

7. Ихара Сайкаку История любовных походов одинокой женщины: Повести, рассказы / Пер. с яп. Е. Пинус, В. Марковой, Т. Редько-Добровольской. – СПб., 2006. – 544 с.
8. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Библиографический словарь. – Т. 2. – 2005. – С. 191.
9. Блок А.А. Стихотворения и поэмы: Стихи, дневники, письма, проза. – М., 2006. – 576 с., илл.
10. Пушкин А.С. Избранные сочинения. – Т. 1. – 1978. – 754 с.

T. Sotova

POETICIZING DOMESTIC LIFE IN
M. KUZMIN'S LYRIC POETIC SEQUENCE
"FUZYI IN A SAUCER" (BOOK "UNEARTHLY
EVENINGS")

УДК 82-32

Терехова О.М.

ЖАНР НОВЕЛЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. Л. СЛЕЗКИНА*

Аннотация: В статье рассматривается жанровое своеобразие новелл Ю.Л. Слезкина. Дается классификация произведений, выделяются следующие жанровые модификации: бытовые новеллы и их «поджанры» («страшные новеллы», восходящие к готической литературной традиции, и авантюрные), а также фантастические новеллы с элементами «бытовой мистики» и фантазмагии. Дан анализ новелл, наиболее ярко характеризующих указанные жанровые группы.

Ключевые слова: жанр, фантастическая новелла, «страшные новеллы», авантюрная новелла.

В начале XX в. жанр новеллы в русской литературе становится особенно популярным. К нему обращаются такие известные писатели Серебряного века, как Ф. Сологуб, З. Гиппиус, М. Кузмин, Б. Садовской и многие другие. Создаются образцы символистской, неоромантической новеллистики. Во многом испытавшие на себе влияние творчества французских символистов, подражавшие западноевропейским писателям-романтикам, русские писатели, тем не менее, представили на суд читателя многочисленные модификации новеллистического канона.

Новелла – «жанр повествовательной прозы, отличающийся динамикой в развертывании сюжета, строго выверенной компо-

Abstract: The article is devoted to two main vectors of M. Kuzmin's works, as expressed by his specific perception of ordinary life and day-to-day small stuff as well as his interest to exotic things. This subject is pursued using Kuzmin's lyric poetic sequence "Fuzyi in a saucer" (1914). Particular attention is given to the poet's interest to Japanese painting and the XVIII century German art. Analysis of pieces of poetry is subject to the exposure of Kuzmin's pattern of aesthetics and clarification of his world-view.

Key words: exotic things, poeticizing, day-to-day existence, painting, art, culture, intelligentsia.

зицией с отчетливо выделяемым «пуантом» и акцентированием коммуникативного момента в повествовании» [6, 146]. «Пуантом» называют «финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания» [11, 389]. Обычно в центре новеллы – «событие, случай, выходящий за рамки повседневного, обыкновенного, даже просто вероятного» [5, 246]. Как правило, в новелле отсутствует описательность, она «бедна» деталями [6, 147]. Герой раскрывается новеллистом «прежде всего не в общественно-политической, а в моральной сущности» [2, 148].

Ю.Л. Слезкина (1885-1947) по праву можно назвать одним из ведущих новеллистов десятых годов XX века. В эти годы новеллы составляют основную часть его творчества; именно они заставили обратить внимание на молодого автора. Парадоксальная интрига, стремительное развитие нетривиального сюжета, отсутствие подробностей, замедляющих повествование, неожиданная развязка – вот что характеризует почти все (за редким исключением) произведения Слезкина малого жанра и позволяет отнести их к жанру новеллы.

В целом весь корпус новелл Слезкина можно условно разделить на два подвида: это

* © Терехова О.М.

бытовые новеллы (а среди них можно выделить «страшные» и авантюрные) и новеллы фантастические, в которых, в свою очередь, можно обнаружить элементы как «бытовой мистики», так и фантазмагорического компонента.

Однако, прежде чем мы рассмотрим упомянутые жанровые варианты, охарактеризуем в целом первый сборник рассказов писателя – «Картонный король» (СПб., 1910).

