зеркале воды... [Плакун-трава, 37].

Вновь, как и в более ранних произведениях, взгляд лирического героя сначала останавливается на отражении и лишь потом поднимается в небеса:

И, подняв от тени зыбкой

Взгляд к бледнеющим звездам,

Я с последнею улыбкой

Факел солнцу передам [Плакун-трава, 37].

Своеобразное движение от отражённого мира к истинному, Вечному совершает лирический герой поэзии П. Соловьёвой: в последующих сборниках мотив отражения не появляется, остается нереализованным, присутствуя лишь в подтексте, звуча в контекстуально синонимичных ему мотивах сна и тумана.

Подобная метаморфоза, на наш взгляд, объясняется настойчивым стремлением П. Соловьёвой передать поэтическим языком именно те неясные внутренние чувства и ощущения, которые нелегко перевести во внешний (языковой) план и определить точными словами, что является одной из важных стилевых черт её поэзии. Именно с ней связана ключевая роль мотивов сна, тумана особенно в раскрытии темы смерти как в ранних, так и в более поздних сборниках П. Соловьёвой. В сборнике «Иней» именно во сне приближается лирический герой к разгадке тайны смерти:

*То – смерти вечная, властительная тайна;
 Я чувствую её на дне глубоких снов ...
 И ясно вижу я в те вещи мгновенья,
 Что жизнь ответа ждет – и близится ответ,
 Что есть – проклятье, боль, уныние, забвенье,
 Разлука страшная, но смерти – нет ... («Тайна смерти» [Иней, 125]).*

Благодаря вере лирического героя в Вечность, в бессмертие души преодолённым оказывается страх смерти: созвучные мысли отражены в стихотворениях сборника «Вечер»:

*Всё, чем, сгорая, душа томится,
 Все жизни вещи слова –
 Всё это в вечность, как сон, умчится,
 И мы с тобою – сон божества.
 Но помни, друг мой, что в нашей власти
 Нарушить темной любви закон
 И, умирая, из светлой страсти
 Создать великий и новый сон («Новый сон» [Вечер, 15]).*

В этом произведении сон – символ мимолетности жизни, неясности чувства, соприкосновения, отражения, а порой и продолжения одной реальности в другой, преодоления времени и смерти. Кроме того, важную роль в этом стихотворении играет ещё один лирический лейтмотив – огня, горения.

Этот мотив репрезентируется глагольными лексемами «гореть», «зажигать», «сверкать», «пылать», частотными практически во всех сборниках поэтессы: «Стихотворения» («день **догорал**» («Я ждал тебя с тревогой и сомненьем...» [Стихотворения, 51]); «Иней» («как звезды чистые, **горят** мои печали...» («Я не зову тебя, в уединенье...» [Иней, 63]), «невозможное яркой зарею над сумраком жизни **горит**» («Зимнею дорогой» [Иней, 47]), «забытое прежнее **зажигает** в тумане огни» («Чем печальней и чем безнадежнее...» [Иней, 89]); «Плакун-трава» («**сверкают** вещи

мгновенья», «восторг **пылает** заревой» («Воскресенье» [Плакун-трава, 33]); «в преломленьях изумруда **горит** бесчисленный ответ» («Изумруд» [Плакун-трава, 39]), «душа **загорелась** от искр неизведанной нежности» («Тишина» [Плакун-трава, 73]); «Вечер» («**сгорает**» душа лирического героя («Новый сон» [Вечер, 15])). Анализируя поэтические контексты, в которых реализуется мотив горения, мы приходим к выводу, что в большинстве случаев он обладает положительной коннотацией, символизируя силу чувств, движение, обретение пути, воскресение, наконец, саму жизнь.

Те же значения репрезентирует мотив горения именными лексемами «огонь» и «огненный», наиболее частотными в контексте создания образа души лирического героя. В стихотворениях сборника «Иней» этот мотив тесно связан с другими доминантными мотивами. Например, в стихотворении «Дома» он переплетен с мотивом любви:

Заря начертит огненной рукою

Слова любви на камне мрачных стен... [Иней, 114].

Бездушные города противопоставлено одухотворенности природы, а сила чувства, преобразующего реальность, передаётся именно через мотив огня. Подобное взаимодействие лейтмотивов возможно, например, наблюдать и в стихотворении «Осенью»:

И душе, сжигаемой

Верой и сомнением,

Смертный сон является

Огненным видением [Иней, 65].

Мотивы огня и сна играют ключевую роль в поэтической реализации философских тем: веры и смерти. И вновь страх смерти преодолевается лирическим героем благодаря бессмертию души, пусть и «сжигаемой», но главное – «горящей».

В сборнике «Вечер» одним из приёмов репрезентации мотива огня становится оксюморон. В частности, в посвященном Вяч. Иванову

стихотворении «Несмущенный» эпитетом «огненный» характеризуется душевный покой:

*Я знаю всё, что в сердце совершилось,
И я люблю мой огненный покой* [Вечер, 51].

В этой связи обратим внимание на тот факт, что в статье Вяч. Иванова о творчестве П. Соловьёвой черты её таланта отмечены следующим образом: «... он представляется мне связанным иерархией её собственных душевных сил, её слишком целостным и непреклонным для художника характером, безусловным законодательством её огненного духа...» [89, с. 178]. «Огненный» здесь, как и в поэзии П. Соловьёвой, – характеристика души, её силы.

Таким образом, от сборника к сборнику стилистические приёмы воплощения мотива усложняются, а репрезентирующие их лексемы обретают символическую глубину значения. Лексема «огонь» в лирике П. Соловьёвой реализуется в прямом значении во всех поэтических сборниках: «*уходящие нити **огней***» («Петербургская ночь» [Стихотворения, 97]), «*в ту ночь без звезд и без **огня***» («Смерти» [Иней, 37]), «*я торжествующим **огням** отдам любимый прах*» («Старые письма» [Вечер, 26]). Тогда как в более позднем сборнике «Вечер» огонь становится также символом жизни, «безогнен» в поэтическом мире П. Соловьёвой приобретает контекстуальный синоним «безжизнен»: именно в ночь «без огня» лирический герой встречается со смертью. Анализируя метафорическое употребление лексемы «огонь», мы выявили «*огонь ... слез*» («В дороге» [Вечер, 17]), «*огонь вселенной во тьме любимых глаз*» («Посвящение» [Вечер, 5]) и главное – «огонь души»:

*Душа, как поздний час, покорна.
Её **огонь** прохладно-чист...* («Приближение» [Вечер, 16]).

Однако оксюморонность образа прохладного огня лишь внешняя, она не подтверждается на контекстуальном уровне: в поэтическом мире П. Соловьёвой огонь приравнивается к жизни, а также любви и творчеству, что

наиболее ярко выражено в своего рода программном стихотворении «Дары» из того же сборника «Вечер»:

*Тебе несудары, печальный и убогий,
И скучен гордому весь блеск даров иных.
В душе горит огонь мой строгий
И плавится мой стих...*

*... Но, если б мог взлететь над облачною кручей,
Не выбрал бы и там Тебе даров светлей:
То золото моих созвучий
В огне любви моей [Вечер, 7].*

Е.А. Калло в предисловии к сборнику «Sub rosa» отмечает: «Два образа из этого стихотворения – золото поэтических созвучий и строгий огонь любви – это, безусловно, образы, созданные мастером» [252, с. 55]. Вновь обратим внимание на то, что именно мотив огня органично соединяет темы любви и творчества, между которыми ставится своеобразный знак равенства, поскольку одно без другого оказывается невозможным. В контексте сказанного вспомним замечание Вяч. Иванова о том, что главная весть поэзии П. Соловьёвой – это «весть о любви» [89, с. 173].

Таким образом, проведенный анализ мотивной парадигмы лирики П. Соловьёвой позволил сделать вывод о том, что в стилевом воплощении поэтических лейтмотивов находит своё отражение эпоха Серебряного века с её ощущением зыбкости мира в ситуации конца века, страхом перед грядущими изменениями, стремлением найти нравственную опору. Лирический герой поэзии П. Соловьёвой готов принять этот мир «туманов и снов», увидеть в нем красоту, стремясь познать ещё не воплощенные тайны, преодолеть страх смерти и времени, сохраняя отдельные мгновения бытия, смириться даже с одиночеством, но не теряя «огня любви» в душе, ведь именно любовь и творчество равносильны самой жизни.

Именно историсофскими идеями эпохи, на наш взгляд, объясняется обращение поэтессы к таким мотивам, как одиночество, путь, страх, сон, воспоминание, полёт, горение, отражение, ставшим доминантными в её творчестве. Преодолевая те преграды, которые сковывают душу на пути к бессмертию, лирический герой стремится вверх, к небу, символизирующему Вечность, что глубоко символично, поскольку в авторской модели мира вертикаль «земля – небо» является опорной, именно в этой плоскости «снизу – вверх» и осуществляется движение души и мыслей лирического героя, пытающегося освободиться от оков реального мира. И в этом пути находит своё отражение путь человека эпохи Серебряного века, идущего от страха, духовной раздробленности к истине, свету, единению с миром и к обретению цельности собственного «я».

§ 2.2. Приёмы стилевой репрезентации образной парадигмы лирики П.С. Соловьёвой

Несомненное большинство стихотворений П. Соловьёвой написано от лица лирического героя, мужчины, что, на наш взгляд, является логичным выражением характерной для её поэтического стиля сдержанности как в выборе средств выражения чувств, так и в раскрытии авторского «Я». Обратим внимание на то, что поэтесса подписывала свои произведения псевдонимом *Allegro* (музыкальный термин, обозначающий быстрый темп и связанный с ним оживленный характер исполнения), который, скорее, скрывал её сущность, чем напрямую отражал её. Сама поэтесса так объясняла характер псевдонима: «Выбранный мною псевдоним *Allegro* считаю неудачным, но, может быть, им я бессознательно искала восполнить тот недостаток жизненности, который так сильно чувствую и осуждаю в себе» [199, с. 170].

Главная черта образа лирического героя поэзии П. Соловьёвой – чуткое сердце, внимающее прежде всего природе, в единении с которой он ищет самого себя. С этим связано частотное употребление в каждом из её

сборников метафор, семантическим центром которых являются лексемы «сердце» и «душа»: в сборнике «Стихотворения» – «отзвучавших ликований *душе* смирившейся не жаль» («Осенью» [Стихотворения, 111]); в сборнике «Иней» – «*сердце* забилося тоскливой тревогой» («Неизбежное» [Иней, 59]), «*душе* влюбленной внятны крики журавлей» («Снежным облаком летели...» [Иней, 103]), «к тишине *душою* ты прильнешь» («Солнце нежит листья изумрудные...» [Иней, 121]), «наше *сердце* молчит», «*душой* неусталой ... мы должны подстеречь» («Мы живем и мертвеем ...» [Иней, 123]); в сборнике «Плакун-трава» – «в *сердце* умирают темные печали» («Утро» [Плакун-трава, 49]); в сборнике «Вечер» – «эти чайки мне *сердце* клюют» («На юге» [Вечер, 24]), «чутко *сердце* жизни внемлет» («Приближение» [Вечер, 16]).

Безусловно, ключевую роль в раскрытии души лирического героя играют образы природы, что обусловлено не только традиционной аналогией между жизнью человека и природы, но и такой характерной для эпохи Серебряного века художественной чертой, как панэстетизм, который З.Г. Минц, называла ключом к «общеидеологической позиции и философской ориентации» символистского мировосприятия.

Уже в первом сборнике П. Соловьёвой окружающая красота: природа, её голоса, её тишина, её мир – дарит лирическому герою утешение:

Как хорошо, забыв свои страданья,

Природы голосам внимать среди тишины

И жадно пить душой горячие лобзанья

И солнечных лучей, и ласковой весны! («Какой покой глубокий, безмятежный...») [Стихотворения, 79].

Силы природы способны окрылить душу лирического героя, позволить ей вознестись, когда, преодолевая власть «зла и сомнения», «дух встрепенется»:

Вознесется он к снежным вершинам,

Весь проникнется чистым сияньем

*И вернется к уснувшим долинам,
Не смущаясь ни тьмой, ни страданьем* («Если сумрак долины коснется...») [Стихотворения, 77].

Лирический герой сборника «Иней» также ищет единения с природой, в которой надеется обрести самого себя. Например, в стихотворении «В окно глядится сумрак предрассветный...» именно в этот сумрачный, «унылый час» душа лирического героя *«полна тревогою больною»* [Иней, 49]. Или в стихотворении «День умер, ночь близка ... извилистой каймою...»:

*Боюсь спугнуть простым холодным словом,
Что эта ночь душе передала ...* [Иней, 23].

Весной душа лирического героя просыпается, вновь обретает крылья, то есть способность преодолевать земные страдания и открывать тайны мироздания:

*Крылья души без движенья,
Но с тишиной светлозвонною
Близится дрожь пробужденья ...* («Весной» [Иней, 99]).

Подобное сопоставление достаточно традиционно, однако обратим внимание на то, что в большинстве стихотворений сборника «Иней» образы природы не отделены от души лирического героя, а наоборот, слиты в одном контексте, в частности, в рамках одной метафоры, как, например, в стихотворении «Мы пели солнцу в былые годы...»: *«всё в душе моей притихло пред грозю»* [Иней, 81]. Благодаря этой тесной взаимосвязи с душой лирического героя природные образы становятся символами, раскрывающимися в разных контекстах во множественности значений и приобретающими коннотативное расширение смыслов, как, например, в стихотворении «Бессонница»:

*Мысли зыблются тихо, как тронутый ветром камыш...
... Я устал, но в душе, как на небе, светлей и светлей,
Тьма уходит, дрожит... Не безрадостен путь впереди...
Тихий свет Свой, Господь, в моё сердце больное пролей,*

Я спасения ждущу... Приходи, юный день, приходи! [Иней, 75].

В сопоставлении этих образов раскрывается глубинная семантика стихотворения, наполненного семантически ёмкими, как справедливо отмечал А. Белый «до конца не познаваемыми в своей глубине» символами: «тьма» – это и ночь, и страх, и безверие (этот ряд можно продолжать), «свет» – это и заря, и молитва, и вера, и надежда, и покой, «юный день» – это спасение и воскресение.

В стихотворении «Белая сирень» душа лирического героя наделяется способностью разгадать трепетную и невоплощённую тайну. Свободная от оков времени, бессмертная душа, сопричастная Вечной жизни, противопоставлена жизни земной:

*Но душой, не ведающей тленья
И земных мгновений, и оков,
Буду помнить белую сирень я
И дыханье звездных лепестков* [Иней, 118].

Таким образом, для авторской картины мира в поэзии П. Соловьёвой характерно тесное сплетение двух проанализированных нами ключевых образов: души человека и природы. В этом соединении нет прямых аналогий, оно опосредованно и гораздо глубже: без природы лирический герой не мыслит себя. В финальных строках этого стихотворения звучит мотив воспоминаний, который развивается на основе стилистического приема метафоризации.

Подобным образом жизненный путь и душевное состояние лирического героя в стихотворении «Иней» репрезентируются метафорой, в основе которой лежит пейзажный образ:

*Пусть же под белым сплетеньем ветвей
Путь мне откроется новый и ясный,
Дымом серебряным жизнь мне овей,
Иней души моей, иней прекрасный!* [Иней, 3].

Ставшее уже привычным обращение к природе позволяет лирическому герою обрести верный путь, выйти к свету, что подчеркивается и многочисленными антитезами, лежащими в основе композиции стихотворения:

*Так над моей потемневшей душой
Чудо свершает полет свой незримый,
Слышу, вздыхает во тьме надо мной
Светлой молитвою голос любимый [Иней, 3].*

«Потемневшая душа» соотнесена с «тьмой» неба и одновременно противопоставлена «полету» чуда и свету молитвы. Подобная игра света и тени наряду с построением пространственной оппозиции «низ – верх» – характерная черта стиля П. Соловьёвой, воспринимающей мир как ряд противопоставленных, но стремящихся к воссоединению образов и понятий.

Обращение лирического героя к образам природы характерно и для сборника «Плакун-трава», например, в стихотворении «Последний снег»:

*Снег, с тобой мы безумны вдвоем...
... Дай мне стон и полет свой, метель,
Как снега в дни предвешних недель,
Быть безумным и белым хочу я [Плакун-трава, 63].*

Обращения «снег» и «метель» контекстуально отождествляют образы лирического героя и природы так же, как контекстуально синонимичными становятся лексемы «белый» и «безумный». Так создаётся ощущение, что именно природа может восполнить пустоту человеческой души, соединить её раздробленные части.

Именно в сборнике «Плакун-трава» душа лирического героя характеризуется, с одной стороны, бессмертием, с другой – двойственностью, что мы видим, в частности, в посвященном Вяч. Иванову стихотворении «В безумный месяц март я родился на свет...», в основе которого лежит приём антитезы:

И борется весна в душе моей с зимой,

И весел громкий смех, а стих печален мой.

То дьявол душу мне темнит крылом своим,

То вижу лик отца, как смелый серафим... [Плакун-трава, 59].

Двойственность души лирического героя передаётся как на лексическом, так и на композиционном уровне. С одной стороны, нанизываются одна на другую антонимичные пары, к которым отнесём также контекстуально антонимичную «смех – стих». С другой стороны, ощущение единства этих противоречий создаётся благодаря композиционной цельности строфы, основанной на внутренних рифмах, а также звуковой близостью контекстуальных антонимов. Таким образом, перед нами вырисовывается душа лирического героя, мнящегося, но все же понимающего и принимающего её противоречивость.

Природа во многих произведениях сборника «Плакун-трава» не просто одухотворена, она сказочна. Лирический герой превращается в царевича, который в русле фольклорной традиции вместе с серым волком спасает похищенную царевну.

Эта стилевая особенность лирики П. Соловьёвой порождена как судьбой поэтессы, так и эпохой Серебряного века. С одной стороны, сборник «Плакун-трава» выходит именно в то время, когда поэтесса вместе с детской писательницей Н.И. Манасеиной издаёт детский журнал «Тропинка», создавая для него пьесы и сказки, в том же 1909 г. в Петербурге выходит сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» в переводе П. Соловьёвой. То есть сказочные сюжеты приходят в лирику посредством детской литературы, в работу с которой увлеченно погружена поэтесса. С другой стороны, в этой сказочности находит своё отражение мифологизм как культурософская доминанта эпохи Серебряного века и философичность, в частности, философские идеи В. Соловьёва. Вяч. Иванов, размышляя над лирикой П. Соловьёвой, отмечал, что она создаёт некий поэтический миф, главный мотив которого – путь к обретению любви, следовательно, лирический герой – царевич, который «ищет заветных путей к

возлюбленной» [89, с. 173]. Е.А. Калло обращает внимание на то, что этот миф, создаваемый П. Соловьёвой в стихах «Плакун-травы», может быть основан на философском учении В. Соловьёва, в котором жизненный путь мыслится как постижение и спасение Мировой Души – Вечной Женственности («пленной царевны» у П. Соловьёвой), тогда как плакун-трава осмысливается «как метафора некоей первоосновы творчества: приобщения к особому духовному состоянию, раскрывающему перед поэтом таинство природных законов и сил» [252, с. 51].

Безусловно, поэтический мир сборника «Плакун-трава» не исчерпывается лишь сказочными образами природы, в него включены стихотворения, в которых проявляется одна из ярких стилевых особенностей поздней лирики П. Соловьёвой – создание синкретичной картины природы на основе нескольких «штрихов», ярких и порой неожиданных деталей:

Тишина золотевшая в осеннем саду,

Только слышно, как колотят бельё на пруду,

Да как падает где-то яблоко звуком тугим,

Да как шепчется чьё-то сердце тихо с сердцем моим («В осеннем саду»

[Плакун-трава, 69]).

В строках стихотворения образ лирического героя уже типично для П. Соловьёвой раскрывается через органичную связь с природой, в изображении которой важное место принадлежит колоративной и звуковой лексике. Обозначенная взаимосвязь подчеркивается приёмом синтаксического параллелизма, использованием анафор, других лексических повторов, а также образом тишины, характеризующим как жизнь природы, так и сердце лирического героя: именно в тишине природы слышится шепот сердец. Здесь, на наш взгляд, вновь прослеживается влияние традиции А. Фета, его знаменитого стихотворения «Шепот сердца, уст дыханье...».

В сборнике «Вечер» единение с природой стилистически неожиданно выражено приёмом антитезы, как, например, в стихотворении «В дороге», в котором ночь в душе лирического героя противопоставлена, а не

отождествлена ночи в природе: «темное» сердце его бьется «*в тоске предночной*» – и в этот же миг он обращается с просьбой: «*Ночь, огонь моих слез утиши*» [Вечер, 17]. Следовательно, метафора «сумрачный час» раскрывает одновременно и внешний, природный, и внутренний, духовный, мир. Таким образом, вполне логично сделать вывод о том, что в стихотворениях П. Соловьёвой душа лирического героя раскрывается через сопоставление (прямое или опосредованное) с природным миром, ведь только в единении с ней может проявиться его истинный лик. Не случайно лирический герой, возвращаясь на родину, говорит:

Душа спешит в твои просторы

И в синеву твоих равнин... («В дороге» [Вечер, 17]).

Безусловно, образ природы – центральный в лирике П. Соловьёвой, так как именно в нем в первую очередь находит художественное осмысление мировоззрение поэтессы, её миропонимание. Важно обратить внимание на то, насколько чёткими, даже чеканными, прозрачными становятся картины природы в её поздней лирике:

Сегодня в ночь весь сад опал,

Как будто вестью злой сраженный.

Мешая с золотом опал,

Утес ребристый ближе встал

В эмали неба обнаженной... («В ноябре» [Последние стихи, 5]).

Один образ сцеплен с другим, будто одно мгновение отразилось в этих строках, природа выражает чувства лирического героя; несколькими импрессионистскими штрихами создаётся целый мир, пестрящий красками, звучащий и осязаемый.

Образу природы в поэтическом мире П. Соловьёвой, наиболее часто в первых сборниках, сопутствует тишина.

В «Стихотворениях» тишина получает атрибутивные характеристики как за счёт определений, реализующихся в прямом значении, так и эпитетов, разнообразие которых напрямую зависит от настроения лирического героя:

«вечерняя **тишина**» («Я ждал тебя с тревогой и сомнением...» [Стихотворения, 51]), «*всё* *заснуло* в *холодной* и *злой* *тишине*» («В этих бледных снегах мне не видно пути...» [Стихотворения, 27]), «*нежная*» тишина («Белая ночь» [Стихотворения, 81]), «в *чуткой* *тишине*» («Мы шли с тобой вдвоем... Какой душной тьмою...» [Стихотворения, 31]).

В сборнике «Иней» семантическая структура эпитетов предыдущего поэтического сборника, характеризующих образ тишины, расширяется за счёт включения контекстуально антонимичной пары «туман – свет»: «в *глубокой* *тишине* слова её звучат» («Истина» [Иней, 109]), «в *злой* *тишине*» («Ветер коснулся кустов обнаженных...» [Иней, 31]), «я один с *туманной* *тишиною*» («День умер, ночь близка... извилистой каймою...» [Иней, 23]), «*всё* одетое *туманной* *тишиною*» («Старый дом» [Иней, 105]) «с *тишиной* *светлозвонною*» («Весной» [Иней, 99]). Таким образом, тишина становится одной из важнейших основ авторской картины мира, соединяя при этом противопоставленные в выстроенной П. Соловьёвой системе координат понятия.

В сборнике «Плакун-трава» тишина, как и вся природа, оживает, что репрезентируется, например, окказиональным эпитетом «*тишина* *золотовейная*» («В осеннем саду» [Плакун-трава, 69]).

Так, важный в лирике П. Соловьёвой образ тишины непосредственно связан с образом лирического героя, чутко воспринимающего мир, особенно мир природы.

По принципу контраста с природным миром создаётся П. Соловьёвой образ города. Это противопоставление заявляет о себе уже в первом поэтическом сборнике, например, в стихотворении «Белая ночь» [Стихотворения, 81] автор рисует город, в котором «всё живет какой-то жизнью ложной», в котором сны «испуганные», ангел «тревожный» – все эпитеты подчеркивают призрачность города, его обманчивость и лживость, а также страх и опустошенность лирического героя.

В сборнике «Иней» принцип контраста не теряет своей актуальности. Эпитеты, характеризующие образ города, например, в стихотворении «Дома», принадлежат к одному семантическому полю: «печальный», «унылый», «тоскливый», «мрачный». Однако *дома* в нем одушевлены, следовательно, текст изобилует олицетвлениями и метафорами, в том числе создающими антитезу «город – природа», «замкнутое пространство – открытое пространство»:

*Сквозь жизни стук, средь говора людского,
В дремотной мгле им снится шум лесов...* [Иней, 114].

Именно эта антитеза выражает авторскую надежду на совершенно иную жизнь, и завершается стихотворение символическим образом огня, в котором – и любовь, и спасение, и воскресение:

*Заря начертит огненной рукою
Слова любви на камне мрачных стен* [Иней, 114].

В сборнике «Последние стихи» антитеза «город – природа» расширяет свой семантический план в рамках одного контекста, как, например, в стихотворении «Белая девочка» [Последние стихи, 9], где в описании города, метафорически названном «злой духотой», рефреном звучат строки «*Камень и пыль, камень и грязь*», тогда как счастье и восторг непосредственно связаны с «бескрайностью степной».

Образы природы в лирике П. Соловьёвой часто используются в создании кольцевой композиции стихотворений, в которых чувства человека (внутренний план) находятся в неразрывной связи с объектами предметного мира или природными явлениями (внешний план): развитие сюжета начинается с внешнего образа, продолжается детализацией переживаний лирического героя, оживляющими, в свою очередь, природу, а завершаются произведением новым взглядом на окружающий мир. Примеры подобного построения лирического сюжета мы найдем и в ранних, и в зрелых поэтических сборниках. Например, в стихотворении «В сумерках» из сборника «Иней» начальные и финальные строки вмещают в себя всю

палитру чувств лирического героя, так что образ огня становится символическим:

*Догорая, костер чуть дымится в траве,
Тихо бледные тучи сползают,
Много мыслей неясных в больной голове,
Сердце бьётся и смутно страдает...
... Впереди непроглядная, долгая ночь,
Чуть заметно туман серебрится,
Нет желанья, нет силы тому превозмочь ...
Догоревший костер не дымится [Иней, 21].*

Образ «догоревшего костра» в финале метафоризирует состояние человека, разочаровавшегося, разуверившегося, потерявшего надежду. Кольцевую композицию представляется возможным рассматривать уже не только как характерный для лирики П. Соловьёвой стилизованный прием, но и как своего рода символ Вечности, бесконечности, а в некоторых контекстах – и безысходности. В стихотворениях сборника «Вечер» появляется образ кольца, который также станет сквозным для лирики поэтессы:

*Вся боль и сладость горьких дней
Заглянет мне в лицо,
Сжимая сердце всё сильнее,
Как темное кольцо... («Старые письма» [Вечер, 26]).*

Кроме сказанного, повторы и кольцевая композиция создают определённую мелодию лирических произведений, не случайно многие стихотворения П. Соловьёвой были положены на музыку и стали известными романсами. Например, Н.А. Сасс-Тиссовский написал музыку к стихотворениям «При бледном мерцанье огня...», «Мы встретились не знаю для чего...», А.Т. Гречанинов – к стихотворению «Белая ночь», А.Л. Крейн – «Я не знаю покоя, в душе у меня...».

Однако ещё более важную роль в поэзии П. Соловьёвой играет образ креста, который никогда не бывает лишь внешней формой – он всегда

глубоко символичен, что видно уже в сборнике «Иней». Даже если это кресты на могилах, контекст, в котором создан образ, позволяет увидеть его многозначность, как, например, в стихотворении «В склепе» [Иней, 35], где «улыбкой бледною ответили кресты» на «призыв забытого веселья»: так крест становится своего рода связующим звеном между двумя мирами: земным (реальным) и Вечным (ирреальным).

В контексте сказанного вполне логично выглядят природные образы, ассоциирующиеся так или иначе с семантикой креста, как, например, образ рождественской ели:

Ты недаром выростала

В тихом сумраке лесном

И с молитвой поднимала

Ветви стройные крестом... («Елка» [Иней, 95]).

Обратим внимание на то, как конкретная, визуальная пейзажная зарисовка наполняется символическим значением, в реализации которого важную роль играет образ креста, наряду с лексикой того же семантического ряда («молитва»).

Подобное стилевое решение мы находим и в раскрытии темы поиска истины, например, в стихотворении «Вчера так ярко месяц новый...». «Суровый» путь сквозь «темную» жизнь ведет лирического героя к ответам на сокровенные вопросы, но это движение вверх, не случайно здесь противопоставлены земля и небеса, темнота жизни и свет месяца, тень от которого и становится символом обретения истины:

Ответ небес земной неволе

И небесам ответ земной:

От рамы тень на лунном поле

Крестом лежит передо мной [Иней, 73].

Лирические произведения П. Соловьёвой настолько тесно связаны одно с другим, образуя единый, цельный художественный мир, что интерпретировать их можно лишь в контексте всего её творчества. Так,

анализируемый нами образ креста, обретший своё символическое значение уже в стихотворениях сборника «Иней», сохраняет его и в произведениях сборника «Плакун-трава». Например, стихотворение «В горах», на первый взгляд, предстает всего лишь пейзажной зарисовкой, однако только до того момента, пока в финальной строфе не появляется метафорически выраженный образ креста:

*А орел, забыв движение
И вонзая в солнце взгляд,
Как полдневное виденье,
В синем воздухе распят* [Плакун-трава, 45].

И тогда «незаметная тропинка» становится символом пути к себе, к постижению собственной души, истины, а все стихотворение – метафорой жизненного пути человека.

В том же семантическом плане раскрывается образ креста и в сборнике «Вечер», в частности, в стихотворении «Старые письма»:

*Бумаги бледные листы
И черные слова,
Как позабытые кресты...* [Вечер, 26].

Стоит лишь раскрыть страницы – и былое воскреснет: так в лирическом сюжете произведения образ креста символизирует не только смерть, забытие, но и возрождение к новой жизни.

В сборнике «Вечер» образ креста так же, как и в предыдущих, наиболее часто оказывается вписанным в мир природы, что, безусловно, связано с особенным отношением самой поэтессы к природе, к тем силам, которые черпает в ней человеческая душа. Не случайно в стихотворении «Тайна леса» лирический герой обращается к лесу: «*О лес, о мой зеленый храм!*» [Вечер, 8]. Контекстуальные антонимы «лес – храм» ярко раскрывают связь природы с душой человека, а также одухотворённость самой природы, которая оказывается гораздо ближе к небу, к идеальному миру, чем человек с его мирскими заботами.

В стихотворении «В дороге» «кресты дорог уходят вдаль»: здесь приём метафоризации позволяет ещё более углубить значение образа креста, ведь по этому пути душа лирического героя возвращается на родину:

*К тебе вернусь я ввечеру,
Благословлю, благословляя,
И просветлею – и умру [Вечер, 17].*

Как мы видим, в одном символическом образе пересекаются мотивы пути, веры, смерти, духовного воскресения.

Синонимичный образ «кресты путей» в посвященном Ф. Сологубу стихотворении «Пыль веков» также тесно связан с характеристикой души лирического героя:

*Моя душа вместить не в силах
Вечерних веяний тоски ...
... Об утомлении великом
Ей говорят кресты путей... [Вечер, 13].*

Образ креста, символизирующий Вечность, всегда противопоставлен образу страшной земной реальности, что подчёркивается созданием в стихотворениях П. Соловьёвой пространственной оппозиции «мир людей – мир души», например:

*Вознеслись над завесой тумана
Чутких елей кресты... («Туманы» [Вечер, 12]).*

Эпитет «чуткие» по отношению к елям переводит внешнюю характеристику во внутренний план, раскрывающий душу и сердце лирического героя, ключевой характеристикой которого также часто выступает чуткость. Контекстуально антонимичными в этих строках оказываются образы «креста» как символа веры, воскресения души, порыва в небеса и «тумана» как символа безумной и тягостной реальности.

Таким образом, проведённый структурно-семантический анализ поэтических сборников П. Соловьёвой позволяет сделать вывод о ключевой роли образа души в картине мира поэтессы, которая была искренне

верующим человеком и видела смысл жизни в реализации духовного пути, что также согласовывалось в её мировоззрении с философией Вл. Соловьёва, который осмысливал жизненный путь в контексте постижения и спасения Мировой Души. Этот образ находится, на наш взгляд, даже не в центре авторской картины мира, а в высшей её точке, так как бессмертие души и есть конечная цель земного пути.

Следовательно, именно близостью к образу души определяются другие доминантные образы лирики П. Соловьёвой: природы, тишины, огня и креста. Как было обосновано выше, важнейшим стилевым приёмом в построении авторской картины мира является антитеза, вследствие чего формируются символически значимые оппозиции, в рамках которых противопоставляются доминантные в художественном мире поэтессы образы. Важное место среди них принадлежит противопоставлению города и природы.

§ 2.3. Приёмы стилевой репрезентации авторской картины мира в лирике П.С. Соловьёвой

Анализ лейтмотивов и центральных образов лирики П. Соловьёвой даёт возможность осмыслить их взаимодействие в формате создания индивидуальной авторской картины мира. Прежде чем перейти к её анализу с позиций характеристики способов стилового воплощения мотивно-образной парадигмы, пространственно-временного континуума и образа лирического героя как мирообразующего центра, считаем необходимым уточнить терминологическую основу данного понятия.

Понятие «национальный образ мира», как известно, используется для определения комплекса мотивов и образов, которые обладают этнокультурной спецификой. По словам Г. Гачева, это «сетка координат, которой народ улавливает мир, как космос, выстраивающийся перед его очами, как особый «поворот», в котором предстает бытие данному народу» [59, с. 44]. Образ мира, в свою очередь, создает картину мира, три базовых

типа которой: классическую, антиклассическую и обновленную классическую – выделяет, в частности, В. Е. Хализев; причем обновлённая классическая картина мира, по его словам, являя собой синтез представлений как об извечной динамике универсума и неустранимых диссонансах в его составе, так и об устойчивости, упорядоченности бытия и его гармонических начал, возникает в XX веке и является следствием видения мира как «хаоса без берегов» [230, с. 24]. Как известно, характеристиками картины мира является её пространственно-временная организация, а также совокупность индивидуальных авторских мотивно-образных представлений и особенностей их взаимодействия.

Ключевая черта созданной П. Соловьёвой поэтической картины мира заключается в постоянном и чётком выстраивании вертикального пространства от земли к небу, важнейшую роль в котором играет содержательная антитеза «земля – небо», являющаяся наиболее частотной в лирике поэтессы, начиная со сборника «Иней», где она появляется впервые:

Ответ небес земной неволе

И небесам ответ земной:

От рамы тень на лунном поле

Крестом лежит передо мной («Вчера так ярко месяц новый...» [Иней, 73]).

Там, над деревьями, яркое небо закатное

Всё обещающими рдеет...

Слышит вода заклинанье деревьев невнятное,

Небу ответить – не смеет... («Сосны сухие и ели мохнатые черные...» [Иней, 126]).

Не теряет актуальности эта антитеза и в стихотворениях сборника «Плакун-трава», в частности:

Говори, говори

О страхе земли – небесам... («Страх земли» [Плакун-трава, 47]).

Повтор глагольной лексики в этих строках закономерен, так как в создаваемой поэтессой вертикали ключевую роль играет та невидимая связь, которая устанавливается между небом и землей, тот путь, который стремится пройти душа лирического героя, преодолевая с помощью веры в Бога земные страхи, следовательно, заявленная антитеза часто репрезентируется выстраиванием диалога между антиномичными образами:

Слышишь ли зовы невнятные

Там, высоко от земли? («От Солнца» [Вечер, 32]).

В приведенном примере из сборника «Вечер» стилевые приемы построения обозначенной выше вертикали схожи с теми, которые поэтесса использовала и ранее: лексические повторы, реализующие оппозицию «ответ» – «вопрос», лексика, принадлежащая к одной семантической группе («слышать», «зов», «заклинанье»), которая контекстуально синонимична лексеме «молитва», что подтверждается использованием образа креста и символическим подтекстом, в котором присутствует образ неба, наконец, употребление наречной лексики «там», которая именно благодаря семантической «неопределенности» указывает на «очевидность», тем самым также участвуя в выстраивании прямой линии, направленной вверх.

В произведениях этих же сборников мотив молитвы реализуется в двух семантических планах: прямом и символическом. Например, в одноименном стихотворении сборника «Иней»:

Тихо молитву свою прошептал,

Слышал Господь – и земля изменилась... [Иней, 3].

Или в сборнике «Плакун-трава» обращает на себя внимание эпитет «молитвенный», в частности, в стихотворении «Тишина»: «*к небу стремятся вершины молитвенных елей...*» [Плакун-трава, 73].

Образы и неба, и земли одухотворены, что подчеркивает их связь, выстроенную на основе использования приема антитезы, причём, как в ранних поэтических сборниках, так и в последнем. В «Плакун-траве», в

частности, в стихотворении «Утро», развивается любовный лирический сюжет:

*И открытым взором, страстным и невинным,
Смотрит прямо в небо знойная земля...* [Плакун-трава, 49].

Обратим внимание на контекстуальную синонимию лексем «жар», «зной» и «страсть» – это приметы, с одной стороны, земной жизни, а с другой – противоречивой человеческой души, стремящейся к благословенному небу, но не всегда умеющей его достичь.

Подобным образом в стихотворениях сборника «Последние стихи» в противопоставлении земли и неба развивается сюжет их взаимоотношений:

*Земля вся в жару пламенеет,
И небо над нею не плачет...* («Засуха» [Последние стихи, 6]).

Приём антитезы становится ключевым и в построении этого стихотворения. В нём контекстуально антонимичными выступают глагольные лексемы «пламенеет» – «плачет», участвующие в оформлении олицетворений, они, с одной стороны, реализуют антитезу, с другой – одухотворяют жизнь природы.

Человек в созданной П. Соловьёвой картине мира всегда оказывается ближе к земле, чем к небу, особенно ярко эта художественная идея воплощается в сборнике «Иней». Например, в стихотворении «Истина»:

*К земле смирившейся, померкшей и усталой,
Они [люди] склоняются...* [Иней, 109].

Здесь образы земли и души наделяются тождественными эпитетами.

Подобная картина представлена и в стихотворении «В тумане»:

*Люди усталые, взором к земле приникая,
Неясную ищут дорогу,
А над туманами ангелы, крылья вздымая,
С молитвой возносятся к Богу* [Иней, 111].

Употребление противительного союза подчеркивает противопоставление земли и неба, в котором важнейшую роль играет мотив

тумана, символизирующий, с одной стороны, безысходность пути и тщетность надежд на спасение, с другой – духовную слепоту человека:

И в вышине, недоступной для робкого взора,

... стройные главы собора

Сияют над морем тумана [Иней, 111].

«Главы собора» символизируют спасение, трагическим образом недоступное человеку, для которого эта вертикаль, являющаяся своеобразной нитью, протянутой между землей и небом, неведома. «Робкий» взор лирического героя этого стихотворения соотносим с «безучастным» взором лирического героя другого стихотворения сборника, который видит, как

Там высоко, во мгле туманной,

Мигает бледный огонек... («В час ночи поздний и ненастный...» [Иней, 113]).

Вновь обратим внимание на наречную лексему «там», употреблённую в одном контексте с лексемой «высоко», уточняющей её значение, акцентирующей в пространственной оппозиции «верх – низ» первый компонент. При этом для лирического героя даже небо оказывается «туманной мглой», а надежда на обретение пути – лишь «бледным огоньком».

В более поздних сборниках ощущение невозможности достичь душевного просветления и покоя становится более явным, особенно за счёт того, что важное место в авторской картине мира постепенно занимает пространство города, где сиюминутное затмевает Вечное, символами которого в поэзии П. Соловьёвой являются небо и Бог.

В сборнике «Иней» мы находим лишь одно такое произведение: тщетны «порывы» домов к «печальным небесам» в стихотворении «Дома» [Иней, 114].

В сборнике «Вечер» мотив тщетности стремления к небу в пространстве города получает более детальное развитие, например, в стихотворении «Весенняя разлука»:

В этих пыльных и душных громадах

Тщетно к небу подъятых домов... [Вечер, 21].

Вертикаль от земли к небу даже не может быть построена, эта попытка изначально обречена на неудачу и оказывается *«тщетной»*. Находясь здесь, лирический герой мечтает *«о росном дыханьи лугов»*. Таким образом, оказываются противопоставлены замкнутое пространство города и открытое пространство природного мира.

Даже мотив полёта в пространстве города оказывается нереализованным. *«Горд человеческий первый полет»*, – с грустной иронией говорит лирический герой стихотворения «Полет» об аэропланах и тут же подводит итог:

Летите, летите, но жизни бескрылой

Холодным полетом вам к небу не взвить... [Вечер, 52].

Этот же мотив полёта, реализующийся в недостижимости заветного, светлого, развивается в стихотворении «Весной»:

Уводят дали просветленные

К недостижимым рубежам... [Вечер, 20].

В сборнике «Последние стихи» появляется образ Петербурга, в котором небо не просто недостижимо – его вовсе нет:

И черно-дымные каналы,

И дымы низких облаков... («Петербург» [Последние стихи, 24]).

Таким образом, духовное движение ввысь, по твердому убеждению поэтессы, возможно только в единении с природой. Именно в строках, которые на первый взгляд могут показаться лишь пейзажными зарисовками, проступают детали авторской картины мира, основным принципом построения которой является вертикаль от земли к небу, где душа стремится ввысь, даже если это стремление тщетно. Подтверждение этому положению мы находим в сборниках «Иней» – *«Встал темный лес под гранью бледных туч...»* («День умер, ночь близка... извилистой каймою...» [Иней, 23]); *«Птица серая в небо вздымается...»* («Колеи мягко стелются пыльные...»

[Иней, 77]); «Плакун-трава» – «*Деревья черною вершиной / Пронзают воздух голубой...*» («Воскресенье» [Плакун-трава, 33]); «*И вихрей свист вонзился в небеса...*» («Воскресшие долины» [Плакун-трава, 43]); «Вечер» – «*И рдели скал нагие склоны, / Вершинами пронзая тьму...*» («Два Содома» [Вечер, 47]). Таким образом, стремление ввысь в лирике П. Соловьёвой чаще всего выражено глагольными лексемами «встать», «подняться», а также «пронзать», «вонзаться», передающими не только непосредственно движение вверх, но и преодоление встающих на пути преград.

Наконец, лирический герой, объединенный духовным родством с природой, также занимает своё место в этой вертикали авторской картины мира:

Надо мной пылали звезды,

Подо мной вздыхало море... («Надо мной пылали звезды...» [Иней, 122]).

Более того, лишь по-настоящему любя, храня «огонь» в душе, он может достичь желанной высоты:

...плакала душа, но дух мой был спокоен,

Как в вышине орел ... («Посвящение» [Вечер, 5]).

Контекстуально противопоставленные синонимы «душа» и «дух» акцентируют внимание на противоречивости образа лирического героя, в котором человеческие страсти соседствуют с возвышенностью духа.

П. Соловьёва творит образ мира, доминирующими мотивами в котором являются мотивы тумана, сна, снега, сумрака, инея, вечера и ночи. Созданный автором мир окутан туманами, сквозь которые так сложно различить истинный путь, с надеждой и тоской искомый лирическим героем; здесь духовная чистота и любовь не всегда могут светить сквозь мрак уныния и одиночества, а смерть воспринимается как избавление от страшной реальности.

Важную роль в создании такого мира играет колоративная лексика. Цвет нередко становится источником сильнейшего эстетического и

эмоционального впечатления, основанного на ассоциациях и переживаниях, поэтому цветообозначения (колоративы), отражая авторское мировидение и мироощущение, становятся неотъемлемой частью поэтического стиля П. Соловьёвой. Во многом в основе этой стилевой особенности лежит влияние культуры Серебряного века, что подтверждается многочисленными исследованиями, в частности, О.А. Гузевой, И.В. Кочетовой, Е.М. Спиваковой [70, 113, 205].

Лексемы, репрезентирующие доминантные в поэтическом мире П. Соловьёвой мотивы инея, сна, снега, ассоциативно отсылают читателя к белому цвету, и в этой связи важно обратить внимание на то, что в стихотворениях поэтессы наиболее частотными являются номинации ахроматических цветов.

Белый цвет для П. Соловьёвой – это прежде всего цвет инея и снега. Лексемы, принадлежащие данной группе («белый» и её производные, «серебряный» и однокоренные ей, «седой» и его производные), могут употребляться в номинативном значении без комбинаторных приращений смысла или с реализацией дополнительных контекстуальных сем и индивидуально-авторских коннотаций; в ряде случаев наблюдается символическое и образное употребление данных лексем. Семантический сдвиг в значении лексем группы «белый» реализуется по двум основным направлениям.

1) Во-первых, развивается значение белого как совершенного синтеза всех цветов (тогда реализуются контекстуальные смыслы «принадлежность к высшему миру духа, «святость», «вера», «невинность, душевная чистота» и подобные). Употребление лексемы «белый» почти всегда связано с обращением к небу, к провидению, к тому идеальному миру, который приоткрывается лишь тем, кто умеет слышать и может внимать его голосу. Проиллюстрируем выдвинутое положение примерами: *«белая ночь»*, *«ангел бледный»* («Белая ночь» [Стихотворения, 81]), *«под белым сплетеньем ветвей»* («Иней» [Иней, 3]); *«улыбается монастырь колокольнею белой»*

(«Колеи мягко стелются пыльные...» [Иней, 77]); «на белом камне ангел белый» («На белом камне ангел белый...» [Иней, 93]); «белые слёзы» роняет свеча («Мотылек» [Иней, 120]), «белая девочка» («Белая девочка» [Последние стихи, 9]) и вариация мотива белого цвета – «белые сирени» («Белая сирень» [Иней, 118]). На это стихотворение обратим особое внимание: раскрывая тему приближающейся смерти, оно завершается строками, в которых звучит идея бессмертия души:

*Но душой, не ведающей тленья
И земных мгновений, и оков,
Буду помнить белую сирень я
И дыханье звездных лепестков* [Иней, 118].

2) Во-вторых, развивается значение белого как пустоты, отсутствия цвета (в этом случае реализуются контекстуальные смыслы «смерть», «опустошение», «забвение» и под.), причем наиболее частотной в выражении семы белого цвета становится синонимичная лексема «бледный»: «в этих бледных снегах» («В этих бледных снегах мне не видно пути...» [Стихотворения, 27]), «ангел бледный» («Белая ночь» [Стихотворения, 81]), «бледные тучи» («В сумерках» [Иней, 21]); «вдоль улицы бледной вся жизнь умерла» («В зимнюю ночь» [Иней, 117]); «бледный свет», «жизни бледной» («В час ночи поздний и ненастный ...» [Иней, 113]); «бледноликие метели» («Снежным облаком летели ...» [Иней, 103]); «улыбкой бледною» («В склепе» [Иней, 35]); «бледными очами» («Смерти» [Иней, 37]).

Являясь универсальной семантической бинарной оппозицией, пронизывающей всю лирику П. Соловьёвой, лексемы «белый» и «чёрный» в её поэтическом стиле проявляют антонимические свойства и в переносных, и в символических значениях. Чёрный – цвет ночной темноты – обычно воспринимается негативно, колоративы со значением чёрного цвета несут отрицательные коннотации. Чёрный цвет в созданной П. Соловьёвой картине мира связан со страхом, унынием, утратой идеала: «дыбом встала над пригорком в страхе черная трава» («К ночи» [Иней, 87]); «черный

кустарник унылые ветви склоняет» («В тумане» [Иней, 111]). Однако «чёрный» не всегда актуализирует семы с негативной оценкой: благодаря ассоциациям с цветом родной земли «чёрный» символизирует, в противоположность сакральному значению белого, жизнь земную, материальную, простую и близкую к природе:

Сосны сухие и ели мохнатые черные

К берегу тесно столпились... («Сосны сухие и ели мохнатые черные...» [Иней, 126]).

Наконец, серый цвет играет не менее важную роль в цветовой картине мира П. Соловьёвой, выражая негативную авторскую оценку: «*серое небо*» («Дождь» [Иней, 119]); «*птица серая*» («Колеи мягко стелются пыльные..» [Иней, 77]). Более употребительными являются следующие колоративы этой группы: «мутный», «тусклый», «сумрачный», «седой». Их контекстуальные смыслы – «тоска», «безнадёжность», «опустошённость», «одиночество». Так, например, в стихотворении «Чем печальней и чем безнадежнее...» колоратив репрезентирует мотив опустошенности и одиночества:

Чем печальней и чем безнадежнее

Одиночества тусклые дни,

Тем всё ярче забытое прежнее

Зажигает в тумане огни... [Иней, 89].

«Тусклые дни» здесь противопоставлены яркому, одухотворённому прошлому. Кроме того, колоративы группы серого цвета играют важную роль в создании доминантных в лирике П. Соловьёвой мотивов тумана, сумрака, сна, то есть того мира, в котором лирический герой, плутая в одиночестве, стремится найти дорогу к свету, к вере, к истине. Например, в стихотворении «Сегодня мы в тумане шли ...»:

Сегодня мы в тумане шли.

Седой преградой очам

Туман дымился от земли...

... В любимый храм тебя я вёл.

Но путь знакомый и простой

В тумане бледном не нашел ... [Иней, 112].

Вновь обратим внимание на то, что в поэтическом мире П. Соловьёвой туман, символизирующий потерю пути, невозможность молитвы, преграду на дороге к любви и истине, характеризуется эпитетом «бледный».

В лингвоспектре стихотворений П. Соловьёвой репрезентанты хроматических цветов не столь частотны, что позволяет им становиться своеобразными акцентами, выделяющими тот или иной фрагмент авторской картины мира, важное место в цветовой палитре которой занимает группа красного цвета, причем для вербализации этого значения поэтесса использует не основное обозначение цвета, а другие лексемы с соответствующей ядерной денотативной семой, несущие положительные коннотации и характеризующие те редкие моменты, когда мир полон жизни и любви, а душа наконец обретает крылья:

Розовым цветом черешни я

В дом твой украсил ступени ... («Весной», [Иней, 99]).

В группу жёлтого цвета входит только одно гнездо родственных слов – с корневой морфемой -золот-. Эти лексемы сопровождаются положительными коннотациями: они создают образ яркого, радостного мира, в котором, несмотря ни на что и даже вопреки всему, живет вера в счастье: *«Рдяным золотом блещут окошки»* («Вечер» [Стихотворения, 21]), *«... И золотом обет несбыточный чертила, / Моя прекрасная, неверная заря!»* («Вечерняя заря», [Иней, 61]), *«И за бледно-кудрявым руном / Разлилось золотое руно...»* («В дороге» [Вечер, 17]) и т.п.

Отметим также, что колоративы, тяготеющие к фокусу зари, имеют положительные коннотации, реализуя такие смыслы, как «вера», «истина», «любовь». Например, *«дрогнул колокол, золотом звона зарю возвестив»* («Бессонница» [Иней, 75]) или в стихотворении «Дома»:

Заря начертит огненной рукою

Слова любви на камне мрачных стен ... [Иней, 114].

Употребление лексем группы зелёного цвета в картине мира П. Соловьёвой определяется связью с природой: в этом контексте смысл колоратива «зелёный» – «свобода жизни природы», «отсутствие суеты», «путь к истине». Например, в стихотворении «Солнце ниже листья изумрудные...» зелёный и золотой цвета окрашивают тот мир, где «*в прозрачном небе поднимаются стройных елей тонкие кресты*», где «*молитву первую, безгласную ты с моей молитвою сольёшь*» [Иней, 121].

Для выражения значения синего цвета и различных его оттенков П. Соловьёва использует лексемы «синий», «голубой», «лиловый», «сизый», «лазурь». В большинстве случаев эти колоративы выполняют функцию описания небесного, водного и воздушного пространств, например: «*в дали голубой*» («Колеи мягко стелются пыльные...» [Иней, 77]); «*Арагвы струи голубые*» («В Дарьяле» [Иней, 115]), «*в синем воздухе*» («В горах» [Плакунтрава, 45]), «*в синеву твоих равнин*» («В дороге» [Вечер, 17]). С оценочной точки зрения, колоративы со значением синего цвета амбивалентны. Так, лексема «синий» может реализовывать свою семантику в тесной связи с развитием идей красоты, святости, чуда (например, в стихотворении «У замерзшего окна»: «*в серебристо-синей мгле видишь, ангелов движенья...*» [Иней, 101]) или с ночной темнотой, тревогой и душевной болью, как в стихотворении «В окно глядится сумрак предрассветный...»:

А синий сумрак шепчет надо мною

Последних снов неясные слова... [Иней, 49].

В этой амбивалентности, возможно, находит отражение восприятие П. Соловьёвой как человеческой души с её темными и светлыми сторонами, так и мира, в котором столь непросто найти верный путь, что обусловлено самой противоречивой эпохой рубежа XIX – XX вв.

«Палитра» картины мира, созданная П. Соловьёвой, ограничивается, как мы видим, небольшим количеством цветов: ахроматическими (чёрным, белым, серым) и цветами спектра (красным, жёлтым, зелёным, синим, голубым). Обратим также внимание на то, что эти цвета преимущественно

чистые, не смешанные: некоторые сложные колоративы носят значимый для эпохи Серебряного века синестетический характер, например, «*холодно-мутная мгла*» («Ещё вчера весь день ...» [Иней, 83]) или «*светлозвонная тишина*» («Весной» [Иней, 99]).

Таким образом, колоративную лексику лирики П. Соловьёвой можно рассматривать как своего рода универсальный код, формирующий картину мира, в которой, несмотря на мглу, сумрак и туман, всё ещё можно различить дорогу к свету.

Таким образом, проведенный анализ мотивно-образной системы поэтического мира П. Соловьёвой, его пространственно-временной организации и образа лирического героя с позиций их стилевого воплощения и в тесной связи с мировоззрением автора, её концептуальными построениями, позволил построить авторскую картину мира.

Традиционное образование, полученное П. Соловьёвой, и, как мы полагаем, присущее ей нежелание выходить за самой себе поставленные рамки, привлекать излишнее внимание, что нашло отражение даже в создании стихотворений от лица лирического героя, а не героини, легло в основу структурирования авторской картины мира, укладывающейся в стройную, классическую систему координат.

«Ось абсцисс» почти традиционно представляет собой временную ось из прошлого в будущее, однако, на наш взгляд, у неё нет направления, в чём выражается важнейшее в мировоззрении П. Соловьёвой стремление преодолеть время, представленное в лирике развитием мотива воспоминаний, воплощающего идею ценности каждого мига бытия.

Внешний мир оказывает значительное влияние на лирического героя: со страшным земным миром он борется, к дарованной небом красоте природы обращается с надеждой на спасение. Созданная П. Соловьёвой картина представляется нам воплощением восприятия мира живописцем: вне времени в своей красоте запечатленные миги, которые можно было бы изобразить точками на линии пути.

Направление имеет только одна из координатных осей, так как взгляд лирического героя, как и его путь, устремлен в небо, следовательно, наиболее значимым становится расположение всех доминантных образов, составляющих картину мира, создающих пространственный континуум, а также репрезентирующих силы притяжения и отталкивания, влияющие на движение лирического героя, относительно «оси ординат». Таким образом, в центре располагаются образы лирического героя, а также наиболее тесно взаимосвязанные с ним образы души и сердца, которые в свою очередь соседствуют с образами огня, креста, красоты, любви, с одной стороны, и одиночества, страха – с другой. Ближе к образу земли находятся связанные с ним и взаимосвязанные друг с другом образы города и природы, вечера, ночи, снега, инея, тумана; на уровне лирического героя – сон и воспоминания; ближе к образу неба – свет, тишина, полёт, бессмертие и Вечность. Параллельно «оси ординат», то есть пути лирического героя, располагаются ещё две разнонаправленные линии: обращённая к земле линия отражения Вечности в реальности и обращённая к небу линия молитвы.

Обобщая проведённый во второй главе анализ способов и приёмов формирования стилевого феномена лирики П. Соловьёвой, считаем возможным сделать следующие **выводы**:

– Лирическое творчество П. Соловьёвой, поэта, драматурга, детского писателя, издателя, включающее пять стихотворных сборников: «Стихотворения» (1899), «Иней» (1905), «Плакун-трава» (1909), «Вечер» (1914), «Последние стихи» (1923), – органично вписано в русскую символистскую поэзию, с которой оно обнаруживает контактные и типологические связи, что, в частности, обусловлено влиянием на её стихотворения поэтической традиции А. Фета, посещением «пятниц» К. Случевского, где она познакомилась со многими петербургскими символистами, в частности, К. Бальмонтом, А. Блоком, Вяч. Ивановым, Ф. Сологубом, З. Гиппиус, а также значительное влияние на становление мировоззрения П. Соловьёвой философских идей её брата – Владимира

Соловьёва, положенных в основу концептуальных построений русских символистов. В лирике П. Соловьёвой нашли переосмысление и художественное отражение философские идеи о Всеединстве, формировании Богочеловечества через единение Мировой Души с божественным Логосом, понимание Софии как воплощения Вечно Женственного божественного начала, преломившись, в первую очередь, в осмыслении концептуальной метафоры «жизнь – путь» применительно к образу лирического героя, избравшего в духе символистской поэтики путь обретения любви, душевной гармонии, поиска Бога и спасения Вечной Женственности. Не случайно В.В. Розанов, размышляя о лирике П. Соловьёвой, называл её «и более философом, и более богословом, чем её знаменитый брат» [179, с. 3].

– Поэзия П. Соловьёвой представляет собой построенное в соответствии с волей автора-творца, несмотря на кажущуюся внешнюю противоречивость, внутренне целостное единство, в формировании которого важная роль принадлежит лирическим лейтмотивам. На основе учёта частотности употребления лексических единиц и контекстуального структурно-семантического анализа глубинных содержательных текстовых связей между ними в лирике поэтессы нами были выделены следующие доминантные мотивные центры: «одинокчество», «путь», «сон», «страх», «слезы», «отражение», «снег», «туман», «полёт», «горение», особенности стилевой репрезентации которых состоят в том, что выявленные доминантные мотивы не изолированы друг от друга, а, наоборот, органично взаимосвязаны: в их единстве и взаимопроникновении за счёт реализации в рамках одного контекста создаётся некая мотивная парадигма, закреплённая в семантических инвариантах, репрезентирующих основы мировоззрения П. Соловьёвой, её философские и эстетические взгляды. Кроме названных, важная роль в авторской картине мира принадлежит мотиву отражения, реализующемуся в проекции создания двух пространственно-временных плоскостей – реальности (земного мира) и Вечности, – и мотиву воспоминаний, репрезентирующему особенности мыслительного дискурса

лирического героя. От сборника к сборнику мотивная парадигма эволюционирует, что находит отражение в стилистических приёмах воплощения лейтмотивов, расширяющих и усложняющих семантическую структуру, следствием чего репрезентирующие их лексемы обретают символическую глубину значения.

– Структурно-семантический анализ поэтических сборников П. Соловьёвой позволяет сделать вывод о ключевой роли образа души в картине мира поэтессы, видевшей смысл жизни в духовном пути, верящей, что бессмертие души и есть конечная цель земного существования, что напрямую определяется её мировоззрением, близким, как уже отмечалось, символистской поэтике, и историсофскими идеями. Другие доминантные образы лирики П. Соловьёвой: природы, тишины, огня и креста – объединены в её поэтическом мире преимущественно на основе антитезы, формирующей символически значимые оппозиции, в рамках которых противопоставляются доминантные в художественном мире П. Соловьёвой образы: земля – небо, природа – город, жизнь – смерть и т.д.

– Смысловым центром созданной П. Соловьёвой картины мира является образ лирического героя, отличительной чертой которого выступает двойственность, реализующаяся на всех содержательных уровнях его раскрытия и определяющая своеобразие поэтической картины мира, структурируемой мотивно-образной парадигмой, пространственно-временным континуумом и образом лирического героя как мирообразующего центра.

– Анализ поэтических сборников П. Соловьёвой позволяет структурировать авторскую картину мира, укладывающуюся в стройную, классическую систему координат. «Ось абсцисс» является временной, отражающей взаимосвязь прошлого и будущего, при этом, на наш взгляд, у неё нет направления, в чем выражается важнейшее в мировоззрении П. Соловьёвой стремление преодолеть время, реализующееся в лирике развитием мотива воспоминаний. Направление имеет только одна из

координатных осей, так как взгляд лирического героя, как и его путь, устремлен в небо, следовательно, наиболее значимым становится расположение всех антиномичных точек пути лирического героя именно относительно «оси ординат», создающих пространственный континуум, а также репрезентирующих силы притяжения и отталкивания, влияющие на движение лирического героя. Следовательно, линия пути оказывается неуклонно стремящейся вверх, ей сопутствуют наиболее значимые в понимании поэтессы ориентиры (любовь, творчество, молитва, полет, горение): именно этот путь ведёт к небу, Вечности, Богу, обретению бессмертия души. Преодолевая те преграды, которые сковывают душу на пути к бессмертию, лирический герой стремится вверх, к небу, символизирующему Вечность, что глубоко символично, поскольку в авторской модели мира вертикаль «земля – небо» является опорной, именно в этой плоскости «снизу – вверх» и осуществляется движение души и мыслей лирического героя, пытающегося освободиться от оков реального мира. В направлении этого движения находит своё отражение путь человека эпохи Серебряного века, идущего от страха, духовной раздробленности к истине, свету, единению с миром и к обретению цельности собственного «я».

– Важную роль в создании авторской картины мира играет колоративная лексика. Являясь источником сильнейшего эстетического и эмоционального впечатления, основанного на ассоциациях и переживаниях, колоративы, отражая авторское мировидение и мироощущение, становятся значимой чертой поэтического стиля П. Соловьёвой. «Палитра» поэтической картины мира создаётся преимущественно ахроматическими цветами (чёрным, белым, серым). Несмотря на их небольшое количество, частотность употребления свидетельствует о семантической важности этих цветов в авторской картине мира. В лингвоспектре стихотворений П. Соловьёвой репрезентанты хроматических цветов (красный, жёлтый, зелёный, синий, голубой) не столь частотны, что позволяет им становиться своеобразными акцентами, выделяющими тот или иной фрагмент авторской картины мира. Подчеркнём,

что эти цвета преимущественно чистые, не смешанные: некоторые сложные колоративы несут значимый для эпохи Серебряного века синестетический характер. Колоративную лексику лирики П. Соловьёвой можно рассматривать как своего рода универсальный код, формирующий авторскую картину мира.

– Антиномичность – ключевой стилистический приём в художественном мире П. Соловьёвой, реализующийся посредством ряда бинарных семантических оппозиций в создании образа лирического героя, на уровне пространственно-временной организации лирики, в рамках мотивно-образной парадигмы построения авторской картины мира, средствами репрезентации которого является преимущественно антонимичная лексика, особое место в которой принадлежит контекстуальным антонимам, оксюморонам и антитезе, эпитетам и метафорам, в том числе концептуальным.

ГЛАВА III.

ЛИРИЧЕСКИЙ МИР С.Я. ПАРНОК КАК КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО

София Парнок (1885 – 1933) – поэт, литературный критик, автор оперных либретто, переводчик, один из, к сожалению, малоизвестных широкому читателю, ярчайших, самобытнейших поэтов эпохи Серебряного века, на что обратили внимание ещё её современники. «Непохожесть» С. Парнок на современниц отметил уже В.Ф. Ходасевич, сказав, что она была «далека от какой бы то ни было подражательности..., а её стихи ... имели как бы особый свой, почерк» [231, с. 3]. Первый вышедший в печати поэтический сборник С. Парнок «Стихотворения» был благожелательно встречен М.А. Волошиным, о чём мы узнаём из её письма: «Не говоря уже о том, как мне дорога похвала из уст такого мастера стиха, как Вы, я бесконечно обрадована тем неподдельным человеческим дружелюбием, которое Вы проявили ко мне и которое я ценю превыше всего» [162]. Сохранились также наброски, по всей видимости, неоконченной работы М.А. Волошина, в которой он отдельными штрихами описывает «голоса» поэтов-современников, в частности, А. Ахматовой, М. Цветаевой. В этот ряд включается и С. Парнок, поэтический стиль которой М.А. Волошин охарактеризовал следующим образом «Как бы глубоко сознательный, успокоенный в себе и неожиданно переходящий от шёпота до крика страсти голос...» [117, с. 408]. Одарённость и даже гениальность С. Парнок признавала М. Цветаева, называя поэтессу в одном из адресованных ей стихотворений «незнакомкой с челом Бетховена» («Ты проходишь своей дорогою...» [234, с. 27]). А. Ахматова, обычно сдержанная на похвалы, в 1936 г., прочитав поздние произведения С. Парнок, отметила: «Как мы богаты, ... если у нас есть такие стихи» [163, с. 23]. «Это чудо, неистовство, темперамент. Это на грани гениального. Какие-то особые стихи, точно Родэн

их из мрамора высек», – так оценила «веденеевские циклы» С. Парнок Ф.Г. Раневская [163, с. 23].

К сожалению, большинство этих восторженных отзывов о лирике С. Парнок прозвучало уже после смерти поэтессы. Это объясняется в первую очередь сложной судьбой её творческого наследия. Сама поэтесса не всегда сохраняла свои стихи: могла, например, подарить написанное тому, кто об этом попросил, и больше не возвращаться к этому произведению (невозможно не обратить в этой связи внимание на перекличку творческих судеб С. Парнок и любимого ею Ф. Тютчева). Она не вела дневников; из-за многочисленных переездов не в полной мере сохранилось её эпистолярное наследие. При жизни поэтессы в печати вышло пять её поэтических сборников: «Стихотворения» (1916), «Розы Пиерии» (1922), «Лоза» (1923), «Музыка» (1926), «Вполголоса» (1928). И здесь снова необходимо сделать оговорку: например, последний из них – «Вполголоса» – вышел на правах рукописи тиражом 200 экземпляров. После этого С. Парнок писала, осознавая, что её произведения не будут опубликованы: «в стол, в заветный ящик, лети, мой стих животворящий» [161, с.259]. В.Ф. Ходасевич, уехав в 1922 г. за границу, был знаком лишь с двумя первыми сборниками. Так называемые «веденеевские циклы» («Большая Медведица» и «Ненужное добро», написанные в 1932 – 1933 гг.) – лучшее, что было создано С. Парнок, – были обнаружены только в 1974 г. С.В. Поляковой, первым биографом поэтессы.

Таким образом, на долгие годы имя С. Парнок было забыто. Интересно, что М.Л. Гаспаров в своей книге «Русский стих начала XX века в комментариях», стремясь в качестве примеров, иллюстрирующих теоретические понятия, «как можно шире привлекать стихи забытых и малоизвестных поэтов» [58, с. 5], приводит два стихотворения С. Парнок. А в краткой справке («не энциклопедической», как отмечает сам автор) характеризует её так: «поэтесса и литературный критик (псевд. – А. Полянин), адресат стихотворного цикла М. Цветаевой «Подруга» (1915);

стояла вне поэтических групп, отличалась склонностью к строгим формам, трагическому пафосу и теме любви между женщинами [58, с. 279–280]. Очевидна обозначенная самим М.Л. Гаспаровым эскизность образа С. Парнок и её творчества. К сожалению, долгое время имя поэтессы употреблялось в основном в связи с М. Цветаевой и её циклом «Подруга», адресат которого был открыт благодаря исследованиям С.В. Поляковой. Её книга «Закатные оны дни: Цветаева и Парнок» [168] послужила основой для актуализации в кругу литературоведческих исследований темы взаимоотношений двух поэтесс, нашедшей своё отражение в первую очередь в работах, посвящённых изучению творчества М. Цветаевой, среди которых особое место принадлежит исследованиям И.О. Кудровой [115], М. Разумовской [177], А. Саакянц [189], В. Швейцера [239, 240]. Примером одностороннего взгляда на жизнь и творчество С. Парнок является книга американской исследовательницы Д. Бургин «София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо» [40]. Помимо того, что Д. Бургин интересовало лишь «лесбийское своеобразие» поэзии С. Парнок, работа изобилует фактическими ошибками, на что обратили внимание исследователи, например, Е. Айзенштейн [2], М. Духанина [78], Е.А. Романова [183].