Книге было предпослано предисловие – «Слово о Картонном Короле», в котором автор объясняет историю появления рассказов: как-то на очередном вечере, где собирались юные прозаики и поэты, читавшие свои произведения, один из участников «наконец <...> предложил нам для оживления вечеров кроме чтения своих произведений еще рассказывать друг другу какие-нибудь занимательные истории» [10, 6]. Решено было рассказывать по очереди, причем каждому рассказчику на данный вечер присваивалась роль Картонного Короля. Сам же автор позволил себе только записать их на память. Совершенно очевиден «искусственный», игровой, восходящий к литературе Возрождения прием: собрание рассказчиков, «реальные» истории, воспроизводимые ими, «случайное» их соединение. Автор ориентируется на сборник Д. Боккаччо «Декамерон», признанный образец окончательно оформленной классической европейской новеллы, закрепившей свойственную жанру новеллы черту: изображение определенного стечения обстоятельств, послужившего «поводом для рассказывания той или иной истории» [11, 391], а также выделение личности рассказчика.

В этом сборнике и появился принципиальный, «знаковый» с точки зрения жанровой природы новеллистики Слезкина рассказ «Новелла».

Заголовок, как видим, дает ключ к определению жанра и одновременно обыгрывается в сюжете, центром которого и становится изложение занимательной истории. В доме очаровательной женщины собралась светская компания. Хозяйка, прелестная Альмея, позирует собравшимся художникам, и присутствующие обсуждают названия будущих картин. Одно из них – «Смех» – наводит на подозрение, что – по контрасту – может произойти трагедия, что, собственно, и происходит в конце концов. Затем внимание компании переключается на литературу, и присутствующего среди гостей молодого писателя просят раскрыть сюжет произведения, которое он недавно создал. Но он успевает только на-

чать повествование о необыкновенной любви, которая сжигает его героя (в нем угадывается сам автор). Концом же рассказа становится происшествие, которое «завершает» недосказанную историю: ее автор, сидевший на краю окна, (неожиданно ?!) падает вниз. Читатель так до конца и не узнает, была ли это случайность, или он предпочел самоубийство чувству неразделенной страсти. Главным же итогом становится то, что прекрасной Альмее отныне оказывается ведомо великое чувство любви, и она произносит сакраментальную фразу: «Так вот он – конец его новеллы». А один из ее поклонников, ставший невольным виновником трагедии, начинает постигать, как тесно переплетаются жизнь и искусство. Таким образом, то, что в новелле кажется «искусственным», «нарочито структурированным», находит подтверждение в жизни. Так Слезкин остроумно «оправдывает» жизнеподобие своей авантюрной прозы.

Итак, в центре «Новеллы» – необычайное происшествие из жизни отдельного человека, случай с неожиданной развязкой. Определяет повествование лаконичность изложения, большое количество диалогов, монолог-рассказ героя. Описания природы сведены к минимуму. И хотя уже вначале можно обнаружить «намекы» на трагический финал, концовка по праву может считаться «новеллистической» – неожиданной и вместе с тем говорящей, что «и такое бывает». Итак, невероятность, «неслыханность» новеллистического события выполняет важную структурную функцию, выявляя на примере некоего экспонированного, случившегося на «частном» уровне происшествия закономерность «судьбы» как таковой» [6, 147].

Кроме того, следует указать на условность названия и на подтекст всего произведения: вся наша жизнь – это новелла – история, подчас с неожиданным концом, который между тем вполне возможен. Жизнь на наших глазах превращается в новеллу. Неожиданным становится не только конец произведения, но и конец жизни молодого писателя (явно не случайна профессиональная принадлежность этого персонажа). Не исключено, что такой идея «развязки» жизни пришла ему в голову внезапно – ведь более «эффектной» концовки для своей новеллы он не мог и вообразить. Таким «красноречивым» финалом молодой писатель и признается в любви героине, и одерживает верх над соперником, и «отвечает» любопытным слушателям на вопрос, какой же конец у рассказанной им новеллы.

Так Слезкин размывает границы: жизнь становится литературой, а литература уходит в жизнь. Рассказчик примеряет на себя судьбу героя, происходит перевоплощение.