Библиография работ, посвящённых творчеству С. Парнок, чрезвычайно мала (Т.Н. Жуковская [82], Е.Б. Коркина [112], В.П. Купченко [117], Т.Л. Никольская [149], М. Ратгауз [178], К. Худабашьян [233]), что свидетельствует о недостаточной степени изученности творчества поэтессы и открывающихся перспективах его изучения современными исследователями, которым ещё предстоит включить его в полном объёме в женскую поэзию и шире – литературный процесс Серебряного века.

Только в 1998 г. в России вышло «Собрание стихотворений» С. Парнок под редакцией С.В. Поляковой [163] с обширными комментариями и вступительной статьёй, которая явилась своего рода первым полноценным монографическим исследованием жизни и творчества поэтессы. Уникальность этой работы заключается ещё и в том, что С.В. Полякова

представила собранный ею биографический материал, основанный на изучении частных архивов, а также на материале личных бесед с людьми, близко знавшими С. Парнок.

Кроме вышеперечисленных источников, наиболее значительными и полноценными на сегодняшний день исследованиями жизни и творчества С. Парнок являются диссертация Е.А. Романовой «Литературная критика С.Я. Парнок в контексте её творчества» [183], её же монография «Опыт творческой биографии Софии Парнок» [184], диссертационное исследование Т.С. Карпачевой «С.Я. Парнок: эволюция творчества» [99], где С. Парнок предстает поэтессой, чьё имя должно по праву занимать достойное место в ряду ярчайших представителей литературы Серебряного века.

С. Парнок относилась к тем поэтам, которые продолжали классическую традицию в литературе, она не разделяла взглядов ни одного из литературных направлений эпохи Серебряного века, скептически относилась как к символизму, так и к акмеизму, и резко негативно – к футуризму. Даже если условно выделять ахматовскую и цветаевскую линии в женской лирике, то и здесь С. Парнок шла своим путём, не подражая поэтической манере ни одной из них. При этом близкими себе по духу она называла Сафо (это в большей степени касается периода создания трёх первых стихотворных сборников), а также К. Павлову, творческое родство с которой поэтесса отмечала на протяжении всей жизни, хотя особенно тесной эта связь оказалась в 1930-е гг., в то время, когда наиболее ясно С. Парнок ощущала свою несвоевременность, жизнь «невпопад», невозможность принять то, что происходит сегодня, надеясь при этом на то, что будет услышана и понята потомками.

Говоря о тех поэтических традициях, на которые опирается стилевая манера С. Парнок, считаем необходимым выделить творчество, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Е.А. Баратынского. Особо следует отметить, что поэтесса не просто с уважением, а с душевным трепетом относилась к творчеству А.С. Пушкина, о чём свидетельствуют как её критические статьи,

так и опора на пушкинскую традицию в создании собственных поэтических произведений, что особенно заметно в эволюции стиля, в ходе которой поэтесса пришла к внешне простому, прозрачному слогу, оптимально позволяющему выразить душу автора.

Ключевое понятие в мировоззрении С. Парнок, в её размышлениях о человеческой судьбе, о взаимоотношениях и о творчестве – это душа. И в лирике, и в критических статьях она последовательно на протяжении всей жизни развивала одну и ту же ключевую мысль: поэтическое творчество является способом выражения душевных переживаний автора, поэтому особо пристальное внимание С. Парнок уделяла оттачиванию поэтического стиля. Для постижения лирического мира поэтессы важна и её религиозность: принадлежа к еврейской нации, она принимает православие (точная дата этого события неизвестна, исследователи сходятся на конце 1910-х гг.), то есть для неё это обдуманый, осознанный шаг. Упоминаний молитв за близких людей или просьб об этих молитвах много в письмах С. Парнок. При этом в её поэтическом наследии найденное для выражения души слово имеет семантический вес не меньше молитвы, своеобразно отождествляясь с ней. Более того, такой важный в лирике С. Парнок стилиевой приём, как лексический повтор тоже можно рассматривать как воплощение авторской веры в магическую силу слова, которое трансформируется то в молитву, то в заклинание. Итак, как мы видим, своеобразие поэтического стиля С. Парнок создаёт соединение совершенно разных литературных традиций, даже эпох, реализующееся на самых различных художественных уровнях: от создания стихотворений на стыке античности и христианства до включения в один контекст традиционных рифм с новыми приёмами рифмовки, ставшими открытием XX века.

С. Парнок всегда была строга и бескомпромиссна в оценке как своих произведений, так и своего духовного пути. При этом в поэтическом творчестве, как и в музыке, она видела то стихию, способную вызвать к жизни самые страшные и темные порывы человеческой души, то служение

Богу. Эти сомнения, мучившие С. Парнок на протяжении почти всей жизни, порождали в свою очередь неоднозначность, двойственность, даже полярность образа души лирической героини, создаваемой поэтессой.

Ранняя смерть матери, сложные взаимоотношения с отцом могли стать причиной того, что один из лейтмотивов лирики С. Парнок – одиночество. Именно оно побуждает поэтессу к мучительным поискам родственной души. Даже само понятие родства в её мировоззрении отличается тем, что гораздо более значимым оказывается родство не кровное, а духовное. Так же, как «родина души» – Судак, – в её стихотворных сборниках оказывается важнее Таганрога, где родилась поэтесса.

Музыка всегда занимала значительное место в жизни С. Парнок: учёба в консерватории, работа над оперными либретто породили особую музыкальность её стихотворений, пристальное внимание к ритмико-акустической выразительности её произведений, отличительная черта которой заключалась в том, что С. Парнок сумела в стихотворениях передавать живую разговорную интонацию, создающую ощущение, что её произведения не написаны, а сказаны.

Германская война, революция, которую С. Парнок, по выражению С. Поляковой, приняла «несочувственно», ужасы гражданской войны, в которой поэтесса видела неизбежную Божью кару за человеческие грехи, стали тем «огнём», в котором ковался голос поэтессы, глубоко убеждённой в главном: чтобы писать, нужно многое пережить, нужно выстрадать, в том числе и себя. Однако самым страшным рубежом в жизни С. Парнок станет 1928 г., когда она навсегда потеряет возможность печататься. Отсюда многочисленные размышления о собственной несвоевременности, ощущение одиночества и ужаса от невозможности говорить и быть услышанной. Тем не менее поэтесса остаётся уверенной в том, что лучше быть оторванной, отделенной ото всех, если не можешь принять эту реальность, чем сдаться, потеряв саму себя. Это нежелание подчиняться новой, непонятной ей эпохе отразилось даже в таких деталях, как использование старой орфографии и

датирование писем и стихотворений в соответствии со старым стилем летоисчисления.

Свободолюбие, нежелание признавать авторитеты и делать что-либо так, как кто-то другой посчитает нужным, понимание меры ответственности за свой жизненный, в первую очередь духовный, путь, а также за каждое сказанное слово позволило С. Парнок, обретя свой индивидуальный авторский стиль, создать поэтический мир, благодаря которому поэтессе ещё предстоит занять достойное, по праву принадлежащее ей место в поэзии Серебряного века.

§ 3.1. Доминантные мотивы лирики С.Я. Парнок и их стилевая репрезентация

София Парнок – один из самобытных голосов эпохи Серебряного века. Она принадлежит к тем поэтам, которые не сразу обрели свой индивидуальный стиль: она долго искала ту форму, которая сумеет оптимально воплотить её чувства и мысли, позволит в семантически ёмком слове «высказать себя». На эту особенность её дарования обратила внимание, в частности, С.В. Полякова, первый биограф поэтессы: «Десятилетие между первым выступлением Парнок в печати (1906 г.) и выходом в свет первого сборника стихов «Стихотворения» (1916 г.) было годами учения» [163, с. 11]. При этом сама С. Парнок, будучи всегда очень строга к себе, определяет время обретения собственного поэтического стиля гораздо более длительным отрезком времени:

*Я не девять месяцев –
Сорок лет носила,
Сорок лет вынашивала,
Сорок лет выпрашивала,
Вымолила, выпросила,
Выносила
Душу («Песня» [Вполголоса, 173]).*

Строфически и композиционно выделенное в этом стихотворении слово «душа» является ключевым в размышлениях поэтессы о сути творчества, а мотив обретения души – одним из доминантных в лирике С. Парнок, в художественном мире которой «душа» и «творчество» синонимичны. Не случайно «родиной души» называла поэтесса Судак, где провела довольно продолжительное время в 1917 – 1921 гг. Это были годы духовного и творческого формирования, роста, преображения, воплощённого в стихотворных сборниках, изданных по возвращении из Крыма в 1922 году: «Розы Пиерии» и «Лоза». Воспоминания о Судаке как духовной, творческой родине поэтессы находят своё отражение как в сборнике «Лоза», в частности, в стихотворении «Там родина моя, где восходил мой дух...» [Лоза, 99], так и в более позднем сборнике «Вполголоса», в стихотворении 1927 г. «Так призрачно и ясно так...»:

И родину моей души

Приветствую сердцебиеньем... [Вполголоса, 165].

Очевидная синонимия мотивов рождения души и рождения стиха, актуальная для поэтессы в разные периоды её творчества, во многом обусловлена позицией Парнок-критика, которая уже в 1914 г., стремясь определить суть литературного таланта, «содержание» произведения рассматривает как важнейший критерий оценки духовного «содержания» его создателя, отмечая влияние «стиля» личности на «стиль» письма, и приходит к выводу, что «дурно писать – значит дурно мыслить и дурно чувствовать». [172, с. 182]. Сформулированный философский подход, ставший определяющим в творческом мировоззрении С. Парнок, требовал от поэтессы особенно чуткого отношения к выбору поэтического слова, которое сумеет воплотить душу поэта, наглядным подтверждением чему служит, например, её письмо к В. Волькенштейну от 14 мая 1906 г.: «Слова представляются мне чем-то опасно-ценным, и мне иногда вдруг начинает казаться, что говорить их, не ища, т.е. предварительно не испытав все беспокойства искания их, грешно» [163, с. 12]. Обозначенная нами стилевая

особенность лирики С. Парнок требует от исследователей её поэтического творчества пристального внимания к лексическим средствам репрезентации центральных образов и мотивов, особенно если объективирующие их лексемы, повторяясь в разнообразных контекстах, расширяя своё семантическое поле, становясь своего рода архетипическими фигурами художественного мира поэта образуют мотивы, которые, по определению В.Е. Хализева, как компоненты произведения обладают «повышенной значимостью и семантической насыщенностью» [230, с. 301].

В ином стилевом ключе осуществляется воплощение мотива рождения души в не опубликованных при жизни С. Парнок более поздних произведениях, например, в стихотворении 1931 г. «Гони стихи ночные прочь...», в котором тема творчества и развиваемая в её рамках идея внимания к слову, недопустимости «лёгкого» отношения к нему раскрывается в развернутой метафоре рождения стихов:

Гони стихи ночные прочь,

Не надо недоносков духа:

Ведь их воспринимает ночь,

А ночь – плохая повитуха... [161, с. 261].

Разговорная интонация, намеренно акцентированные лексические повторы, стилистически сниженная лексика, образующая метафору «недоносков духа» (это сочетание представляется нам стилистически оксюморонным по своей сути), как и контекстуально синонимичная ей «трескотня» – все эти стилевые приёмы рисуют «минутное кипенье», то есть те строки, которые, родившись внезапно, не были внимательно выверены и отточены. Безусловно, вторая часть антитезы, которая лежит в основе лирического сюжета, реализует идею истинного творчества, достойного того, чтобы быть рождённым душой. Воссоздавая сложность и неоднозначность творческого процесса С. Парнок прибегает к мотиву музыки:

*Пойми: ночная трескотня
 Не станет музыкой, покуда
 По строкам не пройдет остуда
 Всеобнажающего дня [161, с.261].*

Обратим внимание на то, что заявленная антитеза поддерживается на лексическом уровне: стилистически возвышенная лексика («превозмоги», «возжаждал», «всеобнажающего дня») сопутствует «музыке», контекстуально противопоставленной «трескотне».

Идею ответственности творца-теурга за свои произведения, за каждое сказанное слово, воплощающего душу поэта, глубину его переживаний, С. Парнок развивает как в лирике, так и в своих критических статьях.

Например, в стихотворениях сборника «Розы Пиерии» эта идея воплощена в метафоре «поэт – жнец»:

*... Что несешь
 Грозным богам,
 Жнец нерадивый?*

*Выдаст колос пустой,
 Как же ты был
 Беден слезами.*

*Розы скажут: для нас
 Он пожалел
 Капельку крови... («Срок настал...» [Розы Пиерии, 85]).*

Та же метафора появляется в статье «Дни русской лирики», которая начинается с авторских размышлений о сути творчества, которая, по мнению С. Парнок, состоит не много не мало в исполнении долга человека перед Богом: «Всё духовно живое обязано, по мере сил своих, возвращать Богу дарованное Им, не рассчитывая на то, что кто-нибудь другой расплатится за недоплаченное. Не нам, а истории определять место жрецов на вечной

лестнице воздающих; всё же мы только рядовые жнецы в этой вечной жатве» [170]. Думается, эти мысли, созвучные мнению А. Блока, который в 1908 г. утверждал, что «в сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом ... художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нём испытывается его подлинность <...> Здесь только можно узнать, руководит ли художником долг – единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудовые дни, – и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и невечное, святое и кощунственное» [26, с. 238], во многом навеяны атмосферой и литературным процессом эпохи Серебряного века, в которой потребность в «воскресении личности» является одной из центральных философских идей.

Разговор о творческой состоятельности и об ответственности творца Парнок-критик ведет, опираясь на ставшие важными для неё поэтические мотивы. Отражённые в публицистике мысли находят выражение в поэтическом творчестве С. Парнок. В качестве примера приведем одно из программных в творческом наследии поэтессы стихотворений «Поэту» из сборника «Лоза» (1922 г.):

День твой бурный идет на убыль.

Время жатвы. А игры – юным.

Укроти же докучную удаль

Легких рук по наигранным струнам.

Жгучий луч что ни миг отвесней,

А тебе даже слезы – внове?

Нет, не накупь, не наигрыш – песня:

Пурпур розы нетленной – из крови!

*Не хочу вина молодого,
И не в нем утоление духу, –
Ты мне древнего дай, рокового,
Что, как страсть, благородное, сухо [Лоза, 105].*

В этих строках отчётливо прослеживается реализация все той же метафоры «творчество – жатва», ключевых для лирики поэтессы мотивов слёз, крови, образа розы (снова «нетленной»), однако насколько это стихотворение отличается от написанных ранее. Отметим более выразительный синтаксический строй («*Пурпур розы нетленной – из крови!*»), создающий ощущение стремительного движения, рождения как мысли, так и «песни»; живую интонацию, гораздо более близкую к разговорной, характерной для стиля С. Парнок; антитезы, подчеркиваемые рядом однородных членов предложения, почти градацией («*Нет, не накупь, не наиграйши – песня...*»); противопоставление «скуки» и «жатвы» (истинного творчества) даже на звуковом уровне: как будто борются, то разделяясь, то сплетаясь, ассонансы на [у] (*бурный, убыль, удаль* и т.п.) и [а] (*вина, дай, страсть* и т.п.). Кроме того, в этом стихотворении появляется еще один доминантный для поэзии С. Парнок мотив – вина. Образ же розы здесь, сохраняя значения связующей нити и отсылки к Вечности, обрывается новыми коннотациями, становится эталоном, в соотношении с которым определяется истинное творчество. Так, в лирике С. Парнок одна и та же метафора, переходя из одного сборника в другой, становится всё более семантически ёмкой благодаря тому, что поэтесса, убеждаясь в верности своих взглядов, например, на предназначение творчества, и используя одни и те же важные для её художественного мира образы с целью передачи своих размышлений, создаёт всё более многозначные контексты, а также находит всё более точные слова, позволяющие выразить сокровенное.

Есть ещё две взаимосвязанные метафоры, с помощью которых Парнок-критик определяла суть и назначение истинного творчества: «прорастающее зерно» и «последний миг».

Метафора прорастающего в свой срок злака у С. Парнок появляется в рецензии на стихи К. Липскерова: «Это росток из того зерна любви, которое поэт нашел в „золотой ладони Бога“» [171].

Эта же метафора развивается в сборнике «Лоза», в стихотворении, адресованном, по всей видимости, М. Цветаевой, «Краснеть за посвященный стих...»:

*Но знаю ли, который колос
Из твоего взошел зерна? [Лоза, 104].*

С этим вопросом лирическая героиня обращается к той, которая когда-то дарила ей любовь и вдохновение.

В сборнике «Музыка» значение метафоры «зёрна творчества» усложняется и углубляется, что достигается её конкретизацией эпитетом «огненные», как в стихотворении «Жизнь моя! Ломоть мой пресный...»:

*Стоило ли столько зерен
Огненных перемолоть,
Чтобы так убого-черен
Стал насыщенный мой ломоть? [Музыка, 143].*

Обратим внимание на приём анжамбемана, который выделяет этот эпитет, что, несомненно, важно в стилевом отношении, так как огонь в поэтическом мире С. Парнок – семантически ёмкий многозначный образ, символизирующий любовь, творчество, вдохновение и рождение души.

Синонимичная метафора, характеризующаяся тем же эпитетом, выделенным анжамбеманом, присутствует в стихотворении сборника «Лоза» «Орган», посвящённом теме рождения поэта, его поэтического голоса:

*И тогда пало на душу семя
Огневое, – тогда, обуян
Исступленьем последним, всеми
Голосами взыграл орган.*

*И не я закричала, – поэта
 В первый раз разомкнули уста
 Этот ужас блаженства, эта
 Нестерпимая полнота!* [Лоза, 100].

Лирический сюжет этого стихотворения имеет автобиографическую основу: звуки органа когда-то пробудили в душе самой С. Парнок порыв к поэтическому творчеству. Эмоциональную сложность описываемого мига оптимально передают антитезы («*Кто вы, светлые, темные сонмы?*», «*От такой ли тоски огромной, / От блаженства ли так поют?*», «*пронзило сверканье... мрак*» [Лоза, 100]) и оксюмороны («*плачут в раю*», «*ужас блаженства*» [Лоза, 100]). Многоточием отделена первая, вступительная, эмоционально и ритмически «спокойная» часть стихотворения от той, в которой всего как будто чересчур: «громоклокочущий» мрак, исступление органа и, наконец, крик лирической героини. Не песня, которую можно было бы и не петь, а крик, который невозможно сдержать. Эта невозможность подчёркивается рядом риторических вопросов, антитезами, передающими состояние непонимания и изумления, и наконец – риторическим восклицанием в финале: «*Нестерпимая полнота!*» [Лоза, 100].

Для точной интерпретации этого поэтического мотива необходимо снова обратиться к критическим статьям С. Парнок, в которых была последовательно воплощена идея «последнего мига», названная Е.А. Романовой «одной из центральных мифологем её личностного ядра» [184, с. 350]. «Что должно воплощать в слово, линию, звук и чего не должно? Природа даёт художнику пример творческой мудрости: когда велит она весенней почке раскрыться, развернуться сочным листом? Когда зрелость невыносимо затеснит зеленый комочек, в последний миг. Зреющие мысль и чувство, молниеносной ли атакой или медленной осадой завоеванные, лелеет в себе художник, но вот мысль додумана до дна, чувство дочувствовано до предела; требуя исхода, они терзают душу, и тогда художник, будучи уже не в силах молчать, выявляет их, – в последний миг. Силою последнего мига

должен измерять творящий ценность своих замыслов», – так в статье 1913 г. «В поисках пути искусства», анализируя новые литературные течения, начинающий критик С. Парнок формулировала наставление поэтам [169]. Та же мысль, выраженная более лаконично, прослеживается в её статье 1922 г. «Дни русской лирики», начинающейся с размышлений о долге творца перед Богом: «В миг последней зрелости разрывается зеленая почка, теснящая весенний листок. – Он появляется потому, что не может не появиться и в тот самый миг – ни секундой раньше, – когда у него уже нет мочи терпеть плен. Так и со словом. – Только то должно быть высказано, какое не может не высказаться и только тогда, когда эта надобность созреет в форму последней, неотвратимой неизбежности» [170]. Обратим внимание на то, как стилистически по-разному выражена одна и та же мысль: в статье 1913 г. – ряд ярких образов, сравнений, повторов, почти захлёбывающаяся интонация, в статье 1922 г. – лаконичность, ёмкость образов, сдержанность и даже строгость интонации. На наш взгляд, сама идея последнего мига является порождением эпохи Серебряного века – ситуации конца века – рубежа, грани, ощущения разверзшейся пропасти. И за время, разделявшее две статьи, сама С. Парнок успела побывать в ситуации «последнего мига», ведь это были годы революции, ужасов гражданской войны в Крыму, голода, ареста, болезни... Таким образом, изменения обусловлены самой судьбой поэтессы, при этом мировоззренческие основы её творчества остались непоколебимы.

Все эти страшные события С. Парнок намеренно не включала в создаваемый ею поэтический мир, хотя мы и слышим в стихах её сборников отголоски трагедии: в огне рождается душа поэта, многое нужно испытать для того, чтобы потребность сказать своё, выстраданное, слово стала «неотвратимой неизбежностью»:

Испепелится сердце,

Из пепла встанет дух... [Лоза, 122].

Так начинается стихотворение, завершающее сборник «Лоза», подводящее черту под размышлениями С. Парнок о рождении поэта, ставшими лейтмотивными в этом цикле. Актуальная для автора тема творчества реализуется в переплетении доминантных мотивов: рождения души и огня (горения). Ведь одно без другого невозможно: не выстраданное не будет истинным, без «костра огнекипящего», в котором – и страсть, и боль, и смерть, и война, не будет поэзии «как подвига», которую С. Парнок противопоставляла поэзии «как художественному творчеству» в своей публицистике, в частности, в статье «Ходасевич» [164, с. 5]. Здесь же она цитирует стихи В. Ходасевича, которые созвучны её собственным переживаниям и посвящены осмыслению схожих тем:

*В заботах каждого дня
Живу, – а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.
И часто, спеша к трамваю,
Иль над книгой лицо склоня,
Вдруг слышу ропот огня –
И глаза закрываю [164, с. 8].*

С. Парнок комментирует эти строки следующим образом: «Душа – это тайное светило, её дыханием – «ропотом огня» побеждено «горькое предсмертье», «тусклая истома» тела. Ходасевич закрывает глаза и впервые внутренним взором видит: душа выстрадала себя...» [164, с. 8]. И ещё: ««Слово сильнее всего», говорит Ходасевич, и оно для него – священное средство освобождения: чудо вдохновения для Ходасевича прежде всего чудо духовного роста» [164, с. 10]. Глубина данной оценки, на наш взгляд, определяется личной сопричастностью этому состоянию С. Парнок.

В связи с развитием этой мысли отметим, что рождению души созвучно в лирике С. Парнок её освобождение при помощи творческого акта, будь то поэзия или музыка. Наиболее полно этот мотив осмыслен в музыкальных

образах лирики С. Парнок, что является одной из особенностей её стиля, обусловленной биографией поэтессы, которая, во-первых, профессионально занималась музыкой, во-вторых, создавая либретто к операм, практически реализовала важную для культуры Серебряного века идею синкретизма слова и музыки. В стихотворениях сборника «Музыка» мотив освобождения души репрезентируется прежде всего музыкальными образами. Стоит дирижеру взмахнуть палочкой, как души музыкальных инструментов обретают свободу от своей плоти – так рождается музыка:

И тотчас за струнной решеткой,

На зов чародейный спеша,

Взметнулась, рванулась, забилась

Плененная в скрипке душа... («Дирижер» (отрывок из поэмы) [Музыка, 127]).

Мотив плена души по-разному реализуется в разные периоды творчества С. Парнок. В ранних произведениях, вошедших в сборник «Стихотворения», мы видим созданную под впечатлением поэзии Сафо лирическую героиню, душу которой может сделать свободной лишь творчество, как это представлено, например, в стихотворении «Сафические строфы»:

... Вдохновенною занята работой:

Отпустить на волю, из сердца вылить

Струнные звоны [Стихотворения, 57].

Немного позднее, в стихотворениях сборника «Лоза», мотив плена детализируется: «плен плоти» – образ, важный для создания мотива души – реализуется метафорой «душа – птица», которая не выражена словесно, а создана ассоциативно благодаря сравнению струн с решеткой, а также ряду глагольных лексем, имеющих значение активного действия (движения вверх, полёта, освобождения): «*взметнулась, рванулась, забилась*». Подобные образы создают мотив освобождения души и в стихотворении «Дирижер»:

Взмахнул, – и горлицы душа

Затосковала в тесной флейте... («Дирижер» [Лоза, 101]).

Мотив плена реализуется в эпитете «тесный» по отношению к флейте, а мотив освобождения – в метафоре «душа – птица». В процессе становления индивидуального авторского стиля С. Парнок приёмы репрезентации этих мотивов усложняются за счёт использования как лексических, так и синтаксических средств выразительности, поэтесса уже не обходится одной метафорой, хотя содержательная плоскость мотивов остаётся прежней: именно в творчестве находит освобождение душа.

Революция, которую С. Парнок приняла отнюдь не сочувственно, ужасы гражданской войны, воспринимаемой ею как кара за человеческие грехи, болезнь близких людей – всё это, безусловно, сильно повлияло на мировосприятие поэтессы и нашло творческое переосмысление в её лирике. В частности, в сборнике «Музыка» этот новый для С. Парнок взгляд на страшный мир, реализуется с помощью мотива плена, объективированного метафорой «обморок души»:

Здесь неба нет, над этой крышей.

Сквозь страшный обморок души

Я даже музыки не слышу («Я ль не молилась, – отчего ж...» [Музыка, 144]).

Внутреннее состояние лирической героини, её угнетенность, духовная усталость, находят своё стилевое воплощение в обилии отрицаний, в замкнутости создаваемого пространства, репрезентируемого контекстуальными антонимами «небо» – «крыша» (обратим внимание на многозначность образа неба, в котором совмещены и безграничное пространство, и духовная свобода), в метафоре «обморок души», происхождение которой определяет сама С. Парнок в одном из писем Е. Герцык: «Душевное же состояние не могу лучше определить, как тютчевской строкой «Пройдет ли обморок духовный». Мне кажется, что он никогда не пройдет. Я ничего не вижу, не слышу (даже музыка не доходит до

меня) — со дня твоего отъезда не написала ни одной строчки стихов» [164, с. 14]. Очевидная соотнесенность даже на лексическом уровне писем С. Парнок и её лирики позволяет сделать вывод о стремлении поэтессы в стихах выразить свою душу, обнажить, освободить её.

Антиномичные мотивы плена и освобождения души находят своё отражение и в сборнике «Вполголоса», где в стилевом отношении обращает на себя внимание стихотворение «Вокруг – ночной пустыней – сцена...» (1926):

Как в тесном платье, душно в плоти, –

И вдруг, прохладой дыша,

Мне кто-то шепчет: «Сбрось лохмотья,

Освобожденная душа!» («Вокруг – ночной пустыней – сцена...»

[Вполголоса, 161]).

Ведущий стилевой приём в создании мотивов плена и освобождения души – антитеза. Противопоставлены «плоть» и «душа», «теснота» и «духота» – с одной стороны, «дыхание» и «свобода» – с другой. Образность антитезы подчеркивается рифмующимися парами слов: «плоти» – «лохмотья», «дыша» – «душа». Восклицание с доминантным образом освобождённой души – в финале стихотворения, три же предыдущие строфы воссоздают тот мир, в плену которого находится лирическая героиня. Для его создания С. Парнок использует редкую в её творчестве метафору «мир – сцена»:

Я невпопад на сцену вышла

И чувствую, что невпопад

Какой-то стих уныло-пышный

Уста усталые твердят [Вполголоса, 161].

Благодаря этой метафоре, а также оксюмору «уныло-пышный» стих, внутренней рифме, как будто «замедляющей» ритм речи («уста усталые»), лексическому повтору («невпопад») подчеркиваются неуютность и чуждость этого мира, в котором «невпопад» звучат слова поэта и «смычок во мраке

плачет о том, чего недосказал» [Вполголоса, 161]. Интересно, что наречную лексему «невпопад» впоследствии С. Парнок употребит в контексте всего своего поэтического творчестве ещё лишь дважды и оба раза гораздо позже – в стихотворениях, обращенных к Н.Е. Веденеевой: «...и люблю я нынче невпопад» («Седая голова. И облик юный...» [Большая Медведица, 269]), «жить невпопад и как-то мимо» («Жить, даже от себя тая...», 1932 [Ненужное добро, 274]). Этот мотив несвоевременности, реализуемый С. Парнок в плоскости дихотомии «Вечность – миг», и в чувствах, и в творчестве – один из важнейших не только в лирике, но и в мировоззрении поэтессы, – возможно, обусловлен самой эпохой рубежа веков, ситуацией конца века, теми трагедиями, которые сопутствовали ей.

Однако страдая от ощущения собственной оторванности, отречённости от сегодняшнего дня, чуждости ему, С. Парнок не желала изменять самой себе, подстраиваясь, скрывая свои истинные мысли и чувства. Ей чужды маски, наоборот, слово для неё – способ найти и открыть, высказать истинную себя. Об этом поэтесса размышляет, рассказывая в письме Е. Герцык от 6. VI. 1926 г. об отклике на цикл «Сны», с чтением которого С. Парнок несколько раз публично выступала: «... всякий раз я чувствовала в слушателях ответное волнение. Я совсем не рассчитываю на то, что такой голос, как мой, может быть сейчас услышан. Признание за душой права на существование, конечно, дороже мне всякого литературного признания. Сейчас я на стихи мои смотрю только как на средство общения с людьми. Я счастлива тем, что есть вечный, вневременный язык, на котором во все времена можно объясняться с людьми, и что я иногда нахожу такие, для всех понятные, слова. Это очень помогает мне жить» [164, с. 24]. Переживаемые поэтессой чувства демонстрируют, насколько страшны были для неё дни и даже годы безмолвия, когда не было душевных сил писать стихи, не было сил физических, потому что абсолютно всё время занимали переводы, не было возможности публиковать свои произведения, стихи писались «в стол», а саму себя С. Парнок ощущала несвоевременной, говорящей «невпопад».

Эта духовная пустота, лежащая в основе метафоры «обморок души» появляется в стихотворениях С. Парнок с 1928 г. и становится центральным мотивом творчества. Например, в одном из самых тёмных, страшных её произведений, не опубликованных при жизни, – «В форточку» (1928). Заметим, что поэтесса редко давала своим лирическим произведениям заглавия, предпочитая их номинировать по первой строке, тем показательнее это название. «В форточку»: сам способ грамматического выражения – предложно-падежная форма существительного в функции обстоятельства – предполагает действие, направление движения, которого на самом деле нет, оно не выражено лексически, его не находит в своей жизни лирическая героиня. Образ форточки, на наш взгляд, создает мотив плена души: ограниченность пространства, невозможность найти выход, передаёт ощущение нехватки воздуха:

*Коленями – на жесткий подоконник,
И в форточку – раскрытый, рыбий рот!
Вздохнуть ... вздохнуть ... [161, с. 249].*

Насколько точно и лаконично, несколькими штрихами передано душевное состояние лирической героини. Первая в стихотворении глагольная лексема реализует мотив освобождения, один из доминантных в лирике поэтессы; лексический повтор, сопровождаемый повтором многоточий, одновременно акцентирует внимание на ключевом мотиве и создает соответствующий ритм, точнее, аритмию дыхания лирической героини, которой не хватает воздуха. Это ощущение аритмии поддерживается на лексическом уровне эпитетом «рыбий» рот, на ритмическом уровне – цезурой то после второй, то после первой стопы, на грамматическом уровне – отсутствием глагольных лексем в двух первых стихах. Невозможность желанного, неспособность лирической героини достичь освобождения своей души в стилевом отношении выражается, прежде всего, в антиномичности и оксюморонности, пронизывающих текст. С «ещё живым покойником» сравнивает себя лирическая героиня.

Возвышенная, поэтическая лексика («*Над жизнью моей горячо / Колдует требовательное слово*», «*звездное убранство*», «*молить прощенья и защиты*») соседствует с прозаизмами:

Не странно ли? Мы все болезни лечим:

Саркому, и склероз, и старость... Но

На свете нет ещё таких лечебниц,

Где лечатся от стрептококков зла... [161, с. 249].

Обилие многоточий в этом стихотворении – приём воспроизведения задыхающейся речи, чему также способствуют и многочисленные анжанбеманы. Лексические повторы (в приведенном примере – в четырёх строках три лексемы, однокоренные глаголу «лечить») – стилевой приём, в котором находит выражение вера самой С. Парнок в силу слова: повторы здесь выполняют семантическую функцию своеобразного заговора, не случайно ведь «*колдует требовательное слово*». Кроме того, наряду с прозаизмами повторы играют важную роль в создании разговорной интонации стихотворения, противопоставленной книжной поэтической речи и одновременно органически в неё вплетенной. Этот разговор – попытка диалога, не имеющего конкретного адресата и обращённого к миру, так как обратиться лирической героине не к кому: «*И говорю так, никому, в пространство*». Стихотворение изобилует отрицательными местоимениями, местоименными наречиями и частицами, грамматически оформляющими мотив плена души, оказавшейся в духоте, характеризуемой эпитетом «проклятая». Воздух же, которым вынуждена дышать лирическая героиня, назван «ядовитой жижей». Его состояние передаётся и через сопоставление внешних и внутренних ощущений:

Как в бане испаренья грязных тел,

Над миром испаренья темных мыслей... [161, с. 249].

Именно таков мир, в котором «...*даже настезь распахнув окно, / Дышать душе отчаявшейся – нечем!..*». Рассмотрим подробнее две эти стихотворные строки: ключевое отрицательное местоимение выделено при

помощи пунктуационных знаков графически и интонационно, аллитерации на [ш] создают ощущение тяжелого дыхания, а рифма («дышать» – «душе») позволяет говорить о синонимии мотивов дыхания и освобождения души.