Любопытно, что Слезкин в вышеупомянутом предисловии, где он разделил тематически свои произведения на пять групп: 1) сказки о лжи и страстях; 2) о женщине; 3) о звере; 4) о тайне и 5) о страдании» [10, 6], отнес «Новеллу» к «разделу» «о звере», хотя, казалось бы, ее место в группе «о лжи и страстях». Но, видимо, писатель в непредсказуемости поведения человека обнаруживал нечто «страшное», «звериное», дикое. А может быть, «зверской» выглядела сама жизнь.

Но истинно страшное «таится» в новеллах Слезкина «Оля», «Немой», «Дама в синем», которые составили группу «новелл ужасов» или «страшных новелл», восходящих к жанру готической новеллы. Причем здесь мы имеем дело с ужасами не сверхъестественного, мистического толка, а с ужасами реальной жизни (садистский поступок ребенка, жестокое убийство брата братом, самоубийство).

Слезкин умело выстраивает новеллистический конфликт, нагнетая чувство страха, постоянно играя на эмоциях читателя. Его излюбленным приемом в новеллах этого типа становится создание нового «качества» ужаса. Можно даже назвать это «методом возгонки»; страх, усиливаясь, переходит в новое качество: от мурашек, вызванных таинственностью повествования, до цепящего ужаса, холодящего душу. И развязка подобных новелл не дает необходимого «удовлетворения», в них нет катарсиса. То есть формально развязка присутствует, но автор оставляет читателя в еще большем замешательстве. Так построена новелла «Оля».

Повествователь вспоминает эпизод из своего детства: как-то его заперли на чердаке за какую-то проделку, причем взаперти он должен был пробыть несколько дней. Вначале герой бунтует, преисполненный ненависти ко всем тем счастливым, которые остались там внизу, в «мире людей», но потом впадает в забытие (сон, болезнь – обычный прием введения фантастических элементов). И в этот момент ощущает присутствие другого человека, который оказывается сочувствующей ему подругой детских игр Олей. Автор специально задерживает внимание читателя, описывая таинственную обстановку: «За окном стояла лунная ночь без единого облачка, и черные тени деревьев резко колебались на полу каморки. За стеной шмыгали крысы»;

«Становилось холодно, – сквозь разбитое окно ползла ночная сырость» [10, 55]. Так, в новелле используются традиционные для готических произведений приемы: обращение к такому состоянию человеческого сознания, как сон, создание и нагнетание атмосферы страха и загадочности, подводящей читателя к высшей точке напряжения, через описание природы и интерьера; действие разворачивается на темном чердаке (своеобразная модификация традиционного готического пространства – средневекового замка). Все это подготавливает читателя к «встрече» с потусторонним, inferнальным. Но сюжет получает неожиданное развитие (в чем реализуется одна из особенностей жанра новеллы).

Девочка просит своего друга избить ее, поскольку хочет пострадать, пережить те же муки, что и он. Сначала он не соглашается, но потом начинает избивать ее, вкладывая в удары всю скопившуюся в нем злость, отчаяние и ненависть. В нем неожиданно рождается даже радость от происходящего, и он прекращает избивание только тогда, когда видит на теле девочки кровь: «Я видел ее глаза. Они смотрели на меня – темные, широко-раскрытые, полные немой любви и восторга» [10, 57]. Итак, остается вопрос: убил он ее или не убил? Смотрят на него глаза мертвого человека или только лишившегося чувств? Или это глаза человека, испытывающего мазохистское наслаждение? Эта неопределенность только усиливает ужас...

Здесь можно говорить о влиянии на Ю. Слезкина готической литературной традиции в целом, и о влиянии творчества Э. По в частности, признанного создателя новелл ужасов, в которых наряду с анализом различных психологических состояний человека в центре авторского внимания оказывается «чувство страха: страх перед смертью, страх перед жизнью, страх перед одиночеством, страх перед людьми, страх перед безумием, страх перед знанием» [3, 574]. На связь с Э. По указывал и сам художник, который был убежден, что «те или иные литературные привязанности <...> являются основными событиями в жизни писателя. Все же прочее – случайно, мало характерно...» [7, 310]. А в автобиографии Слезкин указал на свои литературные предпочтения: «...в юности моей <...> шли – Гоголь – Пушкин, потом провал, где почему-то исторические романы Дюма, Сенкевич, Шильдер (монографии), Данилевский и неожиданно – Чехов (не надолго, но сильно), потом – Э. По – Мопассан – Флобер – Бальзак – Толстой – Диккенс и снова Пуш-

кин. Только в зрелые годы пришел ко мне Достоевский, которого раньше просто не мог читать, а с Достоевским по-иному возвратился Гоголь» [7, 309].

Действительно, влияние некоторых из упомянутых Слезкиным писателей (о По уже говорилось, но следует назвать и Гоголя, а также Гофмана, о котором писатель почему-то не вспомнил) просматривается в его фантастических произведениях, прежде всего в новеллах «Дьявол», «Беатриче кота Брамбиллы», «Фонарь в переулке».

В этих произведениях присутствуют мистические элементы, преобладает таинственная атмосфера. В жизнь героев вторгается странное, сверхъестественное, необъяснимое; даже после сюжетной развязки, после разрешения «новеллистического» конфликта тайна, заключенная в повествовании, остается по сути нераскрытой. Грань между сном и реальностью стирается. Во всех трех новеллах остается непонятным, произошли события наяву или во сне. А новеллы «Беатриче кота Брамбиллы» и «Фонарь в переулке» объединены одним героем (хотя сюжетно они никак не связаны между собой). Он поэт. Зовут его Анемподист Иванович. Уже в этом имени дается ключ к произведениям: редкое, старомодное имя Анемподист в сочетании с расхожим, избитым отчеством Иванович настраивают читателя на восприятие чего-то необычного, нетривиального, но в то же время отчасти нелепого.

Сюжет в «Беатриче кота Брамбиллы» развивается стремительно. Одинокий поэт находится в тесной комнате, заполненной книгами; он расстроен: на полу валяется сонет, отвергнутый последним заказчиком. Внезапно с полки падает книга, и в тот же миг Анемподист Иванович слышит непривычный звук, после чего на пороге появляется женщина, назвавшаяся Беатриче (она будто вышла из раскрытой книги). Оказывается, она – та самая женщина, которой предназначался сонет. Герой делится с ней своими мыслями и чувствами, в которых озвучивается главная идея новеллы: «почему ищут поэты таинственного в необычайном, когда в самом обычном живет тайна». Теперь же тайна проникает в жизнь самого героя; чувствуя на губах жар поцелуя молодой женщины, поэт впадает в беспамятство. Когда он очнулся, шея его была в крови, а со всех сторон на него смотрели диковинные существа: Мефистофель, бычья морда, петух с ослиными ушами, Пьеро. Кажется, что как раз это и есть сон, а то, что было до этого, – реальность. Но уже мгнове-

ние спустя все опять меняется: чудовищами оказываются люди в масках (все происходит в ночь карнавала), которые подросли вовремя, иначе «проклятый кот», бросившийся на героя, задушил бы его. Но Анемподист Иванович, уже окончательно придя в себя и видя мертвого кота, заявляет своим спасителям: «Если это был только чудный сон, то как вы глупы, что его прервали» [9, 94]. Этой фразой заканчивается новелла.

Так, странный случай в жизни героя новеллы «Беатриче кота Брамбиллы» в итоге оказывается наваждением, игрой фантазии, хотя полной уверенности в этом нет. И это может служить подтверждением того, что перед нами, безусловно, произведение фантастическое, поскольку «фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [12, 19]. Читателю же становится ясно, что для героя яркий сон предпочтительнее скучной, бесцветной реальности (и в этом желании он похож на героев Гофмана), что уход в мир фантазии становится единственным способом выживания для поэта. И поэт – единственный, кто может ощутить прелесть выдумки и даже готов расстаться с жизнью ради нее!

Новелла содержит большое количество аллюзий, отсылок к произведениям мировой литературы. Автор обращается к читательской памяти, тем самым раздвигает границы своего произведения: за небольшим текстом новеллы возникает целый мир литературных ассоциаций.

В самом названии содержится отсылка к сказке Гофмана «Принцесса Брамбилла» (чем задается тон, настроение произведения, его «карнавальный» финал), а также к творчеству (может быть, отчасти и к жизни) Данте. Сам главный герой – поэт, он пишет сонеты, в которых подражает великому Данте. И возлюбленную из своего последнего сонета он наградил именем знаменитой Беатриче, и в появившейся женщине он готов видеть воплощение созданного поэтического образа. Комната Анемподиста Ивановича напоминает комнату гётевского Фауста (можно сказать, что эта ассоциация «подкрепляется» в тексте: среди маскарадных масок есть и Мефистофель). На книжной полке среди про-

чих книг рядом с «крохотным» томом Шенье «грузно» стоит книга Сологуба.