Как бы ни был душен и страшен этот мир, поэтесса сохраняет веру в силу слова, воплощающего душу, а в том, что касается отношений между творцом и эпохой, С. Парнок остаётся верна «поэта заповеди», сформулированной ею ещё в 1927 г.:

Не бить

челом

веку своему,

Но быть

челом

века своего, –

Быть человеком («Из последнего одиночества...» [Вполголоса, 188]).

Синтаксический параллелизм, строфическая «лесенка», лексические повторы, основанная на них игра слов, внутренние рифмы – перечисленные стилевые приёмы делают «заповедь» как будто высеченной на камне, настолько слитны, спаяны в ней слова и образы, выражающие всё ту же важнейшую для С. Парнок мысль об ответственности творца за свои произведения, за открытую в них душу.

С этими размышлениями связан ещё один доминирующий в лирике С. Парнок мотив – мотив духовного родства, возможного благодаря творчеству.

С. Парнок не входила в состав ни одной из модернистских школ, что было принципиальной позицией автора. В критических статьях А. Полянина мы находим выражение скептического отношения как к символизму, акмеизму, футуризму по отдельности, так и к самой сути ограничения поэта какими бы то ни было рамками. Переключки с голосами современников в творчестве С. Парнок, конечно, есть, однако они обусловлены, скорее, мировоззренческой близостью позиций и общностью конкретно-

исторической эпохи. Например, близким по духу «братом» на протяжении всей своей жизни С. Парнок считала В.Ф. Ходасевича: не случайно в посвящённой ему статье творчество В. Ходасевича рассматривается в сопоставлении с художественным миром поэтессы. Анализируя в контексте сказанного сборник «Лоза» и статью «Дни русской лирики», исследователь Е.А. Романова приходит к выводу, что они «представляют собой единое интертекстуальное пространство с общим кругом идей, тем, образов...» [183, с. 186]. Подобная тесная взаимосвязь лирики и критики С. Парнок, появление одинаковых размышлений как в частных письмах, так и в стихотворениях свидетельствует, на наш взгляд, о стремлении поэтессы каждый раз, обращаясь к адресату, будь это неизвестный читатель или близкий человек, высказать сокровенное, поделиться тем, что она считает важным, не надевая масок, не изменяя себе, что порождает, в свою очередь, стремление найти отклик, а также тех, кто сможет понять, окажется духовно близок, вследствие чего мотив духовного родства становится доминантным в лирике С. Парнок.

В ранних своих стихотворениях, не вошедших в опубликованные при жизни поэтессы сборники, С. Парнок часто обращается к поэтам-современникам, называя их «братьями». Например, в стихотворении 1915 (?) г., посвященном В.Ф. Ходасевичу:

Пахнет по саду розой чайной,

Говорю – никому, так, в закат:

«У меня есть на свете тайный

Родства не познавший брат...» ... [161, с. 201].

Образ розы здесь становится символом духовной связи между людьми. Это же значение он будет реализовывать и в других стихотворениях С. Парнок, в которых развивается мотив духовного родства. Пессимистичное звучание придают стихотворению эпитеты «*тайный*», «*родства не познавший*», характеризующие образ «брата», а также слово, сказанное поначалу «*никому, так, в закат*», без надежды на диалог, хотя в финале стихотворения обращение персонифицирует адресата:

Владислав Ходасевич! Вот вам

На счастье моя рука [161, с. 201].

Мотив духовного родства находит своё отражение ещё в одном обращении к современнику – «Акростихе» 1916 г., посвящённом Константину Липскерову, которого С. Парнок называет «*мой брат по лире и судьбе*» [161, с. 203].

Мотив духовного родства продолжает развиваться в лирике С. Парнок, воплощаясь в диалоге уже не с современниками, а с предшественниками. В стихотворениях сборника «Розы Пиерии» «сестрой» по духу С. Парнок называет Сафо, обращение к которой связано не просто с увлечением, а с погружением в мир её творчества, произошедшим в Крыму. Может быть, даже сама древняя Киммерия послужила своего рода проводником в ту традицию, из которой черпала вдохновение С. Парнок, живя в Судаче, где много читала, в частности, вышедшее в 1914 г. собрание стихов Алкея и Сафо в переводах Вяч. Иванова. Киммерийская земля стала одним из источников, питавших творческий дух поэтессы: очарованная Сафо, она погружается в тот древний мир, чтобы в нём отыскать и саму себя, и вдохновение, и страсть:

Цвет вдохновения! Розы Пиерии!

Сафо, сестра моя!.. [Розы Пиерии, 83].

Так начинается стихотворение, открывающее сборник, в заглавие которого вынесены розы – образ, символизирующий нить, которая соединяет двух поэтесс. Мотив родства душ раскрывается здесь в первую очередь через ключевой образ розы, как и в стихотворении, посвящённом В. Ходасевичу, однако вновь обратим внимание на то, что с течением времени не в настоящем, а в прошлом находит С. Парнок источники вдохновения и духовные силы.

Особенно значимым мотив духовного родства становится в стихотворениях, посвящённых теме одиночества и вынужденного молчания поэта, раскрываемой в сборнике «Музыка». В частности, в стихотворении

«Отрывок» 1925 г. С. Парнок называет свой голос «скорбным», «никому не милым», но в финале с надеждой на то, что когда-нибудь будет по-настоящему услышана, вспоминает имя Каролины Павловой:

Но, современницей прожив бесправной,

Нам Павлова прабабкой стала славной [Музыка, 151].

Так, ниточку духовного родства, основанного на общности судеб, протягивает она в прошлый век, а затем, в стихотворении 1931 г., не опубликованном при жизни поэтессы, и в век грядущий:

Для них-то, для этих правнуков –

Для тех, с кем не встречу я,

Вот эта моя бесправная,

Бесприютная песня моя («Бог весть, из чего вы сотканы...» [161, с. 263]).

Таким образом, эволюция мотива духовного родства парадоксальным образом отражает становящееся со временем все более явным и страшным ощущение поэтессой собственного одиночества, обусловленного в первую очередь невозможностью печататься, а иногда и писать. Ведь творчество для С. Парнок – это духовный подвиг, служение Богу, выражение души человека и, следовательно, его единение с миром. Например, в статье «Ходасевич» она называет лиру поэта «масонским знаком братства высшего духовного подвига» [164, с. 10], а своё поколение – «последними в роде», теми, с кем «отмирает ... пушкинский период» поэзии. Размышляя об этом, С. Парнок ищет то «заветное» слово, по которому поэты будут узнавать друг друга, и, найдя это слово – «Пушкин», – цитирует В. Ходасевича: «И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования, отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке» [164, с. 5]. Иначе говоря, эти строки наглядно отражают эволюцию в мироощущении поэтессы. Если в 1910-е гг. С. Парнок ещё ощущает себя частью некоего поэтического братства с современниками, то в 1920-е гг.

духовную опору она чаще находит в прошлом, что, безусловно, является реакцией на страшные исторические события, свидетелем которых становится поэтесса, а к 1930-м гг. её, остро ощущающую собственную несвоевременность и ненужность, окутывает мрак безмолвия, преодолеть который кажется возможным, лишь опираясь на веру в духовное родство и в то слово, которое способно соединить людей даже через века. Только, к сожалению, надежда остается лишь на то, что голос поэтессы услышат будущие поколения.

Имя А.С. Пушкина действительно священо для С. Парнок, которая принципиально не принимала модернистские тенденции, основывавшиеся на отказе от классической традиции. Классическая русская литература, в первую очередь А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев и Е.А. Баратынский (отсылки к их творчеству мы находим в лирике С. Парнок) всегда служила для поэтессы ориентиром на пути становления собственного стиля. Отметим, что с этой точки зрения лирика С. Парнок рассмотрена в исследовании Т.С. Карпачевой [99]. Мы посчитали целесообразным осмыслить роль А.А. Фета, восполнив соответствующую лакуну, в становлении индивидуального авторского стиля С. Парнок, так как, осуществляя сопоставительный анализ стихотворений А. Фета и С. Парнок, обратили внимание прежде всего на сходство отдельных лирических мотивов и способов их стилизового воплощения в творчестве обоих поэтов.

Важно отметить, что при изучении художественного мира А. Фета исследователи обращают внимание на разнообразные аспекты его поэтического творчества. К примеру, Б.Я. Бухштаб указывает на мелодическую линию как основную в поэзии А. Фета [41, с. 132], выдвигая при этом на первый план мотивы огня и полёта. Д.Д. Благой [25, с. 53], Л. Розенблюм [182, с. 40] акцентируют внимание на мотиве красоты в лирике поэта. А.П. Ауэр приходит к выводу, что основа художественной системы А. Фета – это триада «красота – любовь – музыка» [10, с. 52]. Разделяя последнюю точку зрения, мы считаем, что именно эта фетовская триада была

художественно переосмыслена С. Парнок и нашла отражение в её поэтическом мире, более того – она стала одним из доминирующих мотивов её поэзии.

В статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» А. Фет размышлял о том, что «художнику дорога одна только сторона предметов: их красота точно так же, как математику дороги их очертания и численность. Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые её не сознают...» [225, с. 146]. Мотив Красоты – один из основных в художественном мире А. Фета – семантически многопланов и конкретизируется в красоте мироздания, красоте женщины и т.д. К числу произведений, отражающих авторское отношение к женской красоте и к любви, безусловно, принадлежит стихотворение «Как трудно повторять живую красоту...» (1888 г.):

Как трудно повторять живую красоту

Твоих воздушных очертаний...

Где кистью трепетной я наберу огня?

Где я возьму небесной краски?

В усердных поисках всё кажется: вот-вот

Приемлет тайна лик знакомый, –

Но сердца бедного кончается полет

Одной бессильною истомой [225, с. 318].

Образ «живой красоты» создаётся поэтом «огненной кистью», «небесной краской», «полетом сердца бедного». Таким образом, мотив красоты оказывается тесно связанным с мотивами огня, лазури и полёта, создающими в своей совокупности неповторимый образ женской красоты, в которую невозможно не влюбиться. Невольно эти строки вызывают в памяти другое стихотворение – «Как пламень в голубом стекле лампы», созданное С. Парнок и не вошедшее ни в один из её прижизненных сборников:

Как пламень в голубом стекле лампы...

Преображенной жизнью дыша,

Задумчиво горит твоя душа.

Но знаю, – оттого твой взгляд так светел,

Что был твой путь страстной – огонь и пепел... [161, с. 223].

В нем вместо «небесной краски» – «голубое стекло лампы», «кисти трепетно, набирающей огонь» – «огонь души и страстного пути» воссоздают чувство любви, красоты, наконец, жизни.

Вообще сопоставительный анализ стихотворений позволил сделать вывод о том, что наиболее частотная метафора, употребляемая в поэтических текстах обоих авторов: «огонь = душа, сердце». У А. Фета это «горячка сердца» [225, с. 267], «сердце пышет... точно уголь» [225, с. 87], «жар измученной души» [225, с. 33], «душа дрожит, готова вспыхнуть чище» [225, с. 56]; «душа пылает, по-прежнему готова мир объять...» [225, с. 216]; «Ношу в груди, как оный серафим, / Огонь сильнее и ярче всей вселенной...» [225, с. 50]; «Твоя душа, красы твоей звезда, / Передо мной, умчавшись, загорится...» [225, с. 62] и под.

Как мы видим, мотив огня создается за счет активного употребления и повторения автором именных и глагольных лексем, объединённых семантической близостью. Это контекстуально синонимичный ряд номинаций «горячка сердца» – «жар души» – «огонь в груди» и глаголов: сердце пышет – душа загорится – душа готова вспыхнуть – душа пылает.

Подобный «огонь в груди» как необходимое условие полноценной жизни сердца, даже если он приводит к боли и разочарованию, а не к счастью и радости, мы встречаем и в любовной лирике С. Парнок. Если в стихотворениях А. Фета образ огня имеет в большинстве случаев положительную коннотацию, что можно проследить на лексическом уровне, то в поэтическом мире С. Парнок в процессе эволюции мотива огня появляется приращение смысла с отрицательным знаком.

В стихотворениях сборника «Лоза» «жар души» является признаком настоящей жизни. Подобный взгляд, отражающий явное сходство с позицией А. Фета, присутствует, в частности, в стихотворении С. Парнок «Испепелится сердце» (1922 г.):

*Испепелится сердце,
Из пепла встанет дух.
Молюсь всем страстотерпцам,
Чтоб пламень не потух [Лоза, 122].*

В 1910 – 1920-е гг., которые сама поэтесса считала всё ещё периодом становления собственного поэтического стиля, мотив огня оформляет в первую очередь тему творчества, что вполне закономерно для С. Парнок и связано с мировоззренческой позицией поэтессы, уверенной в том, что дар поэта должен служить Богу, и если в душе не горит огонь, то нельзя позволить себе говорить не выстраданные, пустые слова. Так, один из лейтмотивов сборника «Музыка» – «чудный жар» творчества, как, в частности, в стихотворении «У каждого есть свой крылатый час...»:

*У каждого есть свой крылатый час,
И в каждом скрыта творческая завязь...
Умей в других лелеять чудный жар
И с ревностью не заключай союза [Музыка, 150].*

Несомненный интерес представляет способ художественного осмысления творчества, которое С. Парнок понимает не только как чудный жар, но и как крылатый час, то есть в одном ряду оказываются образы огня и «крылатости», что, в свою очередь, помогает органично соединить мотивы огня и полёта, обнаруживающие контактные связи с поэтическим миром А. Фета. Подобным образом раскрывается мотив огня и в сборнике «Вполголоса», реализуя ассоциации, например, с музыкой («сухой огонь струят смычки» [Вполголоса, 176]) – ещё одним, как уже упоминалось выше, близким С. Парнок видом творчества.

В 1931 – 1932 гг., то есть в то время, когда главным в жизни поэтессы человеком стала Н.Е. Веденеева, наиболее ярко запечатлённая в образе «седой музы», семантика лексемы «огонь» в лирике С. Парнок расширяется за счёт выходящей на первый план ассоциации с ревностью и страстью, которые сжигают лирическую героиню. «Пламень сердца» настолько силён, что способен даже «испепелить» его. Огонь любви в стихотворении «Бывает разве среди зимы гроза...» (1931 г.) приобретает особое звучание благодаря использованию автором художественного приёма оксюморона:

Мне нравится, что в холодке твоём

Я, как в огне высоком, плавлюсь... [161, с. 256].

Именно мотив огня использует С. Парнок, чтобы выразить страсть, сопряжённую с болью и мукой, как, например, в стихотворении 1932 г. «О, как мне этот страшный вживень выжить...» из цикла «Ненужное добро»:

... Из сердца вытравить, слезами выжечь

Мою болезнь, ползучий рак, – любовь?

Бежать, бежать, бежать, глаза зажмуря!..

От этой огненной подземной бури... [Ненужное добро, 282].

Таким образом, невероятное по своей силе чувство, пришедшее в жизнь С. Парнок «невпопад», стало и счастьем, и мучением одновременно, а кроме того, подарило необыкновенный подъём творческих сил. Эти изменения, произошедшие в жизни поэтессы, нашли отражение, в частности, в эволюции мотива огня за счёт приращения смысла, причём отрицательными коннотациями, а также в изменении его стилового воплощения, потребовавшего опоры на оксюморонность образов, способных передать противоречивые, казалось бы, несовместимые чувства, тем не менее, сосуществующие в душе лирической героини.

Продолжая говорить о влиянии фетовских традиций на поэзию С. Парнок, вспомним, что по своему художественному мироощущению А. Фет – романтик, важным компонентом поэтики которого является идея «двоемирия», реализующаяся в авторском стремлении оказаться в идеальном

мире, преодолев все преграды на пути к «всепобедной красоте», что, по твердому убеждению А. Фета, возможно благодаря творчеству и чувству любви. Этим, на наш взгляд, объясняется близость мотивов красоты, полёта и творчества в поэтическом мире А. Фета, как, например, в стихотворении «Ласточки» (1884 г.), создающем метафорический образ высокого поэтического творчества, и поэта-творца, наделённого вдохновением:

*И снова то же дерзновенье
И та же темная струя, –
Не таково ли вдохновенье
И человеческого я? [225, с. 54].*

Или в стихотворении «Певице» (1857 г.), в котором развивается сопряженная мотиву полёта тема творчества (теперь уже музыкального), способного поднять человека над суетным земным миром, приблизить к осознанию иной реальности:

*Уноси ж моё сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль,
И всё выше помчусь серебристым путём
Я, как шаткая тень, за крылом [225, с. 136].*

Восхищение музыкой, потрясение красотой природы – вот те движущие силы, которые способны «окрылить» душу лирического героя поэзии А. Фета. Например, в стихотворении «Я потрясен, когда кругом...» (1885 г.):

*Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю
В томленьях крайнего усилья
И верю сердцем, что растут
И тотчас в небо унесут
Меня раскинутые крылья... [225, с. 60].*

Взаимосвязь мотивов полёта и огня реализуется и на лексическом уровне благодаря использованию поэтом контекстуальных синонимов, роль которых выполняют глагольные лексемы «горю» и «парю».

Важную роль мотив полёта в тесной взаимосвязи с мотивами красоты, огня, музыки играет и в любовной лирике А. Фета, например, в стихотворении «Я знал её малюткою кудрявой...» (1844 г.):

*Я знал её красавицей; горели –
Её глаза священной тишиной, –
Как светлый звук, как ясный звук свирели,
Она неслась над грешною землей... [225, с. 241].*

Образ прекрасной женщины создаётся на основе уже упоминаемой нами выше, часто встречающейся в лирике А. Фета метафоры «огонь = душа, сердце», сравнения героини со звуком (косвенно – с творчеством), а также мотива полёта: влюблённая женщина может воспарить над грешной землей.

Примером тесной органичной взаимосвязи мотивов полёта, огня, лазури, творчества, музыки и красоты является стихотворение «Люби меня! Как только твой покорный...» (1891 г.):

*... Окрылены неведомым стремленьем,
Над всем земным
В каком огне, с каким самозабвеньем
Мы полетим!
И, просияв в лазури сновиденья,
Предстанешь ты
Царить навек в дыханье песнопенья
И красоты [225, с. 157].*

Красота возлюбленной, сияющей «в лазури сновиденья», музыка взаимного чувства, окрыляющего душу лирического героя, полёт «над всем земным» – ярчайшие черты картины идеального мира, к которому стремится Фет-романтик.

Мотив полёта создаётся за счёт активного употребления, в первую очередь, глагольных лексем, объединённых семантической близостью: «парю», «уноси», «окрылены», «неслась» (над землёй), «полетим». А вот лексема «крылатость» встречается у поэта гораздо реже и в более узком

контексте. «Крылаты» в стихах А. Фета, прежде всего, звуки и слова, например, в стихотворении «Как беден наш язык! – Хочу и не могу...» (1887 г.):

... Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук

Хватает на лету и закрепляет вдруг

И темный бред души, и трав неясный запах... [225, с. 307].

Таким образом, проведенный сопоставительный анализ даёт возможность утверждать, что мотивы лазури, огня, полёта, музыки, красоты, играющие важную роль в раскрытии тем любви и творчества в поэзии А. Фета, были художественно переосмыслены С. Парнок и органично вошли в её поэтический мир.

Подчеркнем, что мотив полёта, тесно связанный в первую очередь с мотивом красоты, доминирует в любовной лирике С. Парнок. Причем в его стилистическом развитии важная роль принадлежит уже упоминаемой нами лексеме «крылатый».

У С. Парнок эпитет «крылатый» довольно часто встречается при описании женских образов, что позволяет проследить его эволюцию. В частности, в первом сборке «Стихотворения»: «*Под разлетом бровей крылатых / Где ты, ночь её ресниц?*» («Журавли потянули к югу...» [Стихотворения, 62]), – эпитет необходим для передачи внешнего облика, портрета героини. Позднее этот эпитет позволяет С. Парнок не только создать поэтический образ, но и избавить его от статичности, запечатлеть красоту, лёгкость, стремительность героини: «*Ты, молодая, длинноногая! С таким / На диво слаженным, крылатым телом!*» («Ты, молодая, длинноногая!...», 1929 г. [161, с. 254]). Наконец, в цикле «Большая Медведица» (1932 г.) эпитет «крылатый» поэтесса использует для создания образа души возлюбленной, её сумасшествия и страстности, которые дают ей силы вырваться из плена реального мира: «*...И профиль Данта. И крылатый взгляд...*» («Седая голова. И облик юный...» [Большая Медведица, 269]). Таким образом, с точки зрения формирования индивидуального авторского

стиля С. Парнок движется от внешнего плана к внутреннему, от реального, открытого всем мира, к ирреальному, душевному, скрытому от посторонних глаз.

В произведениях С. Парнок, раскрывающих тему творчества, реализуется еще один семантический аспект «крылатости» – понимание её как пути к освобождению. В полёт отправляет свои стихи лирическая героиня стихотворения, не опубликованного при жизни поэтессы, «И вправду, угадать хитро...» (1931 г.), однако это полёт не ввысь, а «в стол»:

... в стол, в заветный ящик –

Лети, мой стих, животворящий... [161, с. 259].

И в этой обреченности, «тупиковости» желанного полета угадывается трагическое противоречие реального и идеального, так характерное для мироощущения романтиков, что в очередной раз позволяет нам говорить о типологических связях поэзии С. Парнок с лирикой А. Фета.

В стихотворении из сборника «Лоза» мы также встречаем мотив полёта:

Как крылья, две его руки,

Взлетев, над нами тьму простерли...

Мелькнула палочка, и ввысь

Из плена струнного взвились

Им расколдованные духи... («Дирижёр» («У Гофмана такие маги...»)

[Лоза, 101]).

Полёт «расколдованных духов» в данном стихотворении – это и звучание музыки, и одновременно освобождение чувств лирической героини. «Крылаты» и влюблённые люди, и творцы, и музыка как высшее из искусств, как наиболее точное воплощение человеческих чувств. И это единение темы любви и творчества в мотиве полёта, близкое фетовской поэзии и играющее важную роль в лирике С. Парнок не кажется случайным, где даже лексемы «любовь» и «музыка» контекстуально синонимичны как в ранних её

произведениях, так и стихотворениях 1930-х гг., например, из цикла «Ненужное добро»:

Была ты музыкою музык

Душе измученной моей!.. («Тоскую, как тоскуют звери...» [Ненужное добро, 293]);

С тех пор мечте ты стала музыкой,

Чудесной родиной... («Ты помнишь коридорчик узенький...» [Ненужное добро, 294]).

Именно в обращении к возлюбленной проявляется в первую очередь созвучность доминантных мотивов.

Таким образом, подводя итоги анализу роли фетовских традиций в формировании стилевого феномена поэзии С. Парнок, отметим, что вслед за А. Фетом, основу поэтического мира которого составляет триада «красота – любовь – музыка», часто оказывающаяся сопричастной мотиву творчества, С. Парнок, художественно переосмыслив её, отводит ей также доминирующую роль в своей лирике, вслед за А. Фетом осложняя её темой творчества. Сделанный на основе сопоставительного анализа стихотворений двух поэтов вывод позволяет говорить о контактных и типологических связях лирики С. Парнок с фетовскими традициями, что отчетливо проявляется в области основополагающих художественных категорий и центральных мотивов творчества, а также способов их стилевого воплощения, в основе которых лежит мировоззренческая концепция обоих авторов.

Таким образом, подводя итоги проведённому в данном параграфе анализу мотивной парадигмы поэтического мира С. Парнок, отметим, что центральными в лирике поэтессы являются мотивы рождения души и духовного родства, а также связанные с ними и противопоставленные друг другу мотивы освобождения и плена души. Все они реализуют в первую очередь темы творчества и любви, воплощённые также на уровне мотивного ряда огня, музыки и полёта (крылатости). Взаимопроникновение ведущих в

лирике С. Парнок тем любви и творчества рождает в свою очередь тесную взаимосвязь доминантных мотивов.

Названные мотивы последовательно реализуются в контексте всего поэтического наследия С. Парнок, начиная с первого сборника «Стихотворения» (1916 г.) и заканчивая обнаруженными лишь в 1974 г. «веденеевскими» циклами, время написания которых относится к 1931 – 1933 гг. Безусловно, с течением времени эти мотивы эволюционируют как с содержательной точки зрения, так и с точки зрения их стилового воплощения, в чем, безусловно, находят своё отражение изменения в жизни и мировоззрении поэтессы. С. Парнок всегда была убеждена в особой силе слова, особенно слова поэтического, однако так складывались обстоятельства её жизни, что она теряла возможность говорить со своим читателем, поэтому в стихотворениях, реализующих мотив духовного родства, взгляд лирической героини обращается сначала к современникам, затем в прошлое и, наконец, в неизвестное будущее, а мотив плена души усиливается, усложняется, обрастая всё новыми приращениями смысла в разных поэтических контекстах: от неумения подобрать нужное слово до невозможности дышать в замкнутом пространстве плоти. Всё чаще обнаруживается обращение поэтессы к внутренней жизни, и доминантные поэтические мотивы становятся актуальны для выражения уже не внешнего облика возлюбленной, а её внутренней, сокровенной сути, душевных переживаний. Причем душа осмысливается поэтессой как сложная, противоречивая субстанция, для выражения которой в стилистическом плане С. Парнок идёт от антитезы к оксюморонности, то есть от резкого противопоставления образов и мотивов к их парадоксальной, своего рода «неслиянной» слитности: как будто всё, что раньше казалось в жизни четко спланированным и логично расставленным по своим местам, перемешивается, теряет прежде чёткие причинно-следственные связи, объединяется. Любовь оказывается не только счастьем, но и мучением, слово

перестает быть возможностью высказать себя современникам, зато обретает способность выразить душу поэтессы.

§ 3.2. Поэтические образы в стилевой репрезентации авторской картины мира

Образ лирической героини С. Парнок – ключевая для понимания художественного мира поэтессы категория. Стилевое воплощение этого образа определяется его двойственностью, антиномичностью, что обусловлено стремлением поэтессы выразить в слове противоречивую по сути свою душу. При этом бинарность, характерная для эпохи Серебряного века, выражается в лирике С. Парнок совсем не так, как в творчестве большинства её современниц.

Игровое начало, определяющее мироощущение эпохи рубежа XIX – XX вв., не было характерно для С. Парнок, по крайней мере, во всём его многообразии. Изучая облик лирической героини её поэзии, мы не найдем бесконечной смены масок, свойственной, например, М. Лохвицкой; не было и такого всепоглощающего проникновения выдуманной реальности в жизнь, как, например, в житнетворчестве Елизаветы Дмитриевой (Черубины де Габриак). Однако две ипостаси своей личности С. Парнок всё-таки разделяет: критические статьи она публикует под псевдонимом А. Полянин. В то время, когда в печати появились первые работы С. Парнок, в псевдониме, служившем своего рода защитой женщины-критика от предвзятого отношения, уже не было необходимости. К началу 1910-х годов российской читающей публикой были признаны имена З. Гиппиус (А. Крайнего), Л. Гуревич, З. Венгеровой, А. Тырковой, Л. Вилькиной, Е. Колтоновской. По всей видимости, С. Парнок не преследовала цель скрыть себя за псевдонимом, ей было важно акцентировать внимание на индивидуальном звучании того голоса, которым она говорит в статьях, а не в стихах. Нельзя не отметить и тот факт, что в выборе псевдонима прослеживается аллюзия на псевдоним З. Гиппиус – А. Крайний. Так, исследователь М.В. Михайлова

предполагала внутреннюю полемику на уровне семантических полей двух псевдонимов: «крайний – край – окраина» и «поляна – круг – центр» [144, с. 31]. Так или иначе, лирику и критику С. Парнок умышленно разводит, демонстративно разграничивает, но ни одна из этих ипостасей не становится маской. Мы уже обращали внимание на то, что в ключевых мировоззренческих идеях критика и лирика С. Парнок совпадают, вследствие чего критические статьи можно рассматривать как способ постижения поэтического мира С. Парнок. Таким образом, разделяя две ипостаси, С. Парнок тем не менее стремится раскрыть истину, сумеет подобрать те самые слова, которые позволят быть понятой; она не скрывается за масками, она стремится раскрыть себя. Вспомним также, что, по твердому убеждению поэтессы, форма не может быть важнее содержания, так как стиль художественного произведения является отражением «стиля» души его создателя. Конечно, отсюда особое отношение к творцу, особое ощущение его ответственности за сказанное, выбранное слово, а ещё страх перед тем, что творение может оказаться неподвластным творцу:

Не может, не может он заколдовать,

Не может ко сну приневолить опять

Им самим расколдованный голос! («Он палочку опустил. Сейчас...») [Музыка, 129]).

Эта же идея ответственности за свои произведения рождала порой боль от собственного равнодушия к ним (об этом мы узнаём, например, из письма к Е. Герцык [164, с. 25]) и, как следствие, строгую, непредвзятую оценку собственного творчества.

Таким образом, не актёрствуя, не прячась за различными масками, С. Парнок всё же воплощает в своих стихотворениях двойственный образ лирической героини, доминантным стилевым приёмом в создании которого становится противопоставление внешнего и внутреннего миров на различных уровнях. В первую очередь эта оппозиция связана с мировоззренческой концепцией С. Парнок, которая если не противопоставляла, то чётко и строго

разграничивала внешнюю и внутреннюю жизнь, о чём свидетельствует, в частности, её признание в письме к Е. Герцык от 23. VII. 1927 г.: «Напиши о себе и о внутренних своих событиях. Внешние, я знаю, всё те же» [164, с. 27]. Следствием подобного убеждения стало то, что в стихи попадали только «внутренние события»: в 1922 г. выходит сборник «Розы Пиерии», стихотворения которого написаны в Судаче в страшные годы, но, несмотря на это, не гражданской войне, а обретению духовной «сестры» Сафо посвящена эта поэзия. Такого рода жизнетворчество – приоритет внутренних событий и создание особого мира в лирике – яркая самобытная черта творческого метода С. Парнок.

Ещё один ракурс реализации противопоставления внешнего и внутреннего плана находит своё отражение в том стилевом приёме, который Е.А. Романова назвала «автоцензурой»: «Склонность Парнок к своего рода автоцензуре, нежелание показываться читателю в «дезабиле», настороженное отношение к сборникам «интимнейших признаний», неприятие эмоциональной и ритмической «разнузданности» красной нитью проходит сквозь всё её творчество» [184, с. 370]. Не всё можно сказать словами, не всё можно позволить себе выразить:

Есть слова, что не скажешь и на ухо,

Разве только что прямо уж – в губы... («Молчалив и бледен лежит жених...» [161, с. 218].

Таким образом, «автоцензура», характерная для творчества поэтессы вплоть до 1930-х гг., вместе со стремлением выразить в стихах душу рождает взаимодействие двух противоположных по своей сути стилевых тенденций на уровне, в частности, лексической организации текста. С одной стороны, С. Парнок стремится к выбору наиболее точного в своём лексическом значении, семантически ёмкого слова, что нашло своё отражение в употреблении рядов синестетических сложных эпитетов и многочисленных градаций. С другой стороны, для тех слов, которые «не скажешь и на ухо», поэту требуется иносказательность, вследствие чего особую роль в лирике

С. Парнок приобретает метафора, причем для создания того или иного образа или мотива поэтесса может использовать одну и ту же метафору, становящуюся «постоянной», позволяя ей при различии контекстов обретать символические значения.

Например, метафору «слово, сказанное в губы» С. Парнок повторит в обращенном к Н.Е. Веденеевой стихотворении цикла «Ненужное добро»:

Прямо в губы я тебе шепчу – газелы.

Я дыханьем перелить в тебя хочу – газелы.

Ах, созвучны одержимости моей – газелы... («Прямо в губы я тебе шепчу – газелы...» [Ненужное добро, 288]).

С. Парнок создаёт стихотворение, используя твердую форму – газелы, как будто утрируя этот факт тем, что сама повторяемая лексема играет здесь роль редифа, выделенного ещё и знаком тире, выражающим, на наш взгляд, порыв к возлюбленной, «одержимость» лирической героини ею. Облачение страсти в твердую форму стиха – как попытка сдержать рвущиеся наружу слова: именно в веденеевских циклах, которые, по словам Е.А. Романовой «впервые прорывают крепко слаженную плотину внутренних запретов» [184, с. 370], лирическая героиня С. Парнок как никогда ранее раскованна и свободна. Сравним эти строки со стихотворением «Газелы», написанном между 1912 и 1915 гг. и вошедшем в первый поэтический сборник «Стихотворения»:

Утешительница боли – твоя рука,

Белотелый цвет магнолий – твоя рука... [Стихотворения, 77].

В отличие от более позднего стихотворения, здесь создаётся ощущение некоторой дистанцированности, сдержанности: ряд метафор рисует образ возлюбленной и при этом как будто уводит всю страсть лирической героини в подтекст.

С точки зрения двуплановости изображения образа лирической героини, отражающей особенности мировоззрения поэтессы, необходимо подчеркнуть тот факт, что если в стихах веденеевских циклов С. Парнок, становилась

более откровенной, «разнузданной», то в письмах к Н.Е. Веденеевой поэтесса была, наоборот, очень сдержанна и даже скупа в выражении своих чувств и эмоций. Кроме того, говоря о внутренней свободе голоса С. Парнок, необходимо помнить о том, что изменение традиционной коллизии «он и она» на «она и она» было с её стороны смелым и даже безумным шагом. Об этом очень точно сказала С.В. Полякова: «Нарушив этот негласный запрет, С. Парнок оказалась в русской литературе как бы иностранкой, пренебрегшей «условиями игры» и как ни в чем ни бывало заговорившей о вещах, о которых полагалось молчать, чтобы не оскорбить господствующих художественных привычек и нравственных норм» [163, с. 61]. Тем не менее, в этой откровенности видится не эпатаж, а последовательное воплощение в жизнь идеи отражения в поэтическом творчестве души творца.