Стоит задаться вопросом, что этим «со-седством» хотел сказать автор? С одной стороны, это может служить «подсказкой» читателю – события разворачиваются в начале XX века, когда Сологуб был популярен и когда его фантастические новеллы получили широкое распространение. С другой стороны, это может служить ключом к пониманию происходящего. Герой жалуется на непонимание со стороны окружающих: вот, каково нынче истинным художникам, «Камознсам». И кот, сбрасывая на пол книгу Сологуба, как бы отвечает хозяину: «Вот, что нужно современному читателю, вот, какое творчество сейчас востребовано...» Так, в новелле прочитывается «вечная» тема творчества, волнующая писателей разных эпох. Должно ли искусство служить праздной толпе или быть верным своему высокому и вечному назначению? Как соединить истинную поэзию и успех?

Можно сказать, что перед нами не просто романтическая, демонологическая фантастика, но произведение более сложное, прорастающее интертекстуальными связями.

В 20-е годы Слезкин обращается к жанру авантюрной прозы. В эпоху становления советской власти, когда литература воспринимается, прежде всего, как сильнейшее идеологическое оружие, талант новеллиста оставался востребованным. Для того чтобы воздействовать на массы, нужно было привлечь читателя. А что может заинтересовать самую широкую публику, если не увлекательное произведение с заманчивым сюжетом? Подтверждением могут служить тезисы Г. Лелевича: «Спрос рождает предложение. Огромная потребность нашей молодежи в пролетарской приключенческой литературе породила множество попыток создать этот новый литературный жанр. <...> создание революционно-романтической художественной литературы – дело очень трудное: необходимо сочетать идеологическую выдержанность с увлекательностью и действенностью, верность основным чертам действительности – со смелым полетом фантазии, яркость красок и четкость рисунка с чувством меры и хорошим вкусом» [4, 520-521]. Все эти «компоненты» гармонично соединены в авантюрных новеллах Слезкина «Бенефис», «Веселый самоубийца», «Человек в окне». Не случайно все три новеллы вышли в серии «Библиотечка революционных приключений» (1926. № 16).

Можно сказать, что перед нами аван-

тюрно-кинематографические трюковые новеллы [1, 113]. Трюком, обманом оборачиваются события во всех трех новеллах.

Так, в «Бенефисе» все цирковое представление «единственного в своем магическом роде» профессора и доктора черной и белой магии Стефано Бакко, попасть на которое желал весь город, оказалось не чем иным, как хитроумным способом захватить власть в городе Конопы* и «сделать» его советским. После различных трюков, показанных на сцене сеньором Бакко и его семьей, которые на самом деле никакие не фокусники, а обычные мошенники (возница, везущий «знаменитое» семейство на бенефис, говорит Бакко: «Вы шулер и такой же испанец, как я. Вы шарлатан» [8, 35]), наступает время для «самого монструозного номера» [8, 35] – для массового гипноза. Великий магистр просит полковника и его подчиненных на время сеанса сдать оружие «в виду очень сильни впечатлении ужаса на слабонервни» [8, 37]. В результате правители города оказываются обезврежены. Так ловко партизанам удается окопачить местное начальство.

Фокусничество «выходит» на правительственный уровень. Возможно, эта новелла – завуалированная пародия на советскую власть, на те методы, к которым она прибегала в погоне за достижением своих целей – трюкачество и массовый гипноз...

Можно сказать, что авантюрные новеллы Слезкина отличаются особой стремительностью и непредсказуемостью развития сюжета. И если читатель других новелл Слезкина, хотя и оказывается «удивлен» финалом произведения, все же внутренне готов к нему (так как автор делает почти незаметные «подсказки»), то догадаться, какой оборот примут события, описываемые в авантюрных новеллах, почти невозможно.