Противопоставление внешнего и внутреннего в образе лирической героини выражается в распространенной в лирике С. Парнок антитезе «душа – плоть». Например, в одном из стихотворений сборника «Лоза» поляризация души и плоти в образе лирической героини реализуется в метафоре «ещё не дух, почти не плоть», которая затем развивается в лирическом сюжете:

И душевные мне шепчут сны,

Что я ещё от тела буду,

Как от беременной жены,

Терпеть причуду за причудой... («Ещё не дух, почти не плоть...» [Лоза, 113]).

В сборнике «Вполголоса» антитеза «душа – плоть» приобретает дополнительные смыслы благодаря олицетворению обоих образов, как, например, в стихотворении 1926 г. «А под навесом лошадь фыркает...»:

И как слепец за поводыркою,

Вновь за душою плоть идет... [Вполголоса, 159].

Внутренние события жизни лирической героини настолько важнее внешних, что зачастую она сама как будто двоится:

*Целый вечер, рыжеволосая,
Вся в дыму, я мерещусь людям.*

А другая блуждает в пустыне... («Папироза за папирозой...»
[Вполголоса, 163].

Душа лирической героини живет в другом мире, в котором стремится найти истинную себя. Такое разъединение не было характерно для ранней лирики С. Парнок, хотя мысли о том, что душа лирической героини наиболее открыта в минуты творчества, вдохновения, восприятия прекрасного, находит своё отражение ещё в сборнике «Стихотворения», например:

*Эолийской лиры лишь песнь заслышу,
Загораюсь я, не иду – танцую,
Переимчив голос, рука проворна, –
Музыка в жилах* («Сафические строфы» [Стихотворения, 57]).

Обратим внимание, что мотивы горения и музыки, сопричастные в лирике С. Парнок раскрытию тем любви и творчества, именно в своём взаимодействии создают образ лирической героини. Особую роль в приведённой цитате играет метафора, репрезентирующая мотив музыки: «музыка в жилах». Она воспринимается нами как аллюзия на строки Ф.И. Тютчева, которые С. Парнок, кстати, приводит в первой из опубликованных ею статей, говоря, в частности, об А. Блоке: «Нет пламени и у Блока, но в нем

*Как бы эфирною струёю
По жилам небо протекло.*
(Тютчев)». [173, с. 102-103].

Ф.И. Тютчев в стихотворении «Проблеск» (1825) этой метафорой передает миг восхищения красотой божественного мира, когда «душой к бессмертному летим» [219, с. 29]. В лирике С. Парнок эта метафора получает своё развитие, в различных контекстах приобретая новые приращения смысла и становясь доминантной в создании образа лирической героини. В сборнике «Лоза», в частности, в стихотворении «И вот – по мановенью

мага...», метафорой «музыка в жилах» реализуется отклик на творчество Сафо, вдохновенный порыв. Тогда как отсутствие любви, взаимности, вдохновения создаётся контекстуально антонимичной метафорой, в которой «музыке» противопоставлен «треск цикад»:

И нет тебя, иссякла влага,

И снова в жилах треск цикад... [Лоза, 114].

Ещё более сложный вариант этой метафоры использует С. Парнок в сборнике «Музыка» для создания образа лирической героини, испытывающей одновременно восторг, порождаемый музыкой, и боль от неутолённой страсти, чувства одиночества, невозможности быть по-настоящему вместе, даже когда находишься рядом с любимым человеком:

Плывет певучая по жилам

Тысячелетняя тоска («В концерте» [Музыка, 126]).

Безмерность боли, испытываемой лирической героиней, подчёркивается эпитетом «тысячелетняя» тоска, тогда как эпитет «певучая» обладает в лирике С. Парнок положительной коннотацией, что обусловлено его ассоциативной связью с доминантным мотивом музыки, а также с широтой контекста его употребления: «певучими» в её художественном мире могут быть «сумрак» [161, с. 89], «море» [161, с. 90], «рука» [161, с. 94], «дверца» [161, с. 138], «волна» [161, с. 146], «тишина» [161, с. 147], «день» [161, с. 165], «рай» [161, с. 175], «вино» [161, с. 115, 292]. Таким образом, уже на лексическом уровне создаётся противоречивость ощущений лирической героини, в очередной раз подчеркивающая неоднозначность её образа.

В сборнике «Вполголоса» поэтесса продолжает развивать вариации тютчевской метафоры. Например, в стихотворении «Посвящение» в одну из этих вариаций оказывается вписан мотив огня:

И медленней пошел огонь

По напряженным жилам... [Вполголоса, 157].

В этих строках – благодарность возлюбленной, которая по-настоящему рядом; вновь внутренняя жизнь (та, которая «в жилах») важнее всего остального.

Так же, как взаимосвязаны в лирике С. Парнок доминантные мотивы, в тесном переплетении находятся в рамках одного контекста и центральные образы. Например, ещё в сборнике «Лоза», в стихотворении, рисующем образ лирической героини, находящейся в пространстве своеобразного рая, вариация тютчевской метафоры соседствует с образом вина:

И дивнопевучее в жилах

Небесное бродит вино («А где-то прохладные реки...» [Лоза, 115]).

Тютчевское «небо», текущее по жилам, превращается в «дивнопевучее» «небесное вино», причем эпитет тоже как будто родственен любимым Ф.И. Тютчевым сложным прилагательным, а образ вина станет ещё одним из доминантных в создании как лирической героини, так и её возлюбленной.

Образ вина лирике С. Парнок 1920-х гг. большей частью связан с темой творчества и, как следствие, с образом души лирической героини со свойственной ей противоречивостью. Наиболее яркое его воплощение мы находим в сборнике «Музыка», в частности, в стихотворении «Жизнь моя! Ломоть мой пресный...»:

Господи! Какое счастье

Душу загубить свою,

Променять вино причастья

На Кастальскую струю! [Музыка, 143].

В антитезе «вина причастья» и «кастальской струи», восходящей к мифам об Аполлоне, заключается ситуация выбора между религиозностью, аскетизмом и поэтической лирой, которая, по мнению С. Парнок, зачастую открывает стихийные, тёмные начала человеческой души. Этот внутренний конфликт, возникший на определенном этапе духовного роста, по справедливому замечанию Е.А. Романовой, представлял собой «трагическое противоречие между стремлением к абсолютному торжеству духа, своего

рода – душевному «развоплощению» – и призыванием поэта, требующим в первую очередь работы души» [184, с. 268]. Добровольный отказ от творчества, от этой огненной страсти, оказался для С. Парнок невозможным.

Наиболее актуальным образ вина становится в поздней лирике С. Парнок – в веденеевских циклах. Например, в стихотворении «Седая голова. И облик юный...» (1932):

*Да, я хотела б быть покрепче и посуше,
Как старое вино, – ведь я стара сама!* [Большая Медведица, 269]

Это сравнение развивается затем в метафоре, участвующей в создании градации:

*Счастливы те, кто успевают смладу
Доискриться, допениться, допеть...* [Большая Медведица, 269].

Венчает ряд однородных сказуемых глагольная лексема «допеть», вновь объединяя в одной строке темы любви и творчества.

В стихотворении «Дай руку, и пойдем в наш грешный рай...» (1932) образ «старого вина» обретает контекстуальный синоним «зрелые познания»:

*Мы на год старше, но не всё ль равно –
Старее на год старое вино,
Ещё вкусней познаний зрелых яства,
Любовь моя! Седая Ева! Здравствуй!* [Ненужное добро, 289].

Таким образом, прибегая к аллюзиям на ветхозаветный сюжет, С. Парнок создает оксюморонный образ «грешного рая», с которым ассоциирует свою любовь к Н.Е. Веденеевой.

Ряд сравнений, в основу которых положен образ вина, создаёт в стихотворениях цикла «Ненужное добро» и образ возлюбленной. Например:

*Она беззаботна ещё, она молода,
Ещё не прорезались зубы у Страсти, –
Не водка, не спирт, но уже не вода,
А пенистое, озорное, певучее «Асти»* («Она беззаботна ещё, она молода...» [Ненужное добро, 292]).

Так, образ вина, становится одним из доминантных в создании образов лирической героини и её возлюбленной. Значимость его подчеркивается и тем фактом, что он занимает важное место и в критических статьях С. Парнок. Например, в «Днях русской лирики», образ «вина страсти» она использует в разговоре об А.А. Ахматовой: «„Проклятый хмель“, – так определяет Ахматова в стихах 18-го года любовь, – перебродил, сахар молодого вина испарился, и вот оно, благородное, лишённое всякой сладости, сухое вино страсти» [170].

Так же, как в очередных газеллах, посвященных Н.Е. Веденеевой, мотив опьянения помогает раскрыть силу нахлынувшего на лирическую героиню чувства:

Все пять чувств ты опьяняешь сразу – вся любимая! («Вижу: ты выходишь из трамвая – вся любимая...» [Ненужное добро, 278]).

Это стихотворение – яркое воплощение одной из важнейших особенностей поэтического мира С. Парнок, восходящей ещё к пушкинской традиции, – направленности лирического сознания на «ты», то есть сосредоточенности не столько на лирическом «я», сколько на отношениях «я» с миром и другим человеком. Подобный приём связан, безусловно, и с ведущей ролью темы любви в лирике С. Парнок, ведь, например, В.С. Соловьёв в цикле статей «Смысл любви» доказывал, что именно это чувство «заставляет нас действительно всем нашим существом признать за другим то, безусловно, центральное значение, которое в силу эгоизма мы ощущаем только в самих себе» [197, с. 35]. Так и в лирике С. Парнок «ты» всегда оказывается важнее, чем «я», в связи с чем апелляция к лирическим адресатам становится одним из способов проявления лирического сознания и образа лирической героини, а образы её адресатов – постоянным и важным элементом образной системы.

В первую очередь, это образы возлюбленных, что, как это уже было отмечено, связано с важностью в лирике С. Парнок темы любви. Отметим сразу, что эта тема, безусловно, не единственная: например, на так

называемых «вечерах женской поэзии» С. Парнок читала свою гражданскую лирику, абсолютно осознанно делая вовсе не то, чего от неё ждали; не случайно В. Ходасевич отмечал «не женский» голос С. Парнок. Тем не менее, именно любовь рождает в душе лирической героини музыку, зажигает огонь, то есть позволяет полноценно жить и творить другой мир, в том числе, поэтический. Таким образом, особую роль темы любви в лирике С. Парнок обуславливает её органическая связь с темой творчества.

Портрет возлюбленной всегда создан лишь несколькими штрихами, среди которых наиболее частотные детали – брови, губы, глаза, походка и – самый семантически значимый – руки.

Образ рук возлюбленной становится довольно частотным уже в сборнике «Стихотворения». Например, образ «музы разгула» создаётся следующими деталями: «*как в истерике, рука по гитаре/заметалась, забилась*», «*голос роковой*», «*в черном черная и белы лишь зубы*», противопоставленная другим:

Тех крестили в крестильной купели,

Эту – в адском смоляном костре! («Как в истерике, рука по гитаре...»

[Стихотворения, 50].

Антитеза – ключевой стилиевой приём в создании образа возлюбленной, так как именно благодаря ему акцентируется своего рода непохожесть на других, избранность той, которая любима.

Ряды однородных членов предложения, конкретизирующие художественный образ, – характерная синтаксическая черта стиля С. Парнок и, как нам кажется, приём этот родственен импрессионизму в живописи: как будто нужно скорее завершить работу над этюдом, поскольку ещё мгновение – свет изменится, и картина будет совершенно иной. Подобное ощущение создаётся в стихотворении 1915 г. «Сонет», адресованном М. Цветаевой:

Гляжу на пепел и огонь кудрей,

На руки, королевских рук щедрей, –

И красок нету на моей палитре! [Стихотворения, 44].

Тогда как впечатление мгновенности, изменчивости, стремления застать, успеть запечатлеть создаётся за счет использования С. Парнок лексем, имеющих значение движения мимо:

Ты, проходящая к своей судьбе! [Стихотворения, 44].

Или в ещё одном посвященном М. Цветаевой лирическом этюде из сборника «Стихотворения»:

Ты, чьи руки загорелы и свежи,

Ты, что мимо прошла, раззадоря! («Смотрят снова глазами незрячими...») [Стихотворения, 18]).

Отметим, что образ рук возлюбленной является ключевым, и в стихотворении «Газелы», обращённом, скорее всего, также к Марине Цветаевой, где реди́ф – «твоя рука»: от конкретных деталей («*держала мех соболий твоя рука*») через образные сравнения, передающие мимолетность прикосновения («*как бабочка, на стебле руки моей погостила миг... твоя рука*») к метафоре, основанной на доминантном в лирике С. Парнок мотиве горения («*всю неистовую нежность зажгла во мне... твоя рука*») [Стихотворения, 77]).

В следующих поэтических сборниках образ рук получает дальнейшее своё развитие. Например, в сборнике «Лоза», в частности, в стихотворении «Краснеть за посвященный стих...» образ рук приобретает оксюморонную окраску в контексте писем возлюбленной:

Священен дар и независим

От рук кощунственных твоих! [Лоза, 104].

Употребление антонимичных имен прилагательных в рамках одного контекста позволяет передать как неоднозначность образа возлюбленной, так и всю сложность отношений с ней лирической героини.

В сборнике «Музыка» С. Парнок возвращается к приёму создания образа возлюбленной несколькими деталями, важнейшее место среди которых занимают руки. Например, в стихотворении 1917 г. «О, чудный час, когда душа вольна...»: «*не по-женски страстная рука / сжимает выгиб*

семиструнной лиры», «черен волос», «одинокий одичалый голос», «как черных два крыла, / крутых бровей приближенные дуги» [Музыка, 131]. При этом здесь же, в органичном соединении с портретными деталями находятся звуковые и зрительные образы: «музыка легка», «обрывист берег», «в море парус сирый», «над бездной клёхтанье орла», «по волнам лёт разбойничьей фелюги» [Музыка, 131]. Это не пейзаж, на фоне которого развивается лирический сюжет, а детали, проецирующиеся на образ возлюбленной, создающие ассоциации с ней, передающие ощущения, которые она рождает.

Значимость и даже некоторая семантическая самодостаточность образа рук подчеркивается использованием приёма олицетворения, как, например, в одном из стихотворений сборника «Музыка»:

И руки изнывающие

Простёрла ты ко мне... («Мне снилось: я отчаливаю...» [Музыка, 147]).

Образ рук здесь конкретизируется двумя личными местоимениями и двумя глагольными формами, причём причастие включено в устойчивое в своей лексической сочетаемости выражение «простёрла руки», таким образом, внимание акцентируется на одном движении, в котором – целая палитра чувств.

Подобный стилевой приём расширения состава фразеологизма С. Парнок использует в стихотворении, адресат которого – Вера Звягинцева:

Ты обессиленные опускаешь руки

В недоуменье над своей судьбой... («Я издали слежу – прости мне отдаленье...» [161, с. 255]).

Здесь при помощи образа, воссоздающего движение рук, раскрывается одна из доминантных в лирике С. Парнок тем – трагедии поэта, осознающего свою «несвоевременность».

Сборник «Вполголоса» открывается стихотворением, в котором адресат раскрывается через призму выражения благодарности «за тихое дыханье», «нежность сонных рук», «сонных губ шептанье», «впалые виски», «вогнутые брови», но главное:

*За то, что на твои черты
Гляжу прозревшим взглядом, –
За то, что ты, мой ангел, – Ты
И что со мной ты рядом!* («Посвящение» [Вполголоса, 157]).

Пушкинская простота и глубина в выражении чувств, игра с лексическим повтором личного местоимения, написанного то со строчной, то с заглавной буквы, обращение «мой ангел», также позволяющее избежать употребления имени собственного, – всё это приметы уже сложившегося стиля С. Парнок. В этом же стихотворении – и подразумеваемая антитеза двух образов:

*За то, что нет в тебе тоски
Моей дремучей крови...* («Посвящение» [Вполголоса, 157]).

Отметим, что это противопоставление лирической героини и её возлюбленной создаётся именно на внутреннем, духовном уровне.

Антитеза играет важную роль в создании как образа лирической героини, так и образа её возлюбленной. Этот стилевой приём входит в лирику С. Парнок уже со сборника «Стихотворения»:

*Не поцелуй – предпоцелуйный миг,
Не музыка, а то, что перед нею, –
Яд предвкушений в кровь мою проник,
И загораюсь я, и леденею* («К чему узор расцвечивать пестро?..» [Стихотворения, 46]).

Осюморонное сочетание глагольных лексем позволяет передать всю палитру чувств лирической героини, в духовной жизни которой любовь и творчество связаны воедино.

В сборнике «Лоза» с помощью подобных оксюморонных образов развивается в первую очередь тема творчества, как, в частности, в стихотворении «Испепелится сердце...», где процесс рождения души поэта и крещения её в «огнекипящей» купели изображен через соединение противоположных мотивов горения и метели:

*Свирепствуй в черной чаще,
Огонь – моя метель, –
Доколе дух обрящет
В костре огнекипящем
Крестильную купель [Лоза, 122].*

Синонимия антонимичных образов здесь оказывается ещё более явной, она выражается на грамматическом уровне: «огонь» и «метель» (определяемое слово и приложение) – как две нераздельные части души, в противоборстве и единении которых возможно рождение нового, истинного.

В стихотворениях сборника «Лоза», раскрывающих тему любви, приём антитезы продолжает играть значимую роль, реализуясь, в частности, в антитезе «душа» – «дух» в стихотворении «Увидеть вдруг в душе другой...»:

*Ах, нет! Нет, ты не затоскуешь
Моей запойною тоской...
... Пусть мимо мчит и не зацепит
Твоей души мой темный дух... [Лоза, 108].*

Однокоренные именные лексемы, синонимичные с точки зрения языка, в поэтическом мире С. Парнок становятся антонимами; в стихотворении одно отрицание нанизывается на другое, будучи усиленным и лексическими повторами: как однокоренных лексем («не затоскуешь... моей тоской»), так и созвучных («мимо мчит»). Эта утрированная противопоставленность, противоположность образов лирической героини и адресата стихотворения, возможно, восходит к тютчевскому пониманию любви как «поединка рокового». И в стилевом воплощении эта противоречивость находит отражение именно в реализации приёмов антитезы и оксюморона.

Антитеза, становясь ведущим стилевым приёмом в создании образа возлюбленной в стихотворениях С. Парнок 1931 – 1933 гг., выполняет различные функции: отражает отношение лирической героини к возлюбленной, передаёт всепоглощающую силу охватившего чувства («Ты жизнью и смертью стала мне...» [Ненужное добро, 294]), акцентирует

внимание на противоречивости образа возлюбленной («Седая голова. И облик юный...» [Большая Медведица, 269]) и на его неповторимости, как, например, в стихотворении «Вижу: ты выходишь из трамвая – вся любимая...»:

Ты – орлица с ледников Кавказа, – где и в зной зима,

Ты, неся сладчайшую заразу, – не больна сама,

Ты, любовнику туманя разум, – не сойдешь с ума... [Ненужное добро, 278].

В этом стихотворении обращает на себя внимание оксюморон «в зной зима», так как оксюморонность образов, как уже было отмечено нами ранее, – одна из характерных черт стиля С. Парнок. При этом соединение в одном художественном образе огня (зноя) и влаги (прохлады) играет в её поэтическом мире особую роль, благодаря доминантности мотива горения, связанного с ключевыми темами: любви и творчества. Исключительно важно то, что, антонимичные по своей сути, эти образы в лирике С. Парнок не оказываются противопоставленными друг другу. На это обратила внимание еще Т.С. Карпачева, отмечая, что образы огня и влаги у Парнок «как две стихии человеческой души, наличие которых определяет путь к гармонии души с миром, ... стремятся к соединению» [99, с. 172].

Как и в стихотворении «Вижу: ты выходишь из трамвая – вся любимая...», подобные оксюмороны создают образ возлюбленной, точнее, передают его воздействие на лирическую героиню. Например, дважды «холодок огня» мы встречаем в стихотворениях, посвященных М.П. Максаковой:

Мне нравится, что в холодке твоём

Я, как в огне высоком, плавлюсь... («Бывает разве среди зимы гроза...»),
1931, [161, с. 257]);

И тебя я опалила

Этим знойным холодком... («Цыганская песня», 1932, [161, с. 264]).

Как будто с двух разных сторон мы видим в этих стихотворениях, как огонь, рожденный «холодком», становится символом любви и самой жизни.

Однако наиболее частотны подобные оксюмороны в строках, создающих образ лирической героини, причем в важнейших, с точки зрения авторской позиции, контекстах. Например, в стихах «веденеевских» циклов этот оксюморон отражает силу чувства лирической героини:

С той, при ком я пламенею,

С той, при ком я леденею... («Вам со стороны виднее...» [Ненужное добро, 276]).

Синтаксический параллелизм здесь подчёркивает как антонимичность рифмующихся лексем, так и слитность их в одном образе влюбленной женщины.

Таким образом, оксюморонность как один из доминантных стилевых приёмов, используемых С. Парнок, является способом репрезентации мировосприятия поэтессы, а также настроения всей эпохи Серебряного века, с его признанием антиномичности, даже раздробленности души человека, с одной стороны, и провозглашением идеи воскресения личности – с другой.

Среди номинаций адресатов лирики С. Парнок редки имена собственные, мы почти не встречаем их в стихотворных строках – лишь в посвящениях. Исключения составляют имена родных ей по духу поэтов: В. Ходасевича, К. Липскерова, К. Павловой, Сафо. Тем ярче выделяется на этом фоне обыгрывание фамилии «Веденеева», например, в стихотворении («Не спрашивай, чем занемог...» (1932):

Не спрашивай, чем занемог

И почему поэт рассеян:

Он просто с головы до ног

Насквозь тобой оведенеен [Ненужное добро, 284].

В окказионализме «оведенеен» – сила чувства, которое невозможно выразить традиционными языковыми единицами, а также возведение образа возлюбленной на ту высоту недостижимой неповторимости, на которой имя

собственное становится нарицательным. С присущей С. Парнок музыкальной чуткостью поэтесса вслушивается в звучание главного для неё в этот период жизни слова – «Веденеева»:

Eeee, eeee –

Как поют четыре E!

Каждое из них лелею

И от каждого хмелею, –

Не житьё, а житие! («Вам со стороны виднее...» [Ненужное добро, 276]).

С. Парнок не просто выстраивает ассоциативный ряд на основе приёма ассонанса («лелею», «хмелею»), но и утрирует этот приём: с одной стороны, как будто обнажает значение ассонанса («как поют четыре E»), с другой – углубляет его благодаря антитезе «житьё – житие», при этом классическая антонимичная пара приобретает новое, исключительно личное для лирической героини звучание и значение.

Безусловно, так называемые «веденеевские» циклы становятся кульминацией сложнейшего и многогранного процесса эволюции поэтического стиля С. Парнок, отражением которого является, например, развитие поэтического образа розы. С учетом сказанного нами была предпринята попытка анализа особенностей стилевого воплощения конкретного поэтического образа – образа розы – и осмысления его эволюции с позиций становления авторского стиля С. Парнок.

Примечательно, что лексема «роза» насчитывает во всей лирике С. Парнок всего пятнадцать словоупотреблений, однако контексты, в которых она присутствует, позволяют говорить о том, что этот образ является одним из ключевых в лирике поэтессы, где, в свою очередь, сочетается с другими доминантными образами и мотивами (в частности, музыки, огня, темноты) и закладывает основы центральных поэтических тем: любви и творчества.

Впервые образ розы встречается в сборнике «Стихотворения», в одном из ранних произведений «Закат сквозь облако течет туманно-желтый...», написанном, по-видимому, на годовщину смерти отца С. Парнок, в 1913 г.:

В календаре опять чернеет знак числа

Того печального, когда от нас ушел ты.

С тех пор луна цвела всего двенадцать раз... [Стихотворения, 25].

Несмотря на сложность взаимоотношений с отцом, его смерть стала для поэтессы переломным моментом в жизни, изменившим её мировосприятие, вследствие чего произведения 1912–1914 гг. пронизаны мрачными, пессимистическими мотивами. На могилу лирическая героиня приносит розы:

Закат сквозь облако течет туманно-желтый,

И розы чайные тебе я принесла [Стихотворения, 25].

Кольцевая композиция стихотворения возвращает нас к тем же образам в финале произведения:

Всё минет навсегда. Минутен друг и враг,

Как это облако вдали, как эти розы [Стихотворения, 25].

Розы (наряду с облаками) символизируют в этом стихотворении мимолетность, хрупкость жизни, что подчёркивается, в частности, основанном на однокоренных лексемах повтором: «минет» – «минутен». Отметим, что в этом раннем стихотворении уже намечаются те стилевые черты, которые станут ключевыми в зрелом творчестве С. Парнок: лексические повторы, акцентирующие ключевые идеи, доминирующее настроение, своего рода нанизывание сравнений, позволяющее более точно и тонко воссоздать художественный образ, развить мотив.

Тот же образ чайной розы, с которого вновь начинается произведение, мы находим в стихотворении 1915 г., посвященном В.Ф. Ходасевичу:

Пахнет по саду розой чайной,

Говорю – никому, так, в закат:

«У меня есть на свете тайный

Родства не познавший брат...» [161, с. 201].

Снова аромат розы ассоциируется с близким человеком, на этот раз близким духовно – поэтическим родством: так с темой любви соединяется тема творчества, пока ещё во внешнем плане, однако именно эти темы с годами станут в лирике С. Парнок органично взаимосвязанными. В том же 1915 г. у образа розы появляется другой семантический план:

Он в темных пальцах темную держал

Тяжелую и сладостную розу.

По набережной к дому провожал

Нас «Requiem» суровый Берлиоза... [Стихотворения, 60].

Роза в этом стихотворении – знак любви, которой одарена лирическая героиня:

И, подавая розу, льнет тоскливо

К моей руке его рука... [Стихотворения, 60].

Дважды повторенный эпитет «темный» в поэтическом мире С. Парнок символизирует страсть, которая зачастую противопоставлена духовности, страсть неодолимую, ведущую в бездну. Обратим внимание на эпитеты, характеризующие розу: «темную», «тяжелую», «сладостную». В её изображении ещё нет характерных для стиля С. Парнок градации и оксюморонности, однако важной представляется следующая деталь: определения дают разностороннюю атрибутивную характеристику предмета сквозь призму его восприятия разными органами чувств.

Тема неразделенной любви и расставания раскрыта с опорой на приём антитезы (этот приём – одна из стилевых доминант в творчестве С. Парнок), причём роза здесь, как и в предыдущем стихотворении, символизирует некую связующую людей нить. Отметим также, что в этом стихотворении тема любви раскрывается на основе соединения доминантных в лирике С. Парнок мотивов музыки и рук.

В изменённой семантической плоскости предстаёт образ розы в сборнике «Розы Пиерии». В частности, в стихотворении «Зеркало держит

Эрот перед ней и в стекле его хрупком...» роза наделяется эпитетом «смуглая»:

Розу поднес он зачем смуглую к самым губам?.. [Розы Пиерии, 94].

Непривычный контекст и неожиданная лексическая сочетаемость делают образ более многогранным, семантически ёмким. Роза не просто одушевляется, но даже видится лирической героине соперницей:

...О, соперница – роза! О, губы! [Розы Пиерии, 94].

Позднее, в сборнике «Музыка», характеристику «смуглая» получит душа героини:

В их смуглой душе и теле

Рокотала страсть... («Оттого в моем сердце несветлом...» [Музыка, 135]).

Обратим внимание на то, что этот эпитет выделен даже на грамматическом уровне употреблением прилагательного в форме женского рода, единственного числа: не тело смуглое – смуглая именно душа. Благодаря этому, с одной стороны, чётче становится противопоставление души и тела (это одна из ключевых в лирике С. Парнок антитез), с другой стороны, рисуется та тьма, которая ассоциируется в сознании лирической героини со страстью.

В сборнике «Музыка» образ розы появляется единожды – в стихотворении «О, Боже мой, кто это? Входит. Сбежали...»:

Скажи, отчего мне так страшно и мило,

Что роза в зубах у неё?

Ах, с розою вместе она защемила

Зубами и сердце моё!.. [Музыка, 133].

Такая яркая метафора – значимая черта стиля С. Парнок. Восстановим в памяти цепочку образов: рука, протягивающая розу («Он в темных пальцах темную держал...»), роза, поднесенная к губам («Зеркало держит Эрот перед ней и в стекле его хрупком...»), роза в зубах, «защемивших» и сердце. В основе каждого из них – движение, однако насколько разное: от

традиционно-обыденного через онтологически-символическое к внешне простому, но ставшему основой для неожиданной и даже дерзкой метафоры. Это следующий шаг к стилевому феномену лучшего, по мнению большинства исследователей, цикла стихотворений С. Парнок – «Ненужное добро» (1932 – 1933), самого страстного, невероятного по цепкости, неожиданности и глубине метафоризации.

Доминантным образ розы становится в сборнике «Розы Пиерии» (1922 г.), что отражено уже в семантике заглавия. Включая заголовочный комплекс и эпиграф к одному из стихотворений, лексема «роза» насчитывает здесь семь словоупотреблений. Родина стихотворений, объединенных в сборник «Розы Пиерии», – Судак, где С. Парнок много раз читала вышедшее в 1914 г. собрание стихов Алкея и Сафо в переводах Вяч. Иванова. Киммерийская земля стала одним из источников, питавших творческий дух поэтессы: очарованная Сафо, она погружается в тот древний мир, чтобы в нем отыскать саму себя, а также вдохновение и страсть:

Цвет вдохновения! Розы Пиерии!

Сафо, сестра моя!.. [Розы Пиерии, 83].

Так начинается стихотворение, открывающее сборник, в заглавие которого вынесены розы – образ, символизирующий нить, соединяющую двух поэтесс. Тема родства душ раскрывается здесь в первую очередь через образ розы, как и в стихотворении, посвященном В. Ходасевичу. Сквозь столетия розы роднят души Сафо и лирической героини С. Парнок и не случайно наделяются теперь, в отличие от более ранних стихов, эпитетами «вечные» и «нетленные»:

В сад Пиерийский, куда ты, десятою музою, Сафо,

Через столетья придешь вечные розы срывать... [Розы Пиерии, 84];

Не копьем смертельным – нетленной розой

Я вооруженная вышла в битву... [Розы Пиерии, 92].

Здесь невольно обращает на себя внимание ритмическая организация произведений: приведённые стихотворения написаны сапфическими

строфами, причем эта твёрдая форма точно, чётко выдержана поэтессой, в чём, как нам кажется, с одной стороны отражается ученичество данного периода творчества С. Парнок (твёрдые формы более характерны для её ранних произведений), с другой – это дань той традиции, которая пронизывает и объединяет весь сборник. В его стихах лирическая героиня С. Парнок обращается за вдохновением к конкретной исторической эпохе так же, как в других для неё характерно соотнесение нынешнего момента с неким «первым», например, в стихотворении 1922 г.:

Ни нежно так, ни так чудесно

Вовеки розы не цвели...

И первый в мире вечер не был

Блаженней этих вечеров... [161, с. 208], в котором розы символизируют блаженство, нежность, любовь.

Невозможно, на наш взгляд, согласиться с существующим в литературоведении мнением С.В. Поляковой о том, что «Розы Пиерии» лишь «бескровная... стилизация», ведь в этом сборнике мы находим поэтическое воплощение мыслей, составляющих основу мировоззрения С. Парнок, которые на протяжении всей жизни поэтессы получают своё переосмысление не только в её поэтическом творчестве, но и в критических статьях. Развивая эти мысли, поэтесса обращается к поэзии Сафо как источнику вдохновения. В качестве конкретного примера приведём стихотворение, эпиграфом к которому являются строки Сафо «Розы Пиерии / Лень тебе собирать!»:

... Что несёшь

Грозным богам,

Жнец нерадивый?

Розы скажут: для нас

Он пожалел

Капельку крови [Розы Пиерии, 85].

Образ розы в этом стихотворении играет ключевую роль в раскрытии темы творчества, предполагающего ответственность творца за свои произведения. И это не просто «перепевание» Сафо: в этом же ключе, с использованием той же образности развивается тема творчества в сборнике «Лоза», в таких стихотворениях, как, «Орган» [Лоза, 100], «Краснеть за посвященный стих...» [Лоза, 104], «Поэту» [Лоза, 105], в сборнике «Музыка», например, в стихотворении «Жизнь моя! Ломоть мой пресный...» [Музыка, 143], а также в критике С. Парнок [172]. Образ розы, сохраняя значение связующей нити и выполняя ретроспективную функцию, отсылая к Вечности, обрастает новыми смыслами, становится эталоном, в соотношении с которым определяется суть истинного творчества. Так образ розы развивается, наделяясь устойчивыми для авторской картины мира смыслами, как, например, в четверостишии 1923 г.:

*Как музыку, люблю твою печаль,
Улыбку, так похожую на слёзы, –
Вот так звенит надтреснутый хрусталь,
Вот так декабрьские благоухают розы [161, с. 231].*

В нём реализуются основные особенности стиля С. Парнок: спаянность тем музыки и любви; оксюморонность соединения в одном образе деталей, воспринимаемых разными органами чувств, синкретичность образов; антиномичность; наличие анафор и рядов сравнений. Обратим внимание на «декабрьские... розы»: ассоциативно оксюморонный образ символизирует невероятность происходящего, силу чувства и его «невместимость» в рамки стандартных представлений.

Схожая семантика свойственна образу розы в последнем поэтическом цикле С. Парнок «Ненужное добро», где он появляется лишь единожды – в стихотворении «Седая роза» (16 – 17 июня 1923 г.):

*Серебро мороза
В лепестках твоих,
О, седая роза,
Тебе – мой стих!*

*Светишь из-под снега,
Роза декабря,
Неутешной негой
Меня даря...* [Ненужное добро, 291].

Как будто вся страсть, вся нежность, вся любовь, вся музыка, которые создавали в стихах С. Парнок образ розы, соединились в этих строках. Ассоциативно оксюморонные «декабрьские розы» стихотворения 1923 г. превращаются в полисемичные: «роза декабря» и «седую розу». Употребление неожиданного эпитета позволяет удивительным образом переплести реальные детали и символические глубокие ассоциации. Эта внешняя простота и даже «жесткость», по выражению Е.А. Романовой, образов, разговорная интонация, акцентированная традиционность рифм позволяют лирической героине говорить о самом сокровенном, о той страсти, которая для неё равносильна смерти. «Это чудо, неистовство, темперамент. Это на грани гениального. Какие-то особые стихи, точно Родэн их из мрамора высек», – оценка, данная «веденеевским циклам» Ф.Г. Раневской в письме к С.В. Поляковой от 24.04.1974 г. [163, с.23].

Таким образом, обобщая всё сказанное, можно с уверенностью сказать, что на примере стилевой репрезентации образа розы, занимающего важное место в авторской картине мира, нами была проиллюстрирована эволюция художественного метода С. Парнок, в ходе которой вырабатывался особый, неповторимый индивидуальный авторский стиль, формировался самобытный поэтический голос, ставший одним из ярчайших отражений противоречивой, сложной и многогранной эпохи Серебряного века.

Обобщая всё сказанное, сформулируем основные выводы.

Ключевые образы лирики С. Парнок – образы лирической героини и её возлюбленной – часто противопоставлены друг другу, вследствие чего антитеза становится ведущим стилистическим приёмом в их создании. В этом противопоставлении находят свое отражение реальные отношения поэтессы с прототипами лирических образов, в частности, с М. Цветаевой и

Н.Е. Веденеевой. При этом в центре внимания всегда оказывается возлюбленная и, следовательно, детали, рисующие её, важнейшими из которых становятся руки – образ, позволяющий создать чувственный, динамичный в своём воплощении внешний облик, и вино – образ, репрезентирующий внутренний мир адресата лирики С. Парнок.

Это противопоставление внешней и внутренней жизни, являющееся одной из основ мировоззрения поэтессы, выражается в доминантной поэтической антитезе «душа – плоть». При этом центральный образ всего поэтического мира С. Парнок – душа лирической героини, сложная, противоречивая, двойственная, в которой борются религиозность и страстность, стремление к аскетизму и невозможность жить без стихии поэтического творчества. Естественной в раскрытии подобного мироощущения становится ведущая роль приёма антитезы.

В создании образа лирической героини важнейшей особенностью, выявляющейся в процессе его эволюции, становится то, что с течением времени сама лирическая героиня примиряется с противоборствующими в её душе силами, вследствие чего антитеза сменяется приёмом оксюморона, в рамках которого, например, образы огня и влаги, создающие душу героини, отнюдь не противопоставлены, а взаимодействуют, сливаясь в одно целое, образуя так называемое «неслиянное слияние».

Одни и те же доминантные лирические образы С. Парнок мы встречаем в каждом из её поэтических сборников, а также в стихотворениях, не опубликованных при жизни поэтессы, следовательно, имеем возможность проследить их эволюцию как в семантическом плане (они становятся более содержательными: сохраняя прежние значения, обрастают новыми смыслами), так и в плане стилового воплощения (движение к внешней простоте и даже жёсткости, акцентированной традиционности наряду с неожиданностью контекста). То есть С. Парнок идет той поэтической дорогой, цель которой сформулировала для себя ещё в самом начале

творческого пути: найти такие слова (поэтическую манеру – прим. наше), которые способны выразить глубину душевного мира поэтессы.

§ 3.3 Авторская картина мира и миромоделирующие категории в лирике С.Я. Парнок

Наш научно-исследовательский интерес связан со стилевыми приёмами создания картины мира в поэтическом творчестве С. Парнок, в котором нашла отражение противоречивая эпоха рубежа XIX – XX вв., преломлённая сквозь призму личной судьбы автора.

Изучению различных аспектов яркой и самобытной эпохи Серебряного века, нашедшей самобытное индивидуальное отражение в системе мировоззренческих и стилевых координат поэзии С. Парнок, посвятили свои работы многие культурологи, историки и филологи (Т. Бек [14], М.Л. Гаспаров [57, 58], В.А. Келдыш [101, 102], М.Г. Нехлюдова [148], О. Ронен [185], В.А. Сарычев [192] и др.), обращавшие особое внимание на проблему соотношения в художественном произведении двух миров: мира как творения Бога и мира как порождения художника-теурга. Представления о человеке как частице Космоса (макромира) и одновременно отдельной «микровселенной», лежащие в основе проблемы соотношения образа мира реального и отраженного, формируемого в сознании человека, нашли теоретическое осмысление в трудах Н. Бердяева [19, 20], С. Булгакова [37, 38, 39], В. Розанова [180], Вл. Соловьёва [198], Н. Федорова [224], П. Флоренского [226, 227] и др. философов и художественное воплощение в литературных произведениях, где оппозиция «мир – личность» приобретала статус доминантной. Творчество С. Парнок в этом смысле не стало исключением.

Уже в первом своём поэтическом сборнике «Стихотворения» поэтесса воплощает эту художественную оппозицию:

Ах, разве может быть виновен

Под этим небом человек! («Белой ночью» [Стихотворения, 9]).

Для выстраивания противопоставления «мир – личность» поэтесса в этом стихотворении использует мотивы, которые впоследствии станут доминантными в её лирике:

И тьма – как будто тень от света,

И свет – как будто отблеск тьмы.

И был ли день? И ночь ли это?

Не сон ли чей-то смутный мы? [Стихотворения, 9].

В основе создаваемой в лирике С. Парнок картины мира лежит своеобразная система оппозиций, реализуемая на лингвопоэтическом уровне лексемами с противоположным (антонимичным) значением: «рай» – «ад», «душа» – «плоть», «тьма» – «свет», «сон» – «бденье», «звук» – «тишина» и под. Противопоставление как основной стилистический приём построения авторской картины мира последовательно реализуется в стихотворениях всех поэтических сборников С. Парнок.

Эти оппозиции становятся опорными точками, на которых выстраивается система координат создаваемой С. Парнок картины мира. Например, пространственная вертикаль от сердца человека к небу протягивается в сборнике «Стихотворения», в частности, в стихотворении «Голубыми туманами с гор на озера плывут вечера...», ключевая оппозиция в котором «сон» – «бденье»:

Дни – как сны.

Дни – как сны.

Безотчетному мысли покорней... [Стихотворения, 17].

Длинные, протяжные строки шестистопного анапеста, «убаюкивающая» интонация, различные виды повторов (собственно лексические повторы, анафоры, синтаксические стыки, ассонансы на «о») – всё это даже на звуковом уровне реализует мотив сна, того сна, который позволит постичь истину:

К тайной жизни, во всем разлитой, я прислушалась в сердце моём...

[Стихотворения, 17].

Обратим внимание на синестетический характер данной метафоры; эта стилевая доминанта лирики С. Парнок воплощает в себе особенность восприятия поэтессой мира одновременно во всей палитре его красок, звуков, ощущений, пространств, находящего отражение в сердце лирической героини.

Мотив сна репрезентируется за счет активного употребления автором именных и глагольных лексем, объединенных семантической близостью. В сборнике «Розы Пиерии»: «*снилось мне*» [Розы Пиерии, 87], «*ты дремлешь*» [Розы Пиерии, 89]. В сборнике «Лоза»: «*хотя во снах мне снись*» [Лоза, 99], «*мне шепчут сны*» [Лоза, 113], «*снится мне*» [Лоза, 116], «*тайные звуки мне снятся*» [Лоза, 118]. В сборнике «Музыка»: «*сонные бездны*» [Музыка, 126], «*насильственный сон*» [Музыка, 127], «*ко сну приневолить*» [Музыка, 129]. В сборнике «Вполголоса»: «*нежность сонных рук*» [Вполголоса, 157], «*тайные сны*» [Вполголоса, 160], «*сонные своды*» [Вполголоса, 163], «*Дремлет старая сосна / И шумит со сна*» [Вполголоса, 173], «*мне снится сон*» [Вполголоса, 176], «*мне снилось...*» [Вполголоса, 185], «*...сколько я лет проспала*» [Вполголоса, 190], «*Играй, Адель, – ты видишь сны...*» [Вполголоса, 195]. В цикле «Ненужное добро»: «*пробудят и мертвого от сна – газель*» [288], «*спит Москва... мне не спится*» [Ненужное добро, 291], «*я вижу с тобой сумасшедшие сны*» [Ненужное добро, 292]. Таким образом, общее значение мотива сна в лирике С. Парнок можно определить как особый мир, находящийся по ту сторону реальности, с одной стороны, продолжающий её, а с другой – противопоставленный ей, где открывается путь к сближению с возлюбленной, к обретению взаимопонимания с самой собой – со своей душой.

В поэтический сборник «Розы Пиерии» С. Парнок включает цикл стихотворений «Сны Сафо», в котором мотив сна, являясь доминантным, реализует мысль о духовном родстве двух поэтесс:

Чудится деве – она домечтает мечты твои, Сафо,

Недозвучавшие к нам песни твои допоёт... («Так на других берегах, у другого певучего моря...» [Розы Пиерии, 90]).

Так, сон не противопоставлен яви, наоборот, именно он позволяет создать новую реальность, точнее, воплотить в ней то, что было лишь мечтой.

Цикл «Сны» включён в композицию сборника «Музыка», где при помощи, в первую очередь, мотивов сна и музыки создается пространство, в котором живёт душа лирической героини:

*Только в снах, прерываемых стоном,
Чтобы не умереть во сне,
На такой певучей волне,
Над таким голубым затоном,
Всею грудью так вольно дыша,
Покачивается душа [Музыка, 146].*

Полярность «сна» и «бденья» и одновременное их сближение заявлены и в сборнике «Вполголоса», уже во взятом из стихотворения Е. Баратынского эпиграфе к нему:

*Есть бытие, но именем каким
Его назвать? – ни сон оно, ни бденье... [Вполголоса, 155].*

Противопоставление «сон» – «бденье» развивается в сборнике, в частности, в стихотворении 1927 г. «И отшумит тот шум...»: «*отгрохочет грохот, / Которым бредишь ты во сне и наяву*» [Вполголоса, 183].

Одно из стихотворений цикла «Большая Медведица» также предваряет эпиграф из Е. Баратынского: «*Мне снишься ты, мне снится наслаждение...*» [Большая Медведица, 267], хотя в строках С. Парнок мотив сна не получает дальнейшего развития: таким образом, вновь создается ощущение своеобразной «неслиянной слитности», нераздельности, взаимопроникновения сна и яви.

Подобное, почти оксюморонное, сближение противоположных понятий мы встречаем и в цикле «Ненужное добро», например, в стихотворении «Мне

кажется, нам было бы с тобой...», в котором лирическая героиня пытается воссоздать тот мир, который возможен, если чувство взаимно: «*Какие б сны нам снились наяву...*» [Ненужное добро, 277].

Таким образом, сон в мире С. Парнок не противоположность яви, а органичная её часть, сокровенная, тайная, важная, иногда страшная, но позволяющая раскрыть сущность происходящего.

Компоненты оппозиции «рай» – «ад» также семантически не тождественны. Так, лексема «рай» является частотной наряду с семантически близкими номинациями: «мой ангел» [Вполголоса, 157], «божество» [Вполголоса, 166]. Тогда как лексема «ад», как и семантически близкие ей номинации, встречается в поэтических текстах С. Парнок довольно редко:

Сегодня грешникам в аду

Не жарче, чем в Сицилии... («И вот расстались у ворот...» [Вполголоса, 162]).

Причем, наиболее частотно её употребление не отдельно, а в составе языковой антитезы: «*ни святости, ни греха*» [Стихотворения, 20], «*такие лампы дьяволу даже в червонцы не перетопить*» [Лоза, 115]. Отсутствие же контекстуального противопоставления частей этой оппозиции подчёркивается употреблением оксюморонного сочетания «грешный / адский рай», которое трижды встречается в лирике С. Парнок. Впервые – в сборнике «Вполголоса»: в пространстве «грешного рая» описывается духовное пробуждение и острое ощущение наслаждения жизнью, обращаясь к которой лирическая героиня восклицает:

Живи, непостижная жизнь,

расцветай,

своевольничай,

властвуй! («Я

думаю: Господи, сколько я лет проспала...», 1927 [Вполголоса, 190]).

В стихотворении «Одна лишь мне осталась услада...» оксюморонным образом «адского рая» передаётся впечатление от цыганской песни: страсть и

музыка «околдовывают» лирическую героиню, разверзают перед ней «огненную» пропасть [161, с. 245]. «*Дай руку, и пойдём в наш грешный рай!..*» – увлекает за собой лирическая героиня возлюбленную в одном из стихотворений «веденеевского цикла» «Ненужное добро» [161, с. 289]. Таким образом, противоречивость души лирической героини репрезентируется и в построении авторской картины мира, в которой, казалось бы, противопоставленные понятия органично соединяются и взаимодействуют.

В подобном ключе сочетаются в лирике С. Парнок образы души и плоти, употребляемые автором в одном контексте, что наиболее характерно для сборника «Вполголоса». Например, в стихотворении 1926 г. «А под навесом лошадь фыркает...»:

...И как слепец за поводыркою

Вновь за душою плоть идет [Вполголоса, 159].

Обратим внимание на ведущую роль в этих строках именно образа души, как и во всём поэтическом мире С. Парнок: к освобождению души стремится лирическая героиня («...*Сбрось лохмотья, / Освобожденная душа!*» [161, с. 161]); близкую душу ищет она в этом мире («*Я не с ломом, я со словом / Вышла по душу твою*» [161, с. 168]); столь любимый Судак называет она «*родиной... души*» [161, с. 165].

Что же касается оппозиции «свет» – «тьма»: эти языковые антонимы чаще не противопоставлены, а сопоставимы. Сближение этих образов мы находим уже в сборнике «Лоза». Например, создавая образ звучащей музыки в стихотворении «Орган», С. Парнок использует лексические ряды, семантизирующие переплетения света и тени:

Кто вы, светлые, темные сонмы?..

И какое пронзило сверканье

Этот громоклокочущий мрак? [Лоза, 100].

Такое двуединое пространство создаваемой С. Парнок картины мира особенно характерно для стихотворений, посвящённых теме творчества.

Ведь, например, музыка в этом мире – категория, вскрывающая мрак души и одновременно позволяющая найти свет, именно таким образом реализуется мотив музыки и создаваемого ею пространства в сборнике «Музыка». Например, в стихотворении «Дирижер»:

И мир переполнился тьмою...

И рупором прямо к оркестру

Спускался серебряный луч... [Музыка, 127].

Или в стихотворении «За что мне сие, о Боже мой?..»: «Свет в моем сердце не светлом...» [Музыка, 145]. Не менее сильное влияние, чем музыка, на душу лирической героини и на весь её мир оказывает любовь. Противопоставление однокоренных лексем в рамках одного образа снова подчёркивает противоречивость души.

Этот же стилевой приём использует С. Парнок для создания образа души лирической героини в сборнике «Вполголоса», например, в стихотворении 1927 г. «Так призрачно и ясно так...»:

И как тогда, иду в тиши

И узнаю и свет, и тени... [Вполголоса, 165].

Или для создания образа возлюбленной, отмечая, например, «мрак светлых глаз» («Ты молодая. Длинноногая! С таким...», 1929 [161, с. 254]).

Итак, свет и тьма оказываются в картине мира С. Парнок сопоставимы, а не противопоставлены. В этом своеобразном структурно-семантическом «сдвиге» системы координат нашло, на наш взгляд, отражение мироощущение эпохи рубежа XIX – XX вв.: чувство зыбкости и хрупкости мира, потери нравственных ориентиров и идеалов, тревожное ожидание грядущих перемен. Так и в лирике С. Парнок пространственные координаты картины мира создают не перпендикулярные прямые, а пересекающиеся под острым углом.

Важную роль в авторской картине мира играет мотив тишины, одним из репрезентантов которого является наречная лексема «вполголоса» в значении «не полным голосом» [153, с. 95], которая становится заглавием одного из

поэтических сборников, при этом употребляется во всей лирике С. Парнок лишь дважды. Первое её употребление мы находим в стихотворении «Как дудочка крысолова...» из сборника «Вполголоса»:

*... Колдует тихое слово,
Скликакая тайные сны.*

*Вполголоса, еле слышно,
Окликакая душу твою,
Чтобы встала она и вышла
Побродить со мною в раю... [Вполголоса, 160].*

Обратим внимание на то, насколько тесно и семантически значимо переплетение в этом стихотворении доминантных для лирики С. Парнок мотивов (тишины, сна), а также образов (души и поэтического слова) и, как следствие, тем (творчества и любви). Картина мира, в свою очередь, создаётся здесь «половинками» доминантных оппозиций: сон, тишина, рай – именно такое пространство реально для пробужденной творчеством или чувством души лирической героини.

Важно, что ещё раз лексему «вполголоса» С. Парнок использует в стихотворении 1932 г. «Нет мне пути обратно!..» из цикла «Ненужное добро» в характерном для её стиля оксюморонном сочетании «вполголоса выть» [Ненужное добро, 287], передающем невыносимость охватившего лирическую героиню чувства, невозможность справиться с ним или отречься от него.

Таким образом, лексема «вполголоса», лейтмотивом проходящая через всё творчество С. Парнок, хотя и реализуется преимущественно опосредованно, через группу семантически близкой лексики, в созданном ею мире становится своего рода ориентиром, позволяющим отличить истинное от ложного.

Синонимичной ей выступает лексема «тихо», также довольно частотная в лирике С. Парнок. В сборниках «Стихотворения» («*по свету тихо прошла*»

[161, с. 11], «*тихо вышли мы ...*» [161, с. 59]) и «Розы Пиерии» («*тихо возвращается с поля брани*» [161, с. 92]) эта лексема употребляется в сочетании с глаголами, обозначающими движение. В сборнике «Музыка» эта наречная лексема характеризует звук, пение: «*тихонько запою*» [161, с. 128]. Более разнообразными становятся контексты её употребления в сборнике «Вполголоса», где мотив тишины оказывается наиболее семантически значимым для созданной поэтессой картины мира: «*и радуюсь, и тихо плачу я...*» [161, с. 171], «*тише слышу*» [161, с. 172], «*тихо звуковым сияньем / Наполняется простор*» [161, с. 174], «*тихо плачу и пою*» [161, с. 181].

Наиболее частотным в создании мотива тишины является прилагательное «тихий», включенное в многочисленные стихотворные контексты в первую очередь сборников «Стихотворения» («*в тихом краю*» [161, с. 11], «*была ты тихой, незатейливою*» [161, с. 26], «*взгляд прозрачен твой и тих*» [161, с. 42]), «Розы Пиерии» («*ты в моих тихих руках*» [161, с. 89], «*тихое море*» [161, с. 93]) и «Вполголоса» («*тихое дыханье*» [161, с. 157], «*тихий свет*» [161, с. 158]; «*вечер / Наплывает на тихую землю*» [161, с. 166], «*тихий час, когда на землю / Нахлынет сумрак голубой*» [161, с. 172]). Подчеркнем, что эпитет «тихий» относится к разным номинациям: тихое дыханье, тихий свет, тихий час, тихая земля и т.д. Менее частотны, однако не менее значимы лексема «тишина» и её однокоренные дериваты: «*тишь усадьбы*» [Стихотворения, 14], «*зябкая тихость пруда*» [Стихотворения, 18], «*влажная Венецианская тишина*» [Лоза, 111], «*вдохновенная тишина*» [Лоза, 121].

Обратим внимание на эволюцию эпитетов, которыми наделена эта лексема. В первую очередь тишина в мире С. Парнок была связана с религиозностью, духовной чистотой. Так, в одном из стихотворений начала 1920-х гг., не вошедшем ни в один из сборников, мы находим оксюморонную «*стоустую тишину*», услышанную душой лирической героини, обретшей веру («*Лишь о чуде взмолиться успела я...*», [161, с. 216]). В сборнике «Музыка» тишина пространства снов, в которую нужно «вслушаться»,

становится «*певучей*» (в цикле «Сны» [Музыка, 146-147]). В стихотворениях второй половины 1920-х г., как уже отмечалось, созданных в сложный период для сложных для С. Парнок, физически слабой, переживающей болезни близких людей, осознающей собственную «несвоевременность» и всё-таки находящей в себе силы писать, тишина оказывается то «*нестерпимой*» (например, в стихотворении 1926 г. «Любила», «люблю», «буду любить»...», [161, с. 237], где «затих» воздух, наполненный нелюбовью), то «*святой*» (например, в стихотворении сборника «Вполголоса» «Мне снилось: я бреду впотьмах...» [161, с. 185], в котором создано пространство заново рожденной души).

Мотив тишины как один из ключевых в авторской картине мира актуализируется в сборнике «Впологолоса», где не раз с его помощью выражается мысль о тишине как пути к самому себе, к своей душе: «*В тишине непостижимой / Сам непостижимо тих...*» («Старая под старым вязом...» [161, с. 187]); «*...Я и не знала, Господи, / ...Что тишина так тиха...*» («Я – как больной из госпиталя» [161, с. 169]); «*И будет тишина, и сумрак синий... / И вдруг поймёшь, что ты бродил в пустыне / За сотни верст от самого себя!*» («И отшумит тот шум, и отгрохочет грохот...» [161, с. 183]). Обратим внимание также на то, что этот путь к душе возможен благодаря творчеству, а тесная связь в лирике С. Парнок тем творчества и любви делает сопричастными тишине не только лирическую героиню, но и её возлюбленную: «*И стоишь ты у обедни, / Тихая, как все вокруг...*» («Смотрит радостно и зорко...» [161, с. 170]); «*И ты в лесу игольчатом / Притихшая стоишь*» («И распахнулся занавес...» [161, с. 164]). В конце 1920-х гг. С. Парнок снова вернётся к использованию мотива тишины для создания образа возлюбленной, как, например, в стихотворении 1929 г. «Высокая волна тебя несёт...»: «*Ты проплываешь, обворожена, / Сама уже – и свет – и звук – и тишина*» [161, с. 252].

Значимость тишины в картине мира С. Парнок обусловлена, прежде всего, авторским пониманием сути истинного творчества, заключающегося в

поиске того слова, которое раскроет душу поэта, в возможности говорить только тогда, когда молчать невозможно – в «последний миг»:

И я тихонько запою...,

Чтоб душу выкричать свою ... («Молнии огненный ком...» [Музыка, 128]).

В оксюморонности этих строк поэтесса передаёт силу поэтического слова, сказанного «вполголоса». Не случайно, обращаясь к поэту в стихотворении 1927 г. «Огромный город. Ветер. Вечер...», С. Парнок процесс творчества осмысливает с позиций пространственного континуума, в основе построения которого лежит противопоставление тьмы и огней, а также грохота и тишины, убеждая:

Дождись, когда душа, тоскуя,

Переплеснётся через край, –

И голос с тишиной сверяй [161, с. 248].

Обратим внимание на ещё один важнейший синкретичный образ в этом стихотворении – призыв: «внятно выговори слово, как говорил бы для глухого, который ... видит лишь, как слово дышит» [161, с. 248]. Другими словами, по твердому убеждению поэтессы, только «тихое» слово способно стать настоящим, даже пророческим, позволить высказать, услышать и увидеть истину. Прозрение, таким образом, становится своеобразным ключом к творчеству благодаря общему для них мотиву тишины.

В сборнике «Вполголоса» мотивы тишины и творчества также сближаются: только в тишине можно найти нужные слова, только в тишине можно по-настоящему вернуться домой. Эти мысли выражены, в частности, в стихотворении «Так призрачно и ясно так...»:

И как тогда, иду в тиши

И узнаю и свет, и тени,

И родину моей души

Приветствую сердцебиеньем... [Вполголоса, 165].

Обратим внимание на рифму «тиши – души», воплощающую убежденность С. Парнок в необходимости с тишиной сверять то слово, в котором собираешься высказать душу.

В сборнике «Вполголоса» тишина имеет цвет – голубой. Так в лирике С. Парнок появляется колоративная лексика, визуализирующая создаваемый поэтессой мир:

*И в тихий час, когда на землю
Нахлынет сумрак голубой,
Быть может, гостьей иноземной*

Приду я побродить с тобой... («Всё отдаленнее, всё тише» [Вполголоса, 172]).

Именно голубой цвет доминирует в цветовой палитре поэтической картины мира С. Парнок, что подтверждается частотным употреблением лексемы «голубой», а также синонимичных лексем. Важно также обратить внимание на то, что в этот цвет поэтический мир окрашивается постепенно. Несколько словоупотреблений мы найдём в сборнике «Стихотворения» (например, «голубые туманы вечеров» [161, с. 17], «просишь» неба [161, с. 19]), всего одно – в сборнике «Лоза» («струенье голубое» [161, с. 116]), пять – в сборнике «Музыка» (например, «полночь голубая» [161, с. 126], «голубой затон» [161, с. 146]), причем все они репрезентируют прямое значение цвета. Со сборника «Вполголоса» начинается активное употребление лексемы «голубой» и синонимичных ей, причем как в прямом, так и в переносном значении, что достигается многообразием контекстов и приводит к расширению семантического плана. Приведём некоторые примеры: «пустыни лунно-голубой мерцающая даль» («Ведь я пою о той весне...» [161, с. 158]); «следы оленьи на голубеющем снегу» («А под навесом лошадь фыркает...» [161, с. 159]); «ртуть голубая луны» («Как дудочка крысолова...» [161, с. 160]); «на голубую тень» («И распахнулся занавес...» [161, с. 164]); «сумрак голубой» («Все отдаленнее, все тише...» [161, с. 172]); «тишина и сумрак синий» («И отшумит тот шум, и отгрохочет грохот...»

[161, с. 183]). Автор визуализирует сумрак голубой, лунно-голубую даль, голубую тень, голубеющий снег, голубую луну. Голубой цвет «с окраской небесного светло-синего цвета» [153, с. 123] окутывает тишину, творчество, прозрение, душу. Это цвет покоя и умиротворения, сопричастный небу и Богу, который словно покрывает своей благодатью созданный поэтессой мир. Испытав горечь потерь, пережив годы революции и гражданской войны, время болезни, сражения с цензурой, С. Парнок не теряет веры в силу слова, поэтического творчества. И иногда голубой цвет становится более концентрированным и переходит в синий, символизируя противопоставленную страшному миру реальности созданную авторским воображением идиллию:

А другая блуждает в пустыне...

Свет несказанно-синий!

Каждым листочком грустные

Вздрагивают осины... [Вполголоса, 163].

Здесь главная черта образа мира – «свет несказанно-синий». Анализируя особенности контекстуального употребления этого эпитета, подробнее остановимся на том факте, что частотное употребление сложных имен прилагательных, что восходит, по всей видимости, к традиции Ф.И. Тютчева, – характерный для лирики С. Парнок стиливой прием. Проанализировав поэтическую лексику С. Парнок с этой точки зрения, мы пришли к выводу, что сложные имена прилагательные, репрезентирующие авторскую картину мира, можно условно разделить на две семантические группы:

1. Колоративная лексика: «темно-розовый» закат; «дымно-сиреневая» даль, «туманно-желтый» закат, «золотисто-дымный» топаз, «лунно-голубая» пустыня и под. Только первое из перечисленных имен прилагательных играет исключительно роль номинации цвета, остальные содержат, помимо этого, ещё и значение некоторой «размытости» цвета. Анализируя другие эпитеты этой группы, мы обнаруживаем всё более насыщенную их семантику: в прилагательном «золотоперистый» закат соединены

обозначение цвета и фактуры облаков; «несказанно-синий» свет, «невозможно-золотые» крылья – передана наивысшая степень проявления признака. «Тускло-палевый» вечер – это уже вовсе не обозначение цвета, т.к. этот эпитет противопоставлен эпитету «огненный», следовательно, принимая во внимание семантику образа огня в контексте всего творчества С. Парнок, в «тускло-палевом» мы выявляем значения пустоты, невзаимности, одиночества, страха и т.д. Учитывая ту же семантику образа огня, а также слитное написание лексемы «темноогненный» прибой, мы придём к выводу, что этот эпитет также не обозначает цвет, а характеризует процесс творчества: этот прибой залокотал в оркестре, это та тьма, которую способен вызволить из души человека или в душе человека творец, создатель музыки.

2. Синестетические эпитеты, в основе которых лежит в первую очередь чувственное восприятие того или иного образа. Анализируя эту группу эпитетов, обратим внимание на то, что большинство из них относится к лексемам, репрезентирующим доминантные мотивы лирики С. Парнок. Кроме того, очевидно, что в этом списке много причастий – частотной в её поэтическом языке части речи: «лживо-нежен» взгляд, «ревниво-сжатый» рот, «громоклокочущий» мрак, «громоклокочущая» тьма (антитеза «святой» тишине), «дивнопевучее» вино, «огнедышащий» октябрь, «огнекипящий» костер, «огнедышащие» поезда, «вихреподобный» полет, «убого-черный» ломоть, «сонно-жаркий» вечер, «черно-махровые» ресницы, а также оксюморонные определения: «холодно-пламенный» Стендаль, «уныло-пышный» стих, «стоустая тишина».

Помимо расширения семантического поля лексем, а также приобретения ими синкретичного или оксюморонного значения, использование сложных имен прилагательных, на наш взгляд, преследует ещё одну цель – выражение тенденции к слитности, слиянию образов. Например, возможен отдельный вариант написания «ревниво-сжатый» (рот) или дефисный вариант эпитета «темноогненный» (прибой) – С. Парнок же выбирает варианты, стремящиеся

к слитности, даже удвоенность «о» создаёт особую музыку стиха. Действительно, употребление в поэтической речи причастий и сложных прилагательных несколько «растягивает» поэтический ритм благодаря появлению многочисленных пиррихий – подобную, нараспев, манеру исполнения своих стихов С. Парнок вспоминали её современники. Например, Б. К. Зайцев, в описании одного из литературных вечеров отмечал: «Соня таинственно полу-распевала сафические строфы» [83, с. 227–228].

Окрашенный в голубой цвет мир природы имеет свою пространственно-временную организацию и не пустынен: его населяют животные, заполняют прекрасные пейзажи, в нём сменяются времена года... Особенно ярко эти черты картины мира проявляются в сборнике «Вполголоса». Например, в стихотворении «Медленно-медленно вечер...» детализирована картина вечерней природы:

*Медленно-медленно вечер
Наплывает на тихую землю,
Медленно, ночи навстречу,
Выходит из леса олень...*

*Темные ели к оленю
Простирают молитвенно лапы ... [Вполголоса, 166].*

Мы визуально представляем себе конкретные образы, детализирующие авторскую картину мира: олень, лес, лапы темных елей. Как в стихотворении «Под зеркалом небесным...»:

*Под зеркалом небесным
Скользит ночная тень,
И на скале отвесной
Задумался олень –
О полуночном рае,
О голубых снегах... [Вполголоса, 167].*

Снова в одном контексте стираются пространственно-временные грани реального и божественного мира, что и придаёт неповторимое своеобразие созданной С. Парнок картине, в которой органично соединяются быт и бытие, реальность и Вечность.

Таким образом, подытоживая всё сказанное, представляется возможным сделать следующие выводы: во-первых, основу картины мира, созданной С. Парнок, составляет принцип противопоставления, пронизывающий образную систему её лирики и организующий центральные мотивы. В переплетениях света и тени, ада и рая, сна и яви, дня и ночи пролегает путь лирической героини. Во-вторых, в цветовой палитре представленного мира доминирует голубой цвет, небесность которого многократно подчеркивается автором и белизной «голубеющего» снега, и лунно-голубой далью, и голубой тенью. Именно этот цвет ассоциируется с одним из доминантных мотивов лирики – мотивом тишины, царящей в авторском мире и позволяющей, только соприкоснувшись с ней, лирической героине найти настоящий, истинный путь и познать саму себя. Наконец, созданный С. Парнок мир наполнен образами животных, красотой пейзажных зарисовок, что создаёт в совокупности органичную картину.

Возможность рассматривать картину мира, созданную поэтессой в её стихотворных сборниках, основана на принципе единства стилевых приемов С. Парнок в контексте всего её творчества.

На уровне лексической организации текста отмечается действие двух стилевых тенденций: с одной стороны, очевидна устремленность слова к точности и ясности своего значения, средствами выражения чего становятся цепочки синестетических эпитетов и сложные эпитеты. С другой стороны, наблюдается склонность слова к иносказательности, что выдвигает на первый план метафору. Действие этих же начал определяет и специфику композиции лирических текстов: с одной стороны, активизируются музыкальные принципы построения текста (различные виды повторов,

лейтмотивы), а с другой – отмечается ясность и чёткость композиционных решений (построение текста лирического произведения на основе антитезы).

Таким образом, проведенный анализ мотивно-образной системы поэтического мира С. Парнок с позиций их стилевого воплощения и в тесной связи с мировоззрением автора, её концептуальными построениями, позволил построить авторскую картину мира.

Центральный образ авторской картины мира С. Парнок – душа. Её пространство создается такими ключевыми образами, как роза, красота и музыка, визуализируется голубым цветом. Также в центре мира пролегает путь лирической героини к своей душе: её постижению, принятию её противоречий, её воплощению в слове. Путь этот представляется нам прямым, но он не менее сложен, чем тот, который проделывает лирический герой поэзии П. Соловьевой: здесь движение возможно в обе стороны: лирическая героиня то идёт вперед, то, лишаясь духовных сил, останавливается, а порой и вовсе «возвращается» назад, потеряв на какое-то время веру. Движущие силы этого пути – любовь и творчество (то самое слово, в котором находит выражение душа). Одновременность двух противоположно направленных движений основана также на том, что взгляд лирической героини устремлен то внутрь себя, в собственную душу, то вовне, на возлюбленную, но как будто «из себя», сквозь призму собственной души. Здесь нет взгляда «со стороны», как в лирике П. Соловьёвой, и из-за такого угла зрения система координат не получается классически стройной. Создающие эту систему точки расположены на прямых, устремлённых к образу души и в ней же пересекающихся. Поначалу эти прямые, будучи построенными на антонимичных точках, могли быть параллельными, однако в мире С. Парнок противоположные понятия оказываются контекстуально синонимичными, и расстояние между ними тем меньше, чем ближе они к центрообразующей точке «душа». В отличие от «живописной» картины мира П. Соловьевой, картину мира, выстроенную в лирике С. Парнок, мы назвали бы «музыкальной»: именно этот вид искусства в эпоху Серебряного века

считался наиболее точно передающим область невыразимого, к которому, без сомнения, принадлежит душа. Наконец, в этой схеме картины мира обратим внимание на получившийся музыкальный знак «диминуэндо», визуализирующий ещё один путь лирической героини к душе – путь тишины, путь слова, сказанного «вполголоса».