В статье была предпринята попытка проанализировать новеллы Ю. Слезкина с точки зрения их жанрового своеобразия. В результате были выделены: бытовые новеллы и их «поджанры» (авантюрные и «страшные новеллы») и фантастические новеллы с элементами «бытовой мистики» и фантазмагии. Были рассмотрены произведения, наиболее ярко характеризующие указанные жанровые группы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Горбов Д. Эренбург и современность // Новый мир. 1925. – № 4.
2. Гуляев Н.А. Новелла // Теория литературы. – М.,

* Так у Слезкина, возможно, подразумевался город Конотоп.

- 1977.
3. Ковалев Ю.В. Эдгар По // История всемирной литературы. – М., 1989. – Т. 6.
 4. Лелевич Г. // Печать и революция. – 1925. – Кн. 5-6.
 5. Михайлов А.В. Новелла // Теория литературы в 4-х томах / Под ред. Ю.Б. Борева. – М., 2003. – Т. 3.
 6. Полубояринова Л.Н. Новелла // Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2008.
 7. Слезкин Ю.Л. Автобиография // Писатели: автобиографии и портреты современных русских прозаиков / Под ред. В.Л. Лидина. – М., 1928.
 8. Слезкин Ю.Л. Библиотечка революционных приключений. – М., 1926. – № 16.
 9. Слезкин Ю.Л. Господин в цилиндре. – Пг., 1915.
 10. Слезкин Ю.Л. Картонный Король. – СПб, 1910.
 11. Тамарченко Н.Д. Канон новеллы и стереотипы повести // Теория литературы в 2-х томах / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2007. – Т. 1.

12. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997.

O. Terekhova

SHORT STORY GENRE IN THE WORKS OF YURY SLEZKIN

Abstract: The author of the article attempted to analyze Y. Slezkin's short stories focusing on their genre characteristics. As a result, the following were identified: short stories describing everyday life and their subgenres (adventure and horror stories) and fantastic stories with some elements of everyday life mystic and phantasmagoria. Works that represent these genre groups at its best were reviewed.

Key words: genre, fantastic story, horror stories, adventure story.

УДК 82-1

Трумпокаис Е.Д.

ТАНЕЦ КАК ЭЛЕМЕНТ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ*

Аннотация: В поэзии М.И. Цветаевой танец является национальным истоком, исполненным религиозным действием, символом славянского язычества.

Ключевые слова: М.И. Цветаева, фольклор, танцевализация, религиозное действо.

*Стань плясом, плач! Стань градом – град –
Не плачущих, а пляшущих!*

М.И. Цветаева [7: III, 678]

Одним из самых ярких проявлений элементов фольклора, реализовавшихся не только в балете, симфонии, песне, живописи, но и в стилевых исканиях литературы, был танец, наиболее последовательно выразивший саму идею фольклора. В художественной литературе первой трети XX века танец выступал как в качестве самостоятельного образа, так и в метапоэтическом смысле, распадаясь на множество знаков и символов, настойчиво влияя на природу лирического сюжета, построение лирического текста, фактуру слова [1: 237]. Весь спектр стихии танца выразила в полной мере в своих произведениях М.И. Цветаева. В. Абашев, исследуя танец как

универсалию культуры Серебряного века, утверждает: «Поэт, обращаясь к выявлению специфики танца «как модуса существования человека...», напоминает о ницшеанском контексте этой метафоры, ее мифологической наполненности, художественном воплощении, связывая ее с процессом «танцевализации жизни» (термин Н. Евреинова)» [2: 9]. Танцевализация у М.И. Цветаевой является знаком – символом, которая не только влияет на построение лирического сюжета, фактуру слова, но и на воплощение художественного образа. Здесь танец выступает не только в качестве компонента сложной структуры поэтического текста, но и раскрывает богатый художественный мир автора.

Поэзия XX века обращается к танцу, используя его звуко-смысловые, образно-смысловые, ритмико-смысловые элементы, его скрытую в подтексте формульность. Семантика танца может быть прямой, текстуально-тематически закрепленной («Песенка Камаринская» А. Белого, «Осенние пляски» М. Волошина) либо ассоциативно-условной («Пляски смерти», «Снежная маска» А. Блока) [1: 237]. Следует отметить здесь же, что в поисках пластической фактурности поэтического слова, ритмически-музыкальной его структуры поэзия рубежа XIX – XX веков

* © Трумпокаис Е.Д.