Проанализировав в третьей главе работы поэтический мир С. Парнок с точки зрения способов стилевого воплощения его центральных содержательных категорий и формирования индивидуальной авторской картины мира, считаем вполне обоснованным сделать следующие **выводы**:

– София Парнок, поэт, литературный критик, автор оперных либретто, переводчик, при жизни издала пять поэтических сборников: «Стихотворения» (1916), «Розы Пиерии» (1922), «Лоза» (1923), «Музыка» (1926), «Вполголоса» (1928), образующих композиционно-стилевое единство, в основе которого лежит переосмысление отечественной поэтической традиции, репрезентируемой лирикой А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Сафо, К. Павловой. Близость и интертекстуальность с русской лирикой в разные периоды творчества поэтессы была различной. Особое место в формировании стилевых особенностей лирики С. Парнок принадлежит типологическим связям с поэзией А. Фета, романтическое мироощущение которого, реализуясь в трагическом противоречии реального и идеального, воплотилось в переосмыслении поэтессой важных для фетовской лирики мотивов лазури, огня, полёта, музыки, красоты, а также в их стилевой репрезентации как органичного симбиоза в лирике С. Парнок. Несмотря на то, что классическая русская литература всегда служила для поэтессы ориентиром на пути становления собственного стиля, С. Парнок движется по пути формирования собственной оригинальной поэтической манеры. Переключки с голосами современников (В.Ф. Ходасевич, М.И. Цветаева, К. Липскеров, которого поэтесса называет «мой брат по лире и судьбе» [161, с. 203].) в творчестве С. Парнок, конечно, есть, однако они обусловлены, скорее,

мировоззренческой близостью позиций и общностью конкретно-исторической эпохи. Если в 1910-е гг. С. Парнок ещё ощущает себя частью некоего поэтического братства с современниками, то уже в 1920-е гг. и дальше, вследствие ряда объективных и субъективных причин, у поэтессы усиливается чувство несвоевременности и ненужности.

– Одной из художественных доминант поэтического стиля С. Парнок является его музыкальность, пронизывающая ритмическую организацию стиха, его строфику, способы рифмовки, органично сочетающие традиционные рифмы с новыми приёмами, ставшими открытием XX века, вследствие чего «музыкальность» явилась определяющей характеристикой авторской поэтической картины мира. Упорное стремление сформировать оригинальный идиостиль, неповторимую поэтическую манеру реализовалось в настойчивом желании поэтессы быть вне литературных школ и направлений, не разделять их взгляды, что, в частности, сближает её с М. Цветаевой, в тени которой, к сожалению, многие исследователи часто рассматривают поэзию С. Парнок.

– Требования, предъявляемые С. Парнок к поэтическому творчеству, продиктованные особенностями её мировоззрения и мировосприятия, обусловили пристальное внимание поэтессы к лексическим средствам репрезентации центральных в её лирике образов и мотивов, особенно если объективирующие их лексемы, повторяясь в разнообразных контекстах, расширяя своё семантическое поле, становясь своего рода архетипическими фигурами художественного мира поэта образуют мотивы, обладающие «повышенной значимостью и семантической насыщенностью» [230, с. 301].

– Постижение структурно-семантических особенностей поэтического мира С. Парнок в свете их стилевой репрезентации возможно лишь в тесной взаимосвязи с авторской публицистикой, которая служит своеобразным ключом для осмысления центральных лирических образов и мотивов, поскольку в критических статьях представлены глубокие размышления о

сути поэтического творчества, его приоритетах и ориентирах, иногда в полемике с другими поэтами.

– С. Парнок принадлежит к числу поэтов, индивидуальный авторский стиль которых сложился не сразу, а в ходе длительного процесса работы над формированием поэтической манеры, что обусловило подчёркнуто пристальное внимание к слову как первооснове лирики и появление лейтмотива творчества.

– С точки зрения формирования индивидуального авторского стиля С. Парнок движется от внешнего плана к внутреннему, от реального, открытого всем мира, к ирреальному, душевному, скрытому от посторонних глаз.

– Бинарность, характерная для эпохи Серебряного века, в лирике С. Парнок присутствует, хотя и гораздо в меньшем объеме, чем у её современниц и, в частности, П. Соловьевой, реализуясь в рамках мотивно-образной парадигмы и способов её лексического воплощения.

– «Автоцензура», характерная для творчества поэтессы вплоть до 1930-х гг., определяет взаимодействие двух противоположных по своей сути стилевых тенденций на уровне, в частности, лексической организации текста. С одной стороны, С. Парнок стремится к выбору наиболее точного в своём лексическом значении, семантически ёмкого слова, что находит отражение в употреблении рядов синестетических сложных эпитетов и многочисленных градаций. С другой стороны, реализуя идею иносказательности, поэтесса прибегает к метафоре, причём для создания того или иного образа или мотива поэтесса может использовать одну и ту же метафору, становящуюся «постоянной», позволяя ей при различии контекстов обретать символические значения. Метафоризация – центральный стилиевой приём в лирике С. Парнок, репрезентирующий два доминирующих поэтических мотива, – души и творчества. Статистический и стилистический анализ стихотворных сборников поэтессы позволил выделить наиболее частотные метафоры, к числу которых мы отнесли «прорастающее зерно», «обморок души», «вино

страсти», «роза декабря», «полёт души», «огонь – моя метель», «музыка огня» и концептуальные метафоры «душа – птица», «творчество – жатва», «поэт – жнец», «мир – сцена» и под.

– Структурно-семантический анализ поэтических сборников С. Парнок выявляет центрообразующую роль образа души в картине мира поэтессы, что напрямую определяется её мировоззрением. Именно по принципу близости к образу души распределяются другие доминантные образы лирики С. Парнок: огня, тишины, красоты, многие из которых формируют бинарные оппозиции: свет – тьма, ад – рай, дух – плоть и т.п.

– Смысловым центром созданной С. Парнок картины мира является образ лирической героини, мировосприятие которой определяет своеобразие поэтической картины мира, структурируемой мотивно-образной парадигмой и пространственно-временным континуумом.

– Анализ поэтических сборников С. Парнок позволяет структурировать авторскую картину мира, которая не укладывается в стройную, классическую систему координат, как у П. Соловьевой, а представляет собой две оси, соединенные под острым углом и выходящие из одного центра, который составляет «душа», создающийся путём ассоциативной связи с образами розы, красоты и музыки. Основу пространственно-временной организации созданной поэтессой картины мира составляет путь лирической героини к своей душе, движение по которому возможно в обе стороны: как вперёд, так и назад. Создающие эту систему точки расположены на прямых, устремлённых к образу души и в ней же пересекающихся. Поначалу эти прямые, будучи построенными на антонимичных точках, могли быть параллельными, однако в мире С. Парнок противоположные понятия оказываются контекстуально синонимичными, и расстояние между ними тем меньше, чем ближе они к центрообразующей точке «душа».

– Ведущими стилевыми приёмами, воплощающими мотивно-образную парадигму авторской картины мира в поэзии С. Парнок, являются, в первую очередь, система сквозных метафор, в том числе концептуальных,

получающих в каждом стихотворном сборнике развитие своего значения на основе приобретаемых в поэтических контекстах коннотаций, эпитеты, в том числе синестетические, акцентирование лексических повторов, употребление стилистически сниженной лексики и окказионализмов, антитеза, оксюморон, на уровне синтаксической организации поэтических текстов – это градация, приём анжамбемана, недосказанность, реализующаяся в активном использовании многоточий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эпоха Серебряного века, яркая и противоречивая, с присущим ей острым ощущением надлома, связанным с рубежом веков, ситуацией «конца века», ожиданием перемен и страхом перед неизвестным будущим, потерей и поиском нравственных ориентиров, что находило выражение как в крайнем индивидуализме, в чувстве раздробленности личности, антиномичности человеческой души, так и в стремлении вернуть целостность, «воскресить» личность, обрести твердую почву под ногами, закладывает историко-культурные, философские и мировоззренческие основы построения авторских картин мира писателей рубежа XIX – XX вв., а также формирования индивидуальных авторских стилей представителей этой эпохи. П. Соловьёва и С. Парнок в этом смысле не стали исключением. Анализируя вписанность мотивно-образных парадигм лирики П. Соловьёвой и С. Парнок в литературный процесс эпохи Серебряного века в целом и женскую поэзию в частности, мы находим в их творчестве основанное на контактных и типологических связях отражение стилевых доминант эпохи, значимость которых в мировосприятии поэтесс, тем не менее, оказывается различной, что обуславливает индивидуальную авторскую интерпретацию и стилевое воплощение центральных образов и мотивов их поэтического творчества в аспекте формирования авторских картин мира.

Логика осмысления темы диссертационного исследования предполагает сопоставительный анализ поэтических стилей П. Соловьёвой и С. Парнок, который мы посчитали целесообразным провести по следующим параметрам:

- стилевые доминанты эпохи и их преломление в поэтическом творчестве;
- мировоззренческие основы;
- связь с поэтической традицией;
- мотивно-образная парадигма и приёмы её стилевого воплощения;

- образ лирического героя как стилеобразующий фактор;
- авторская картина мира и принципы её структурирования;
- вписанность в историко-культурный контекст эпохи Серебряного века и, конкретнее, женскую поэзию.

Ключевыми в процессе становления индивидуальных авторских стилей и П. Соловьёвой, и С. Парнок являются такие доминантные черты порубежной эпохи, как представление об антиномичности души человека и, как следствие, насущная потребность в «воскресении личности». Именно этим, на наш взгляд, обусловлена центральная роль образа души в индивидуальных авторских картинах мира обеих поэтесс, представляющих, тем не менее, разные по своей структуре модели. Для П. Соловьёвой духовный путь – это путь к бессмертию души, а для С. Парнок – это путь к воплощению души поэта в творчестве.

П. Соловьёва видела смысл жизни в духовном пути, верила в бессмертие души как конечную цель земного существования, следовательно, именно близостью к образу души определяются другие доминантные образы её лирики, которые объединены в её поэтическом мире преимущественно на основе антитезы, формирующей символически значимые оппозиции. Причем именно антиномичность является ключевым стилистическим приёмом в художественном мире П. Соловьёвой, лирический герой которой характеризуется, прежде всего, двойственностью, реализующейся на всех содержательных уровнях раскрытия его образа.

В мировосприятии С. Парнок контекстуально синонимичными являются понятия «душа» и «творчество», что также во многом определяется историософским контекстом эпохи, в рамках которого творчество осмысливается как духовный подвиг. В этом контексте творчество, по мнению поэтессы, – это служение Богу, выражение души человека и, следовательно, его единение с миром, что, в свою очередь, обусловило синонимию мотивов рождения души и рождения стиха, а также доминантную роль в её поэзии мотива духовного родства. Душа лирической

героини стихотворений С. Парнок также двойственна, однако бинарность, в целом характерная для литературного процесса эпохи Серебряного века, в её лирике присутствует в меньшем объеме, чем у П. Соловьёвой, что связано, на наш взгляд, с настойчивым стремлением поэтессы примирить противоположные начала в некоем пусть и противоречивом, но единстве. Это авторское желание реализуется на уровне стилевого воплощения образа души и связанных с ним поэтических мотивов, где С. Парнок движется от антитезы к оксюморонности, то есть от резкого противопоставления образов и мотивов к их парадоксальной, своего рода «неслиянной» слитности.

Крайний индивидуализм не был свойственен ни П. Соловьёвой, ни С. Парнок, что касалось и определения поэтессами своего места в поэзии, и их мировоззрения. П. Соловьёва разделяла взгляды символистов, что, конечно, было обусловлено дружбой со многими из них, следовательно, осознавала себя частью этого поэтического течения, что, в свою очередь, во многом определило становление и развитие её индивидуального стиля, выразившееся, в частности, в том, что доминантные образы её лирики постепенно обретали символическую глубину. С. Парнок движется по пути формирования собственной оригинальной поэтической манеры, принципиально не причисляя себя ни к одной из литературных школ, однако для неё на протяжении всего творчества было важным найти точки соприкосновения, обнаружить духовное и творческое родство с другими поэтами: как предшественниками (Сафо, К. Павловой, Ф. Тютчевым), так и современниками (В. Ходасевичем, К. Липскеровым, М. Цветаевой).

Структурно-содержательный стержень мировоззрения обеих поэтесс составляет стремление преодолеть постигающее их в жизни одиночество, что репрезентируется выбором пути лирических героев, стремящихся не только к постижению себя, но и к единению с миром: у П. Соловьёвой – через единение с природой, у С. Парнок – через поиск родной души. При этом путь этот зачастую кажется тщетным, а мотив одиночества является доминантным в лирике обеих поэтесс, в чём, в первую очередь, и заключается трагизм их

мировоззрения, обусловленный такой доминантной чертой эпохи порубежья, как ощущение духовного надлома в ситуации конца века.

Художественное переосмысление в поэзии П. Соловьёвой получают также такие стилевые доминанты эпохи Серебряного века, как панэстетизм и мифологизм. Особенное отношение поэтессы к природе, красоте и их роли в становлении и воскресении души человека обосновано как влиянием на её творчество поэтической традиции А. Фета, так и опорой на символистскую поэзию. Значительную роль в формировании мировоззрения П. Соловьёвой сыграли философские идеи её брата – Владимира Соловьёва – о Всеединстве, формировании Богочеловечества через единение Мировой Души с божественным Логосом, понимание Софии как воплощения Вечно Женственного божественного начала, которые органично соединились в её поэтическом стиле с мифологизмом с его антиномической природой. Таким образом, П. Соловьёва, реализуя концептуальную метафору «жизнь – путь», создаёт свой миф о пути лирического героя, преодолевающего все препятствия страшного мира и стремящегося к обретению любви, душевной гармонии, бессмертия души.

Нельзя не отметить и присутствие в лирике П. Соловьёвой мотива «маски – маскарада – игры», входящего в круг стилевых доминант литературы Серебряного века, который, в частности, нашёл своё отражение в публикации стихотворений под маской – псевдонимом, а также в том, что поэтесса писала от лица лирического героя-мужчины, что также являлось одновременно и своеобразной маской, и репрезентацией свойственной её поэтическому стилю сдержанности как в выборе средств выражения чувств, так и в раскрытии авторского «Я».

Лирике С. Парнок игровое начало не свойственно, наоборот, в соответствии её мировосприятием смысл жизни поэта заключается в том, чтобы по возможности прямолинейно и открыто, без каких бы то ни было тайн и завес, выразить себя, свою душу в поэзии. Её стихотворения написаны от лица лирической героини – женщины, причем во многих из них поэтесса

открыто заявляет о чувствах к возлюбленной – женщине. Даже использование псевдонима для публикации критических статей вовсе не являлось маской (постичь поэтический мир С. Парнок можно лишь в тесной взаимосвязи с её публицистикой), в этом нашло своё выражение, скорее, стремление разделить две творческие ипостаси – критика и поэта – так же, как поэтесса разделяла внешние события и внутреннюю, духовную жизнь.

С этой особенностью мировоззрения С. Парнок, на наш взгляд, связан и тот факт, что наиболее яркое отражение в её поэтическом творчестве находит такая стилевая доминанта эпохи Серебряного века, как перемещение содержательного акцента с «изобразительности» на «выразительность», в частности, пристальное внимание к внутренней жизни. Этим объясняются особенности формирования индивидуального авторского стиля, эволюция которого состоит в движении от внешнего плана к внутреннему, от реального, открытого всем мира, к ирреальному, душевному, скрытому от посторонних глаз. Тогда как лирический герой поэзии П. Соловьёвой, скорее, ищет своё отражение во внешнем мире, в первую очередь, в мире природы. Такого рода жизнетворчество – приоритет внутренних событий и создание особого мира в лирике – яркая самобытная поэтического стиля С. Парнок.

В контексте сказанного вполне логично и закономерно выглядит подчеркнуто пристальное, даже в какой-то степени болезненно обострённое, внимание С. Парнок к слову как первооснове лирики, как своеобразному проводнику внутреннего, духовного переживания во внешнюю плоскость, процесс превращения внутреннего эмоционального или психического состояния во внешнее действие, своеобразная экстерииоризация.

Это же трепетное отношение к слову становится причиной «автоцензуры», характерной для лирического творчества поэтессы вплоть до 1930-х гг., что, в свою очередь, определяет взаимодействие в поэтическом мире С. Парнок двух противоположных по своей сути стилевых тенденций. С одной стороны, поэтесса стремится к выбору наиболее семантически ёмкого слова, что находит отражение в употреблении рядов синестетических

сложных эпитетов и многочисленных градаций. С другой стороны, реализуя идею иносказательности, С. Парнок прибегает к метафоре, и именно метафоризация является центральным стилевым приемом в её лирике.

Ещё одна стилевая доминанта эпохи Серебряного века – особая роль в искусстве восприятия не только действительности, но и художественного произведения – находит своё отражение в творчестве обеих поэтесс, в связи с чем постижение структурно-семантических особенностей и способов стилевой репрезентации художественных универсалий поэтического мира П. Соловьёвой и С. Парнок в свете их стилевой репрезентации возможно лишь в тесной взаимосвязи с осмыслением типологических связей с отечественной поэтической традицией. Наиболее ярко разница в способах «восприятия образных языков различных эпох» поэтессами проявляется в том, как в их творчестве трансформировалась поэтическая традиция А. Фета, влияние лирики которого на формирование поэтического стиля П. Соловьёвой и С. Парнок трудно переоценить.

В творчестве П. Соловьёвой нами были выявлены как типологические (через символизм как миропонимание), так и контактные связи с поэзией А. Фета. При этом наиболее значимыми для поэтессы являются конкретные фетовские мотивы, образы и метафоры (например, слезы вечера, уходящего в ночь), вследствие чего в её лирике довольно часто встречаются аллюзии на стихотворения А. Фета. Кроме того, П. Соловьёва неоднократно предпринимает попытки создавать произведения, подобные экспериментальным безглагольным стихотворениям А. Фета.

Интерес С. Парнок к лирике А. Фета в большей степени связан с областью основополагающих художественных категорий и центральных мотивов творчества. Исходя из этого, вслед за поэтом, основу художественного мира которого составляет, по мнению А.П. Ауэра, триада «красота – любовь – музыка», часто оказывающаяся сопричастной мотиву творчества, С. Парнок, художественно переосмыслив её, отводит ей

доминирующую роль в своей лирике, также вслед за А. Фетом осложняя её темой творчества.

Таким образом, классическая традиция в лирике П. Соловьёвой находит свое непосредственное выражение в конкретных образах, тогда как в поэзии С. Парнок в ходе эволюции стиля повлиявшая на его становление традиция постепенно уходит в подтекст.

Вписанностью в одну историко-культурную эпоху Серебряного века, пронизанную единством историко-философских и религиозных идей, чаяний, настроений и ценностей, обусловлена общность некоторых доминантных мотивов лирики П. Соловьёвой и С. Парнок, в частности, мотивов одиночества, горения и полета. При этом разница в структурировании мотивной парадигмы и стилевой репрезентации этих и других доминантных мотивов определяется особенностями авторского мировосприятия и своеобразием мировоззренческих построений.

Так, в лирике П. Соловьёвой реализуется, в первую очередь, мотив одинокого пути, чаще безысходного, в создании которого важную роль играет кольцевая композиция стихотворений, когда лирический герой возвращается в ту же точку, с которой начал движение, то есть, не найдя пути, остаётся на месте, лишь страх в его душе усиливается. Причём эта безысходность связана в большей степени с присущим символистам ощущением пропасти, которая разверзлась между реальным (земным) и ирреальным (небесным) миром. Мотив одиночества чаще всего создается за счёт активного повторения автором именной лексемы «один», причем даже в тех контекстах, в которых героев двое. Таким образом, одиночество в поэтическом мире П. Соловьёвой бесконечно и непреодолимо. В трагичности мировоззрения поэтессы отражено ощущение надлома, страха перед неведомым грядущим и потери нравственных ориентиров, которое было свойственно эпохе Серебряного века. Именно этим переживанием обосновывается, на наш взгляд, использование поэтессой в качестве доминантных стилевых приёмов антитезы и оксюморона, репрезентирующих

раздробленность, мозаичность окружающего (страшного) мира, а также непреодолимую пропасть между реальным (земным) миром и ирреальным (вечным). Не случайно мотив одиночества в лирике П. Соловьёвой контекстуально противопоставлен мотиву полёта: взор лирического героя устремлён в небеса, что выражает его попытку преодолеть одиночество. Именно с мотивом одиночества взаимосвязаны в её лирике мотивы пути, страха, тумана и отражения, которые в лирике С. Парнок не обладают подобной структурно-семантической значимостью. Перечисленные мотивы играют ключевую роль в созданной П. Соловьёвой авторской картине мира, передавая ту его земную часть, которая символически рисует страшную действительность. Мотив отражения реализуется в проекции создания двух пространственно-временных плоскостей – реальности (земного мира) и Вечности. Мотив страха реализуется в различных поэтических контекстах, а вот антонимичный ему мотив смелости, бесстрашия в лирике П. Соловьёвой практически не находит своего развития. Кроме того, важно отметить, что мотив страха эволюционирует: если в первых поэтических сборниках он репрезентирует в первую очередь внутреннее состояние лирического героя, то, начиная со сборника «Вечер», этот мотив участвует в создании образа окружающего мира. Мотиву страха противопоставлены мотивы сна и воспоминаний, так как они в авторской картине мира представляют своеобразные пути преодоления земного одиночества. Мотив сна, являясь в лирике П. Соловьёвой одним из доминантных, постепенно, из сборника в сборник обретает все большую символическую глубину: от мира, просто отличного от реальности, до качественно нового мира, в котором лирический герой способен победить и одиночество, и страх земной жизни. Возможность единения человеческой души с Вечностью видит поэтесса и в преодолении земного времени, то есть в сохранении в памяти отдельных мгновений. Эта идея ценности каждого мгновения воплощена в мотиве воспоминаний, которые осознаются поэтессой как своего рода охранная грамота души лирического героя от раздробленного, страшного мира.

Мотив одиночества становится доминантным в поздней лирике С. Парнок, где он получает конкретно-биографическую основу и обусловлен, прежде всего, невозможностью опубликовать свои произведения, а иногда и писать их, тогда как, по твёрдому убеждению поэтессы, именно творчество является способом преодоления одиночества, поиска родственной души и самовыражения. Если в 1910-е гг. С. Парнок ещё ощущает себя частью некоего поэтического братства с современниками, то уже в 1920-е гг. и дальше, вследствие ряда объективных и субъективных причин, у поэтессы усиливается чувство несвоевременности и ненужности. Таким образом, эволюция мотива духовного родства парадоксальным образом отражает становящееся со временем всё более явным и страшным ощущение поэтессой собственного одиночества из-за отсутствия возможности поделиться своим творчеством и быть понятой. Этим же обусловлена и тесная взаимосвязь мотива одиночества с мотивом несвоевременности, репрезентирующимся главным образом в поэтической метафоре «жизнь невпопад». Тесная взаимосвязь в лирике С. Парнок двух главных тем – любви и творчества – определяет специфику взаимодействия реализующих эти темы доминантных мотивов: рождения души, одиночества и духовного родства, освобождения и плена души, красоты, лазури, музыки, горения и полета (крылатости). Представление поэтессы о творчестве как духовном подвиге обусловило синонимию образов «души» и «творчества» в её художественном мире. Следовательно, синонимичными становятся мотивы рождения души и рождения стиха, так как рождению души созвучно в лирике С. Парнок её освобождение при помощи творческого акта, будь то поэзия или музыка. Наиболее полно эти мотивы осмыслены в музыкальных образах лирики С. Парнок, так как именно музыка наравне с поэзией всегда занимала важное место в её жизни.

Общими в лирике обеих поэтесс являются доминантные мотивы полёта и горения, играя значимую роль в создании образа души лирического героя, однако их интерпретация и стилевое воплощение различны. В

художественном мире П. Соловьёвой полёт символизирует стремление лирического героя к Вечности. В его пути, направленном к небу, находит своё отражение путь человека эпохи Серебряного века, движущегося от состояния духовного надлома и страха перед неизвестным будущим к обретению единения с миром и цельности собственного я, к истине, а в итоге – к бессмертию души. Огонь, по мнению П. Соловьёвой, одухотворяет мир вокруг, будучи главным атрибутом бессмертной души, следовательно, мотив горения символизирует силу чувств, движение, обретение пути, воскресение, наконец, саму жизнь и играет ключевую роль в реализации философских тем веры и смерти. Поэтесса, как мы отмечали выше, была глубоко и искренне верующим человеком, что нашло отражение в реализованном в её лирике представлении о бессмертии «горящей» души лирического героя.

В художественном мире С. Парнок мотивы полёта и горения репрезентируют, в первую очередь, темы любви и творчества, следовательно, становятся тождественны и даже синонимичны друг другу. Именно эти мотивы в органичной взаимосвязи репрезентируют способ художественного осмысления творчества, которое поэтесса понимает как «чудный жар» и «крылатый час», а также воссоздают чувство любви, красоты, наконец, жизни, так как одной из наиболее частотных в лирике С. Парнок является метафора «огонь = душа, сердце». Мотив горения может обладать как положительной коннотацией, символизируя любовь, творчество, вдохновение и рождение души, так и отрицательной, например, реализуя страсть, сопряжённую с болью и мукой. Мотив полёта, тесно связанный в свою очередь с мотивом красоты, доминирует в любовной лирике С. Парнок, в его стилистическом развитии важная роль принадлежит лексеме «крылатый», а в произведениях, раскрывающих тему творчества, реализуется ещё один семантический аспект «крылатости» – понимание её как пути к освобождению души.

Характерная для поэтического творчества и П. Соловьёвой, и С. Парнок особенность стилевой репрезентации доминантных мотивов лирики состоит

в том, что они не изолированы друг от друга, а, наоборот, органично взаимосвязаны: в их единстве и взаимопроникновении за счет реализации в рамках одного контекста создаётся некая мотивная парадигма, закреплённая в семантических инвариантах, репрезентирующих основы мировоззрения поэтесс, их философские и эстетические взгляды.

Таким образом, проведенный структурно-семантический анализ поэтических сборников П. Соловьёвой и С. Парнок позволяет сделать вывод о ключевой роли образа души в картинах мира обеих поэтесс, что напрямую определяется их мировоззрением, а также общностью историософских идей эпохи. Другие доминантные образы лирики П. Соловьёвой выстраиваются вокруг центрального образа души, будучи объединёнными в её поэтическом мире преимущественно на основе антитезы, формирующей символически значимые оппозиции, в рамках которых они противопоставляются: земля – небо, природа – город, жизнь – смерть и т.д. Сопоставление образов природы и человеческой души достаточно традиционно в поэзии, однако в лирике П. Соловьёвой своеобразием их изображения становится слитность в одном контексте, часто в рамках одной метафоры. То есть роль образа природы в авторской картине мира П. Соловьёвой обусловлена не только традиционной аналогией между жизнью человека и природы, но и такой характерной для эпохи Серебряного века художественной чертой, как панэстетизм. По принципу контраста с образом природы создается П. Соловьёвой образ города, пространство которого постепенно занимает всё большее место в авторской картине мира, следствием чего становится всё более явное ощущение тщетности стремления к небу, ведь даже мотив полёта в пространстве города оказывается нереализованным. В связи с этим значимую семантическую роль играет образ креста, который всегда глубоко символичен, благодаря чему становится своего рода связующим звеном между двумя мирами: земным (реальным) и Вечным (ирреальным). Этот образ наиболее часто оказывается вписанным в природный мир, что,

безусловно, связано с особенным отношением П. Соловьёвой к природе, к тем силам, которые она дарит человеческой душе.

Именно по принципу близости к образу души распределяются в авторской картине мира другие доминантные образы лирики С. Парнок: огня, тишины, красоты, многие из которых формируют бинарные оппозиции: свет – тьма, ад – рай, дух – плоть и т.п. Однако, в отличие от принципа расположения образов в картине мира П. Соловьёвой, у С. Парнок мы видим различную степень противопоставления доминантных образов, постепенно, по мере приближения к образу души, оказывающихся вовсе не противоположными, а почти синонимичными. Так, компоненты оппозиции «рай» – «ад» не уравновешены из-за высокой частотности употребления лексемы «рай», наряду с семантически близкими номинациями, и редким употреблением лексемы «ад». Сон в мире С. Парнок является не противоположностью яви, а органичной её частью, сокровенной, иногда страшной, но позволяющей раскрыть сущность происходящего. Свет и тьма также оказываются сопоставимы, а не противопоставлены. Наконец, образы огня (зноя) и влаги (прохлады) становятся синонимичными, например, огонь, рожденный «холодком», является символом любви и самой жизни. Наиболее явно противопоставлены в лирике С. Парнок образы лирической героини и её возлюбленной, вследствие чего ведущим стилистическим приёмом в их создании становится антитеза. При этом в центре внимания всегда оказывается возлюбленная и, следовательно, детали, рисующие её облик, важнейшими из которых становятся руки – образ, позволяющий создать чувственный, динамичный в своем воплощении внешний облик, и вино – образ, репрезентирующий внутренний мир адресата лирики С. Парнок. Значимое место в картине мира поэтессы занимает также образ розы, реализующий две главные темы лирики С. Парнок: любви и творчества.

Смысловым центром созданной П. Соловьёвой картины мира является образ лирического героя, отличительной чертой которого выступает двойственность, реализующаяся на всех содержательных уровнях его

раскрытия. Так же, как смысловым центром картины мира, созданной С. Парнок, является образ лирической героини, столь же противоречивый. Противоречивость и иррациональность душевной жизни лирического героя поэзии П. Соловьёвой подчеркивается противоречивостью или даже контрастностью его чувств, выраженных в оксюморонных образах, характерных для её индивидуального стиля. Главной же чертой лирического героя является чуткое сердце, внимающее, прежде всего, природе, лишь в единении с которой возможно обрести себя, ведь в миропонимании П. Соловьёвой именно силы природы способны окрылить душу лирического героя, позволить ей вознестись к небу, приобщиться к Вечности. Неоднозначность, двойственность души лирической героини, создаваемой С. Парнок, обусловлена, в первую очередь, тем, что в поэтическом творчестве, как и в музыке, поэтесса видела не только служение Богу, но зачастую те стихии, которые способны вызвать к жизни самые страшные и темные порывы человеческой души. Следовательно, доминантным стилевым приёмом в создании этого образа является антитеза, а затем оксюморон, так как в процессе эволюции образа лирической героини актуализируется идея примирения в её душе противоборствующих сил. Таким образом, оксюморонность как один из доминантных стилевых приёмов, используемых С. Парнок, является способом репрезентации мировосприятия поэтессы, порожденного духовной атмосферой эпохи Серебряного века, с его признанием антиномичности, даже раздробленности человеческой души, с одной стороны, и провозглашением идеи воскресения личности – с другой.

Таким образом, выявленные доминантные мотивы и образы лирики П. Соловьёвой, так же, как и лирики С. Парнок, не изолированы друг от друга, а наоборот, эволюционируя от сборника к сборнику, создают органичное структурно-содержательное единство, что позволяет обоснованно говорить о выстроенных на их основе авторских картинах мира.

Ведущим приёмом, определяющим стилевую индивидуальность поэтического мира П. Соловьёвой, является антиномичность, реализующаяся

посредством ряда бинарных семантических оппозиций в создании образа лирического героя, на уровне пространственно-временной организации лирики, в рамках мотивно-образной парадигмы построения авторской картины мира, средствами репрезентации которого является преимущественно антонимичная лексика, особенно контекстуальные антонимы, оксюмороны и антитеза, эпитеты и метафоры, в том числе концептуальные. Кроме того, одной из художественных доминант поэтического стиля П. Соловьёвой является его живописность, выражающаяся в импрессионистском способе создания образов и определяющая характерные особенности построения авторской картины мира.

Ведущими стилевыми приёмами, определяющими стилевую индивидуальность поэтического мира С. Парнок, являются в первую очередь, метафоризация как центральный стилевой приём, эпитеты, в том числе синестетические, акцентирование лексических повторов, употребление стилистически сниженной лексики и окказионализмов, антитеза; на уровне синтаксической организации поэтических текстов – это градация, приём анжамбемана, недосказанность, реализующаяся в активном использовании многоточий. Кроме того, одной из художественных доминант поэтического стиля С. Парнок является его музыкальность, пронизывающая ритмическую организацию стиха, его строфику, способы рифмовки, органично сочетающие традиционные рифмы с новыми приёмами, ставшими открытием XX века, вследствие чего «музыкальность» явилась определяющей характеристикой авторской поэтической картины мира.

Анализ поэтических сборников П. Соловьёвой позволяет структурировать авторскую картину мира, которая укладывается в стройную, классическую систему координат, выстроенную на противопоставлении понятий, воплощающем антинормичность как ведущий стилевой приём. «Ось абсцисс» является временной, отражающей реальный мир, а также взаимосвязь двух временных планов: прошлого и будущего, – при этом, на

наш взгляд, у неё нет направления, в чем выражается важнейшее в мировоззрении П. Соловьёвой стремление преодолеть время, реализующееся в лирике развитием мотива воспоминаний. «Ось ординат», представляя собой вертикаль «земля – небо», является в авторской модели опорной, ведь именно в этой плоскости «снизу – вверх» осуществляется движение души и мыслей лирического героя, пытающегося освободиться от оков реального мира. Только эта координатная ось имеет направление, так как взгляд лирического героя, как и его путь, устремлен в небо. В связи с этим наиболее значимым становится расположение всех доминантных образов, составляющих картину мира, создающих пространственный континуум, а также репрезентирующих силы притяжения и отталкивания, влияющие на движение лирического героя, относительно «оси ординат». То есть, в центре располагается образ лирического героя, раскрывающийся через тесно взаимосвязанные образы души и сердца, которые в свою очередь соседствуют с образами огня, креста, красоты, любви, с одной стороны, и одиночества, страха – с другой. Параллельно «оси ординат», то есть пути лирического героя, располагаются еще две разнонаправленные линии: обращенная к земле линия отражения Вечности в реальности и обращенная к небу линия молитвы. Пространство в авторской картине мира оказывается семантически значимее, чем время, в чём, на наш взгляд, также находит отражение своеобразный живописный подход П. Соловьёвой к поэтическому творчеству, реализующий её стремление запечатлеть каждое отдельное мгновение жизни во всей его полноте и во всей динамике его стремления к Вечности. Именно линии пути, ведущего к небу, Вечности, Богу, обретению бессмертия души, сопутствуют наиболее значимые в понимании поэтессы ориентиры. В направлении этого движения находит своё отражение путь человека эпохи Серебряного века, идущего от страха, духовной раздробленности к истине, свету, единению с миром и к обретению цельности собственного «я».

Анализ поэтических сборников С. Парнок позволяет структурировать авторскую картину мира, которая не укладывается в стройную, классическую систему координат, как у П. Соловьёвой, а представляет собой две оси, соединенные под острым углом в центре, который составляет «душа». Этот центральный образ создается путём ассоциативной связи с образами розы, красоты и музыки, а также голубого цвета, который доминирует в цветовой палитре авторской картины мира С. Парнок, символизируя истину, а также то самоценное слово, которое раскроет душу поэта. Эти две оси, воплощающие путь лирической героини, устремлены к образу души и в нём же пересекаются. Они являются одновременно линиями творчества и любви, так как в лирике С. Парнок эти темы нераздельны, что обусловлено значимостью этих понятий в мировоззрении поэтессы. Таким образом, основу пространственно-временной организации созданной поэтессой картины мира составляет путь лирической героини к своей душе, движение по которому возможно в обе стороны: как вперед, так и назад, что обусловлено двойственностью образа лирической героини: свойственным ей смятением, борьбой в её сердце страстей со стремлением к духовной чистоте, с верой в творчество как служение Богу и как стихии, раскрывающей самые страшные и темные бездны человеческого сердца. Одновременность двух противоположно направленных движений основана также на том, что взгляд лирической героини устремлен то внутрь себя, в собственную душу, то вовне, на возлюбленную. Опорными точками, на которых выстраивается система координат авторской картины мира, являются следующие оппозиции: «душа» – «плоть», «вера» – «страсть», «вино причастья» – «Кастальская струя», «свет» – «тьма», «тишина» – «звук», «рай» – «ад», «сон» – «бденье», «огонь» – «влага». Поначалу прямые, будучи построенными на антонимичных точках, могли быть параллельными, однако в мире С. Парнок противоположные понятия оказываются контекстуально синонимичными, и расстояние между ними тем меньше, чем ближе они к центрообразующей точке «душа». В этой структуре картины мира обратим

внимание на получившийся музыкальный знак «диминуэндо», визуализирующий, с одной стороны, ещё один путь лирической героини к душе – путь слова, сказанного «вполголоса», с другой – музыкальность как одну из художественных доминант поэтического стиля С. Парнок. В этом своеобразном «сдвиге» системы координат нашло, на наш взгляд, отражение мироощущение эпохи Серебряного века с присущим ему чувством зыбкости и хрупкости мира, а также стремление проникнуть в область невыразимого, к которому, без сомнения, принадлежит душа.

Таким образом, не вызывает сомнений, что лирика П. Соловьёвой и С. Парнок органично вписывается в женскую поэзию Серебряного века, являясь воплощением стилевых доминант эпохи порубежья с трагичностью мировоззрения, с её ощущением двойственности человеческой души и надлома в системе нравственных ценностей, а также поиском жизненных ориентиров и пути к воскресению личности. При этом мы видим принципиально различные парадигмы мышления, воплотившие в себе одну эпоху, но по-разному её репрезентирующие. Если П. Соловьёва стремится найти нравственную опору в бессмертии души, в единении с миром природы, и путь лирического героя её поэзии пролегает через ряды бинарных оппозиций, создающих стройную картину мира; то С. Парнок видит спасение в возможности творить и любить, и именно таким путём лирическая героиня её поэзии идет к постижению собственной души в мире, система координат которого «сдвинута» и, казалось бы, противоположные понятия сближаются, позволяя взглянуть на этот мир в совершенно иной плоскости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизян, И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А. Азизян. – М., 2001. – 398 с.
2. Айзенштейн, Е.О. Искусство или «женский вопрос» / Е.О. Айзенштейн // Нева. – 1999. – № 11.
3. Александрова, Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.Л. Александрова. – М., 2004. – 283 с.
4. Анненский, И.Ф. О современном лиризме / И.Ф. Анненский // Аполлон. – 1909. – № 1. – Отд. I. С. 12–42; № 2. Отд. I. С. 3–29; № 3. Отд. I. С. 5–29.
5. Антология русской женской поэзии. – М.: ЭКСМО, 2007. – 1088 с.
6. Аристотель. Поэтика / Аристотель. Собр. соч. в 4-х т. – Т. 4. – М., 1983. – 830 с.
7. Арсеньев, Н. О московских религиозно-философских и литературных кружках и собраниях начала XX века / Н. Арсеньев // Воспоминания о серебряном веке. – М.: Республика, 1993. – С. 300 – 312.
8. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 520 с.
9. Асоян, А. Орфическая тема в культуре серебряного века / А. Асоян // Вопросы литературы. – 2005 – №4. – С. 41 – 66.
10. Ауэр, А.П. Взаимодействие стиха и прозы как проявление индивидуального стиля А.А. Фета / А.П. Ауэр // Взаимодействие творческих индивидуальностей писателей 19 – начала 20 века. – М., 1991. – 142 с.
11. Афанасьев, А.С. Гендерный аспект изучения литературы: учеб. пособие / А.С. Афанасьев, Т.Н. Бреева. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. – 96 с.
12. Баран, Х. Поэтика русской литературы начала 20 века: Сб. статей / Х. Баран. – М.: Прогресс, 1993. – 365 с.
13. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

14. Бек, Т. «Серебряный век» русской поэзии. Силуэт явления / Т. Бек // Литература. – 1997. – №21. – С. 14–15.
15. Белый, А. На перевале: Об итогах развития нового русского искусства / А. Белый // Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 501 с.
16. Белый, А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / А. Белый. – М.: Республика, 1995. – 509 с.
17. Белый, А. Стихотворения и поэмы / А. Белый. – М., Л. – 1966. – 656 с.
18. Бердяев, Н.А. Метафизика пола и любви / Н.А. Бердяев // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – 443 с.
19. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 382 с.
20. Бердяев, Н.А. О новом религиозном сознании / Н.А. Бердяев // Вопросы жизни. – 1905. – №9.
21. Бердяев, Н.А. Самопознание / Н.А. Бердяев. – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.
22. Бердяев, Н.А. Философия неравенства / Н.А. Бердяев. – М.: ИМА-пресс, 1990. – 285 с.
23. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
24. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н.А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – 1052 с.
25. Благой, Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета / Д.Д. Благой. – М.: Художественная литература, 1975. – 110 с.
26. Блок, А.А. Сочинения: в 2 т. / А.А. Блок. – М., 1955. – Т. 2. – 814 с.
27. Блок, А.А.. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок. – М.-Л., 1962. – Т. 5. – 804 с.
28. Борев, Ю.Б. Художественный стиль, метод и направление / Ю.Б. Борев // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – 439 с.

29. Бочкарева, Ю.В. Вариативные лексические повторы как средство регулятивности в лирике М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ю.В. Бочкарева. – Томск, 2007. – 23 с.
30. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Вилькина (Минская) Л. Н. <Виленкина Л. Н.>. Мой сад / В.Я. Брюсов // Весы. – 1907. – № 1.
31. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Галина Г. <Эйнерлинг Г. А.>. Предрассветные песни / В.Я. Брюсов // Весы. – 1906. – № 9.
32. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Гиппиус З. Н. Алый меч / В.Я. Брюсов // Золотое руно. – 1906. – № 11–12.
33. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Лохвицкая М. А. Стихотворения / В.Я. Брюсов // Новый путь. – 1903. – № 1.
34. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Милорадович А. А. Сказки, переводы и стихотворения / В.Я. Брюсов // Весы. – 1904. – № 4.
35. Брюсов, В.Я. Рецензия на книгу: Allegro <Соловьева П. С.>. Иней / В.Я. Брюсов // Весы. – 1905. – № 8.
36. Булгаков, С.Н. Вехи. Из глубины / С.Н. Булгаков. – М.: Правда, 1991. – 606 с.
37. Булгаков, С.Н. Два града. Исследования о природе общественных идеалов / С.Н. Булгаков. – СПб.: РХГИ, 1997. – 589 с.
38. Булгаков, С.Н. Православие / С.Н. Булгаков. – М.: АСТ, 2001. – 471 с.
39. Булгаков, С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 414 с.
40. Бургин, Д. София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо / Д. Бургин. – СПб.: Инапресс, 1999. – 511 с.
41. Бухштаб, Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества / Б.Я. Бухштаб. – Л.: Наука, 1990. – 137 с.
42. Бюффон, Ж.-Л. Речь при вступлении во Французскую академию / Ж.-Л. де Бюффон // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С.27-36.

43. Винкельман, И.И. Избранные произведения и письма / И.И. Винкельман. – М.-Л., 1935. – 683 с.
44. Винкельман, И.И. История искусства древности / И.И. Винкельман. – М., 1933. – 429 с.
45. Виноградов, В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1955. – №1.
46. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М., 1971. – 286 с.
47. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М., 1961. – 613 с.
48. Виноградов, В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / В.В. Виноградов. – М., 1963. – 255 с.
49. Виноградов, В.В. Язык и стиль русских писателей / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1990. – 386 с.
50. Винокур, Г.О. Избранные работы по русскому языку / Г.О. Винокур. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
51. Власов, В.Г. Стили в искусстве. Словарь: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В.Г. Власов. – СПб., 1995. – Т. 1. – 672 с.
52. Власов, В.Г. Стили в искусстве. Словарь: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В.Г. Власов. – СПб., 1998. – Т. 2. – 687 с.
53. Волынский, А.Л. М.А. Лохвицкая (Жибер) Стихотворения 1896 - 1898 гг. – М., 1898 / А.Л. Волынский // Северный вестник. – 1898. – № 8 – 9. – С. 237 – 242.
54. Воробьева, С.Ю. Теоретико-методологические основания гендерных исследований в литературоведении / С.Ю. Воробьева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (19).
55. Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. – М.: Республика, 1993. – 558 с.

56. Гаспаров, Б.М. Золотой век и его роль в культурной мифологии модернизма / Б.М. Гаспаров // Cultural Myphologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. – Berkley. – 1992.

57. Гаспаров, М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. Связь времен: Проблема преемственности в русской литературе конца 19 – начала 20 века / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1992. – 374 с.

58. Гаспаров, М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. – М.: «Фортуна Лимитед», 2001. – 288 с.

59. Гачев, Г. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Академический проспект, 2007. – 512 с.

60. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука. – 2007. – 494 с.

61. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – Т. 3. – М., 1971. – 623 с.

62. Гердер, И.Г. Трактат о происхождении языка / И.Г. Гердер. – М.: ЛКИ, 2007. – 153 с.

63. Гете, И.В. Об искусстве / И.В. Гете. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.

64. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 414 с.

65. Гиршман, М.М. Жанр, метод, стиль как необходимые характеристики целостности художественного произведения в литературе нового времени / М.М. Гиршман // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1979. – 216 с.

66. Горшков, А.И. Лекции по русской стилистике / А.И. Горшков. – М., 2000. – 268 с.

67. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. – 223 с.

68. Григорян, А.П. Проблемы художественного стиля / А.П. Григорян. – Ереван, 1966. – 378 с.

69. Грищенко, А.И. Идиостиль Николая Моршена / А.И. Грищенко. – М., 2009. – 112 с.
70. Гузева, О.А. Смысловая и функциональная значимость цветообозначений в ранней лирике А. Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / О.А. Гузева. – Белгород, 2007. – 220 с.
71. Гуль, Р. Я унес Россию / Р. Гуль // Новая русская книга. – 1922. – № 8.
72. Густафсон, Р.Ф. Поиск красоты. Импрессионизм Фета / Р.Ф. Густафсон // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Сборник научных трудов. – Курск: Издательство КГПИ, 1992. – 376 с.
73. Давыдов, Ю.Н. Личность и культура в эпоху крушения буржуазного гуманизма / Ю.Н. Давыдов // Личность в XX столетии. – М: Советский писатель, 1979. – 263 с.
74. Давыдов, Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия / Ю.Н. Давыдов. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 286 с.
75. Дронова, Т.И. Историческая концепция Д. Мережковского: основы художественного воплощения / Т.И. Дронова // Жизненный мир философа «серебряного века». – Саратов, 2003. – С.204-210.
76. Дубова, М.А. Пути развития модернистского романа в культуре русского порубежья XIX-XX вв. (Творчество В. Брюсова и Ф. Сологуба): Монография / М.А. Дубова. – Коломна: КГПИ, 2005. – 315 с.
77. Дубова, М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / М.А. Дубова. – М., 2005. – 397 с.
78. Духанина, М. Г. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении / М.Г. Духанина //Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-13 октября 2000 года). Сборник докладов. – М., 2001. – 480 с.

79. Ерохина, И.В. Стиль эпохи Серебряного века и творческая индивидуальность Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И.В. Ерохина. – М., 2001. – 204 с.
80. Женская лирика. – Минск: Харвест, 2004. – 480 с.
81. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л., 1977. – 407 с.
82. Жуковская, Т. Н. Дружба трех поэтов: Аделаида Герцык, София Парнок, Марина Цветаева / Т. Н. Жуковская // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1998 года): сборник докладов. – М., 1999. – 292 с.
83. Зайцев, Б. К. Собрание сочинений: в 9 т. / Б.К. Зайцев. – Т. 9. – М., 2000. – 560 с.
84. Заманская, В.В. Русская литература первой трети XX в.: проблемы экзистенциального сознания / В.В. Заманская. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный педагогический институт, 1996. – 408 с.
85. Зверев, А.М. 20 век как литературная эпоха / А.М. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 3 – 56.
86. Зеньковский, В.В. История русской философии / В.В. Зеньковский. – М.: ЭКСМО-пресс, 2001. – 894 с.
87. Зямзина, Л.Л. О соотношении категорий стиля и жанра в истории мировой эстетической мысли / Л.Л. Зямзина. – М., 2000. – 251 с.
88. Иванов, Вяч. Манера, лицо и стиль / Вяч. Иванов // Труды и дни. – 1903. – №4.
89. Иванов, Вяч. Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе / Вяч. Иванов // Русская литература XX века (1890 – 1910). – М., 1914. – 411 с.
90. Иванов, Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – 427 с.
91. Искржицкая, И.Ю. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века / И.Ю. Искржицкая // Русская литература XX века: Направления и течения. – Екатеринбург, 1992. – 167 с.

92. История русской литературы: в 4 т. – Т.4: Литература конца XIX - начала XX века (1881-1917). – Л. 1983. – 784 с.
93. История русской литературы конца XIX-начала XX веков. Библиографический указатель. – М.-Л., 1963. – 899 с.
94. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страдыи Ефима Эткинда. – Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – 704 с.
95. История русской литературы XX века. Первая половина: учебник / под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 450 с.
96. История русской философии XIX-начала XX века. – М.: Русская философия, 1969. – 544 с.
97. Капустина, О.Б. Новый женский тип и поэзия конца XIX - начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.Б. Капустина. – Иваново, 2007. – 177 с.
98. Карачун, А.Ю. Стиль как эстетическая категория: автореферат дис. канд. филос. наук: 09.00.04 / А.Ю. Карачун. – Минск, 1992. – 22 с.
99. Карпачева, Т.С. С.Я. Парнок: эволюция творчества: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.С. Карпачева. – М., 2003. – 234 с.
100. Кассирер, Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры. – М., 1990. – 512 с.
101. Келдыш, В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с.
102. Келдыш, В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность. Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов) / В.А. Келдыш. – М., 2001. – 961с.
103. Кирилина, А.В. Проблемы гендерного подхода в изучении межкультурной коммуникации / А.В. Кирилина // Гендер как интрига познания. – М.: Рудомино, 2002. – 191 с.

104. Ковтунова, И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке / И.И. Ковтунова // Очерки истории языка русской поэзии: поэтический язык и идиостиль: общие вопросы. – М.: Наука, 1990. – 300 с.

105. Ковтунова, И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака / И.И. Ковтунова // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – 557 с.

106. Ковтунова, И.И. Поэтический синтаксис / И.И. Ковтунова. – М.: Наука, 1986. – 205 с.

107. Кожевникова, Н.А. Андрей Белый / Н.А. Кожевникова // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – 557 с.

108. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина. – М.: Наука, 2008. – 462 с.

109. Колобаева, Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. / Л.А. Колобаева. – М., 1990. – 333 с.

110. Кондаков, И.В. Культурология: история культуры России: курс лекций / И.В. Кондаков. – М., 2003. – 615 с.

111. Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала 20 века / И.В. Корецкая. – М.: Радис, 1995. – 377 с.

112. Коркина, Е.Б. С. Парнок и А. Спендиаров (К истории создания и первой постановки «Алмаст») / Е.Б. Коркина // Литературные связи: Т. 3: Русско-армянские литературные связи. Исследования и материалы. – Ереван, 1981. – 295 с.

113. Кочетова, И.В. Регулятивный потенциал цветоименований в поэтическом дискурсе серебряного века (на материале лирики А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / И.В. Кочетова. – Томск, 2010. – 215 с.

114. Крохина, Н.П. Софийность в космическом мироощущении русских мыслителей и поэтов Серебряного века: монография / Н.П. Крохина. – Иваново, 2010. – 396 с.

115. Кудрова, И. О странностях любви: Марина Цветаева / И.О. Кудрова // Цветаева М. Повесть о Сонечке. – СПб.: Азбука, 2000. – 512 с.
116. Кузьмина, С.Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: учебное пособие / С.Ф. Кузьмина. – М., 2004. – 400 с.
117. Купченко, В.П. С.Я. Парнок и М.А. Волошин. К истории взаимоотношений / В.П. Купченко // Лица. Биографический альманах. – М.-СПб., 1992. – Т. 1. – 572 с.
118. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 254 с.
119. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М., 1957. – 519 с.
120. Листопад, А.В. Творчество Е.И. Дмитриевой: особенности художественного мира и своеобразие духовного поиска: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Листопад. – М., 2008. – 251 с.
121. Литературное наследство: Т. 69: Кн.1. – М., 1961. – 642 с.
122. Литературно-эстетические концепции русской литературы конца XIX – начала XX века / Ред. Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1975. – 416 с.
123. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 1025 с.
124. Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 320 с.
125. Лихачев, Д.С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Эпохи и стили / Д.С. Лихачев. – Л., 1973. – 254 с.
126. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А.Ф. Лосев. – М.: Издательство АСТ, 2000. – 960 с.
127. Лосев, А.Ф. О понятии художественного канона / А.Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – 254 с.

128. Лосев, А.Ф. Учение о стиле / А.Ф. Лосев. – М., СПб.: Нестор-История, 2019. – 456 с.
129. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX в.) / Ю.М. Лотман. – СПб., 2008. – 412 с.
130. Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам. – Т. 4. – Ученые записки ТГУ. – Вып. 308. – Тарту, 1973. – 572 с.
131. Лузина, Л.Г. Распределение информации в тексте: когнитивный и прагмастилистический аспекты / Л.Г. Лузина. – М., 1996. – 139 с.
132. Лыков, А.Г. Введение в историю русского литературного языка / А.Г. Лыков. – Ростов н/Д., 1992. 158 с.
133. Макаров, В.В. Основные принципы философии пола: Ст. первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия / В.В. Макаров // Женщина в российском обществе. – 2001. – №2.
134. Малых, В.С. Принцип троичности в стихотворении Н. Гумилева «У цыган» / В.С. Малых // Вопросы литературы. – 2013. – №4. – С. 382–403.
135. Маркевич, О.А. Лирика З.Н. Гиппиус: Проблема творческой индивидуальности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.А. Маркевич. – Вологда, 2002. – 182 с.
136. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «восточная литература» РАН, 2000. – 406 с.
137. Мельникова, Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.Н. Мельникова. – М., 2011. – 506 с.
138. Мережковский, Д.С. Атлантида-Европа: Тайна Запада / Д.С. Мережковский. – М., 1992. – 492 с.
139. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность / Ю.И. Минералов. – М., 1997. – 357 с.

140. Минц, З.Г. Блок и русский символизм / З.Г. Минц // Литературное наследство: Том 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. – М., 1980. – 564 с.

141. Минц, З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. – Тарту, 1979. – 135 с.

142. Минц, З.Г. Понятие текста и символическая эстетика / З.Г. Минц // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – 1(5). – Тарту, 1974. – 251 с.

143. Михайлов, А.В. Роман и стиль / А.В. Михайлов // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – 439 с.

144. Михайлова, М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века / М.В. Михайлова // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117-132.

145. Мусинова, Н.Е. Диалог акмеизма и символизма в аспекте целостности художественной формы в поэтике серебряного века: монография / Н.Е. Мусинова. – Кострома, 2019. – 219 с.

146. Мухин, М.Ю. Лексическая статистика и идиостиль автора: корпусное идеографическое исследование личности (на материале произведений М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и М. Шолохова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / М.Ю. Мухин. – Екатеринбург, 2010. – 383 с.

147. Недоброво, Н.В. Времеборец (Фет) / Н.В. Недоброво // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: сборник научных трудов. – Курск: Издательство КГПИ, 1992. – 376 с.

148. Нехлюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Нехлюдова. – М.: Искусство, 1991. – 395 с.

149. Никольская, Т.Л. Парнок София Яковлевна / Т.Л. Никольская // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. – Т. 4. – М., 1999. – 717 с.

150. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 2005. – 880 с.

151. Овчинникова, М.Н. Трансформация сакральных жанров в творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.Н. Овчинникова. – Екатеринбург, 2012. – 180 с.

152. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М., 2004. – 261 с.

153. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М., 2008. – 736 с.

154. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в культуре Серебряного века / Ю.Б. Орлицкий. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. – 904 с.

155. Орлов, В.Л. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века / В.Л. Орлов. – М., 1976. – 367 с.

156. Охотникова, С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики / С. Охотникова // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе: в 2 ч. – Иваново, 2002. – Ч.2. – С. 273–279.

157. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М., 1995. – 557 с.

158. Павельева, Ю.Е. Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.Е. Павельева. – М., 2008. – 231 с.

159. Павловская, О.Е. Стиль как прототипическая категория гуманитарных наук (системно-терминологический аспект): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / О.Е. Павловская. – Краснодар, 2007. – 351 с.

160. Панова, Е.Ю. Стиль в системе художественного мироздания З.Н. Гиппиус: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Ю. Панова. – Магнитогорск, 2008. – 197 с.
161. Парнок, С.Я. Вполголоса / С.Я. Парнок. – М.: ОГИ, 2010. – 312 с.
162. Парнок, С. Я. Письмо Волошину М.А. от 14. 08. 1917 / С.Я. Парнок. – ИР ЛИ, ф. 562, оп. 3. ед. хр. 931, л. 2.
163. Парнок, С.Я. Собрание стихотворений / Подготовка текста, предисл. и примеч. С. В. Поляковой / С.Я. Парнок. – СПб.: Инапресс, 1998. – 538 с.
164. Парнок, С.Я. Статья. Письма. Стихи / С.Я. Парнок // De Visu. – 1994. - № 4-5. – С. 3 – 49.
165. Перцов, П.П. Литературные воспоминания. 1890-1902 гг. / П.П. Перцов. – М.-Л., 1933. – 322 с.
166. Петрарка, Ф. Эстетические фрагменты / Ф. Петрарка. – М.: Искусство, 1982. – 367 с.
167. Подгаецкая, И.Ю. Границы индивидуального стиля / И.Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – 439 с.
168. Полякова, С.В. Закатные оны дни: Цветаева и Парнок / С.В. Полякова. – Ann Arbor, Mich.: Ardis, cop. 1983. – 128 с.
169. Полянин, А. В поисках пути искусства /А. Полянин // Северные записки. – 1913. – № 5–6.
170. Полянин, А. Дни русской лирики / А. Полянин // Шиповник. – 1922. – № 1.
171. Полянин, А. [рецензия] Константин Липскеров. Золотая ладонь / А. Полянин // Шиповник. –1922. – № 1.
172. Полянин, А. [рецензия] Наталия Крандиевская. Стихотворения / А. Полянин // Северные записки. – 1914. – № 2.
173. Полянин, А. Несколько слов о современной поэзии / А. Полянин // Всеобщий ежемесячник. – 1911. – № 10.

174. Пospelов, Г.Н. Проблема художественного стиля / Г.Н. Пospelов. – М., 1970. – 328 с.
175. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – М., 2007. – 248 с.
176. Пушкарева, Н.Л. Феномен «женского чтения» и задачи исследования текстов, написанных женщинами / Н.Л. Пушкарева // Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы: материалы междунар. науч. конф. Иваново, 2000. – 215 с.
177. Разумовская, М.А. Марина Цветаева: миф и действительность / М.А. Разумовская. – М.: Радуга, 1994. – 573 с.
178. Ратгауз, М. Страх и Муза / М. Ратгауз // Литературное обозрение. – 1990. – №11.
179. Розанов, В.В. Литературный род Соловьевых / В.В. Розанов. – СПб.: Лань: электронно-библиотечная система, 2013 – 5 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/7758> (дата обращения: 09.01.2022).
180. Розанов, В.В. Опавшие листья / В.В. Розанов. – М.: Современник, 1992. – 543 с.
181. Розанов, В.В. Семейный вопрос в России: в 2 т. / В.В. Розанов. – Т. 2. – СПб., 1903. – 516 с.
182. Розенблюм, Л. А. Фет и эстетика «чистого искусства» / Л.А. Розенблюм. – М., 1999. – 117 с.
183. Романова, Е.А. Литературная критика С.Я. Парнок в контексте ее творчества: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.А. Романова. – М., 2002. – 207 с.
184. Романова, Е.А. Опыт творческой биографии Софии Парнок. «Мне одной предназначенный путь...» / Е.А. Романова. – СПб., 2005. – 402 с.
185. Ронен, О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен. – М., 2000. – 152 с.
186. Русская литература XX века (1890 – 1910). – М.: Республика, 2004. – 543 с.

187. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М., 2001. – 960 с.
188. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. – М., 2001. – 768 с.
189. Саакянц, А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1999. – 816 с.
190. Сакулин, П.Н. Теория литературных стилей / П.Н. Сакулин. – М., 1928. – 74 с.
191. Сакулин, П.Н. Филология и культурология / П.Н. Сакулин. – М., 1990. – 239 с.
192. Сарычев, В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества» / В.А. Сарычев. – Воронеж, 1991. – 316 с.
193. Синельникова, Л.Н. Текст. Стыль. Дискурс (парадигмальные отношения в условиях современной языковой ситуации) / Л.Н. Синельникова // Социоллингвистика: 21 век. – Луганск, 2002. – С. 112-114.
194. Смирнов, А.А. Романтическая ассоциативность в лирике А.А. Фета / А.А. Смирнов // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Сборник научных трудов. – Курск: Издательство КГПИ, 1992. – 376 с.
195. Соколов, А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М., 1968. – 223 с.
196. Соловьев, В.С. Россия и Вселенская церковь / В.С. Соловьев. – М., 1991. – 447 с.
197. Соловьев, В.С. Смысл любви / В.С. Соловьев. – М., 1991. – 524 с.
198. Соловьев, В.С. Чтения о Богочеловечестве. Избранные труды / В.С. Соловьев. – М., 1993. – 528 с.
199. Соловьева, П.С. Автобиографическая заметка / П.С. Соловьева // Русская литература XX века (1890 – 1910). – М.: Республика, 2004. – 543 с.
200. Соловьева, П.С. (Allegro). Вечер. Стихи / П.С. Соловьева. – С.-Петербург: Книгоизд-во «Тропинка», 1914. – 64 с.
201. Соловьева, П.С. (Allegro). Иней. Рисунки и стихи / П.С. Соловьева. – С.-Петербург, 1905. – 63 с.

202. Соловьева, П.С. (Allegro). Плакун-трава. Стихи / П.С. Соловьева. – С.-Петербург, 1909. – 76 с.
203. Соловьева, П.С. (Allegro). Последние стихи / П.С. Соловьева. – Государственное издательство. Главное управление. – М., 1923. – 32 с.
204. Соловьева, П.С. (Allegro). Стихотворения. С виньетками автора / П.С. Соловьева. – С.-Петербург, 1899. – 135 с.
205. Спивакова, Е.М. Язык цвета в идиостиле А. Блока: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.М. Спивакова. – Владивосток, 2009. – 338 с.
206. Стернин, И.А. Практическая риторика: учебное пособие / И.А. Стернин. – М., 2014. – 268 с.
207. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2003. – 694 с.
208. Сто одна поэтесса Серебряного века. – СПб., 2000. – 238 с.
209. Сухих, И. Мир Фета: мгновение и вечность / И. Сухих // Звезда. – 1995. – № 11.
210. Тарасова, И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / И.А. Тарасова. – Саратов, 2004. – 483с.
211. Тарланов, Е.З. Женская литература в России рубежа веков (Социальный аспект) / Е.З. Тарланов // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 134 – 144.
212. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. – М.: Наука, 1976. – 503 с.
213. Тимофеев, Л.И. Советская литература. Метод, стиль, поэтика / Л.И. Тимофеев. – М., 1964. – 523 с.
214. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т.: Т. 36 / Л.Н. Толстой. – М., Л., 1936. – 544 с.
215. Томашевский, Б.В. О стихе / Б.В. Томашевский. – Л., 1929. – 326 с.
216. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 333 с.

217. Топорков, А. Творчество и мысль / А. Топорков // Золотое руно. – 1906. – №5.
218. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977. – 574 с.
219. Тютчев, Ф.И. Стихотворения / Ф.И. Тютчев. – М.: Правда, 1986. – 284 с.
220. Уколова, Л.Е. Стиль и стилеобразующие факторы в драме: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Л.Е. Уколова. – Днепропетровск, 1992. – 320 с.
221. Устюгова, Е.Н. Стиль как историко-культурная проблема: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Е.Н. Устюгова. – СПб., 1997. – 300 с.
222. Федоров, Н.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / Н.Ф. Федоров. – М.: Прогресс, 1995. – 517 с.
223. Федоров, Н.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Н.Ф. Федоров. – М.: Прогресс, 1995. – 497 с.
224. Федоров, Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М.: Раритет, 1994. – 711 с.
225. Фет, А.А. Поэзия. Проза / А.А. Фет. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 667 с.
226. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский // Философы XX века: хрестоматия. – М., 1997. – 261 с.
227. Флоренский, П. А. Эмпирия и эмпирия / П.А. Флоренский // Богословские труды: Сб. 27. – М., 1986. – 314 с.
228. Фоменко, Е.Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Е.Г. Фоменко. – Белгород, 2006. – 40 с.
229. Фриче, В.М. Социология искусства / В.М. Фриче. – М., 2003. – 203 с.
230. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 240 с.

231. Ходасевич, В.Ф. Некролог / В.Ф. Ходасевич // Возрождение. – Париж, 1933. – №3026.

232. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М.Б. Храпченко. – М., 1970. – 392 с.

233. Худабашьян, К. Автор либретто оперы «Алмаст» А. Спендиарова-София Парнок / К. Худабашьян // Александр Спендиаров. Статьи и исследования. Ереван, 1973. – 209 с.

234. Цветаева, М.И. Стихотворения и поэмы / М.И. Цветаева. – Л., 1990. – 798 с.

235. Цзоу, Л. Психологизм любовной лирики Анны Ахматовой 1910-х – начала 1920-х годов (истоки, специфика): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. Цзоу. – М., 2020. – 201 с.

236. Чередниченко, В.И. История изучения пространства и времени в поэзии А.А. Фета / В.И. Чередниченко // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: сборник научных трудов. – Курск: Издательство КГПИ, 1992. – 376 с.

237. Четверикова, О.В. Знаки авторства как средства вербальной манифестации смысловой сферы творческой языковой личности: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / О.В. Четверикова. – Тверь, 2013. – 400 с.

238. Чичерин, А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А.В. Чичерин. – М., 1968. – 374 с.

239. Швейцер, В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой / В.А. Швейцер. – М.: Интерпринт, 1992. – 526 с.

240. Швейцер, В.А. «Подруга» или «Ошибка»? / В.А. Швейцер // Литературная газета. – 1992. – № 9.

241. Шеншина, В.А. Проблемы вечности в поэзии А.А. Фета / В.А. Шеншина // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: сборник научных трудов. – Курск: Издательство КГПИ, 1992. – 376 с.

242. Шестов, Л.И. Начало и концы / Л.И. Шестов. – СПб., 1908. – 68 с.

243. Щербина, В.Р. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя / В.Р. Щербина. – М., 1964. – 243 с.
244. Шкловский, В.Б. Избранное: в 2-х т. Т.1 / В.Б. Шкловский. – М., 1983. – 637 с.
245. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. – Петербург, 1922. – 200 с.
246. Эйхенбаум, Б.М. О прозе / Б.М. Эйхенбаум. – М., 1969. – 503 с.
247. Эконен, К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме / К. Эконен. – М., 2011. – 393 с.
248. Эльсберг, Я. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения / Я. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965. – 503 с.
249. Яцуга, Т.Е. Ключевые концепты и их вербализация в аспекте регулятивности в поэтических текстах З.Гиппиус: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Т.Е. Яцуга. – Томск, 2006. – 30 с.
250. Burrows, J.F. Computers and the Study of Literature / J.F. Burrows // Computers and Written Texts. Oxford. – 1992. – Pp. 167-204.
251. Hoover, D.L. Multivariate Analysis and the Study of Style Variation / D.L. Hoover // Literary and Linguistic Computing. – 2003. – №4. – Vol.18. – Pp. 341-360.
252. «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак / Вступ. статья Е.А. Калло. – М.: «Эллис Лак», 1999. – 768 с.