

- 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

* © Трумпкаис Е.Д.

ориентировалась на «культ стихии, интуитивного, спонтанного... своеобразный биологизм художественного образа» [3: 29]. Напомним, что многие танцы А. Дункан носили имена мифологических персонажей, утверждая тем самым экспансию мифа в искусстве модерна, наполняя его оргиастической экспрессией в духе Вагнера и Ницше (пантомима «Нарцисс» на муз. Э. Невина, танцевальная идиллия «Пан и Эхо», пластическая сценка по мотивам Тициана «Вакх и Ариадна», танцевальные композиции по мотивам опер Глюка «Орфей», «Ифигения в Авлиде», и т. д.) [1: 238]. А в контексте обращения русской литературы к национальным истокам дионисийский пласт переносился на русскую почву, накладываясь на фольклорную образность, символы славянского язычества. Примером может служить «Плясая» Н. Клюева, образы которой, фольклоризированные и связанные с образами хтонического мира, органично вписывались в контекст русского национального сознания: *Это я пошла в пляску походом:/ Гости-бражники рты разинули,/ Домовой завыл – крикнул под полом,/ На запечье кот искры выбрызнул...* [4: 604]. Танцевальность как форма бытия и творчества определяла и направление поэтических исканий М. И. Цветаевой, связанных с идеей «эвритмии» и выражающих природную архаику древних ритуалов. Танец как фольклорный элемент в поэзии М. И. Цветаевой, исполненный «религиозного экстаза, превращается в религиозное действие, запечатленное формой, являясь выражением неизреченного» [1: 239]. Танцевальные метафоры – диссонансные, контрастные, резкие, ассоциативно восходящие к мистериальным таинствам или хлыстовским радениям – «хриstopляскам», к архаическому значению веселья-смерти М. И. Цветаева положила в основу своей поэмы «Молодец» (1922), где мотив «пляски приворотной» также ассоциировался с русалиями, радениями (когда «душа исходит»), суть которых определил А. Ремизов («Пляшущий демон»): «В “радении” природа пляски, верть и опьянение» [1: 239]. У русских последователей Бодлера оформляется мысль о введении танца (пляски) как основного фокусирующего элемента поэтической системы, что связано не только с глубоким освоением дохристианского пласта народного искусства, интересом к архаической, синкретической его стороне, но и с «женским» началом в ней. В этот период отмечается повышенный интерес ко всевозможным теориям о единстве слова, движения и ритма [1: 241]. В частности, театральная пе-

дагогика С. Волконского во многом ориентировалась на идею танцующего тела, популярную в артистических и художественных кругах, увлеченных творческой моделью «Музыка – Тело – Пляска» с ее трактовкой символики жеста «облеченного всеми чарами переменчивости в скорости, переливчатости настроений» [5: 136]. Творчество М. И. Цветаевой насыщено компонентом пластической образности – архаически-языческой стихией знакового комплекса национальной культуры. В своих произведениях она все больше обращается к архаическим основам ритуального танца, который считался наиболее «древней формой молитвы». По детским впечатлениям похожее состояние вихревой пляски поэмы «Молодец» М. И. Цветаева позже передаст в рассказе «Хлыстовки»: *«Не просыпалась, красавица? – Кирилловны – окружая, оплетая, увлекая, передавая из рук в руки, точно вовлекая каким-то своим общим хлыстовским сокровищем...»* [V, 97]. Энергетическая насыщенность метафоры пляски знаменует начало и конец жизни, стихию бесовского действия, выход за нормы поведенческого стандарта и морали (*Аль Степан всплясал, Руси кормилец?* [II, 95]; *В пляс! В тряс! В прах – да в пляс!* [II, 169]). В контексте этой образности обращают на себя внимание не только знаменитые цветаевские танцовщицы-плясуньи, балансирующие на грани жизни и смерти (не случайно появляется упоминание в ее письмах об Эсмеральде из «Собора Парижской богородицы» и танцовщице – героине «Флорентийских ночей» Г. Гейне...). «Пляшущим шагом прошла по земле – Неба дочь!» – этот образ соединяющий небесную и земную ипостась лирической героини М. И. Цветаевой, пройдет по многим ее произведениям, означая высокую степень духовности и приобретая трагический смысл (ведь не случайно к огню применим эпитет «пляшущий»). *Огнь, над крылами пляшущий* – неотъемлемая черта облика поэта [1, 242]. В цикле «Сугробы» (1922) М. И. Цветаева впервые пробует ритм разгульной масленичной пляски («в усмерть!»), который будет использован и в «Молодце» (9 и 11 стихотворения цикла). В этом же ряду и пляска – прощание с молодостью: *Полосни лазоревою шалью,/ Шалая моя! Пошалев! Досыта с тобой! – Спляши, ошпарь!/ Золотце мое – прощай – янтарь!* [II, 65]. Положенная в основу цветаевской поэмы, метафора пляски полностью сохраняет свою ритуально-магическую функцию на всех уровнях – структуры, образа, ритмико-интонационной сферы – благодаря

чему и вся поэма воспринимается как художественное воплощение природно-космической стихии. М.И. Цветаева использовала всю палитру знаковой природы метафоры, восходящей к архаическому значению веселья-смерти и являющейся элементом похоронного ритуала. Символ «танцующего тела» организует поэму, определяя не только экстагическую энергию природных сил, но и образуя метафору потока – подвижного, сверкающего: *И – косяк-то знаком! / Прямо в пляску – снопом. / Разом пляс стал: Вздох, стон, причет. / Рукой застят, / Водой прыщут* [III, 284]. Вокруг танцующего тела формируется и пространство-время поэмы: от пляски до пляски, от избы до ворот. Этот путь от избы (сакрального центра) до ворот (межи, предела) – мистериален по существу; он несет одновременно испытательную, траурную и очистительную функцию: *Ты мне князь! Ты мне храм! / Пляшут, пляшут к воротам* [III, 297]. Пять встреч с Молодцем («*Наших встреч – счетом пять*»), вписанных в стихию пляски, восходят к архетипу «пляски смерти», *Наплясали тебе девки покрывало, / Отпылала моя радость, отпылала* [III, 300], поданному в русском фольклорном варианте: превращение нечистой силы в молодца, в пляске которой угадывается бесовское начало, а в облике усиливаются зооморфные черты: *Грива – вкось, / Дыхом-яр...* [III, 282]. Характерно, что они переносятся и на мир людей, в пляске которых слышится копытливый стук бесов, дополненный атрибутикой черной мессы: *Разом пляс стал. / Вздох, стон, причет. / Рукой застят, / Водой прыщут* [III, 297]; *Жужжат, жмутся / Гурьбой, сбродом...; Прядает, прыщует, / Притопот / Присвист* [III, 283]. Ворота и становятся здесь границей между «этим» и «тем» пространством, перекрестком, соединяющим «чистый» и «нечистый» мир, означая каждый раз новое прощание и новую смерть, разделяя сферу мрака и смерти от сферы небесного света. Многократное, Молодца, *Вспляшем!*, неистовое – Марусино: *Не пожар тушу, / Свою смерть пляшу, Пляши, мати, коль не лень!* – соединяются в диалог, в словодвижение, обретая статус молитвы-рефрена, что, собственно, и было, как полагают исследователи, основой ритуального танца, который считался наиболее древней формой молитвы. Вспомним, что пляска была непременным атрибутом превращений и потому была частью ритуала; подобную функцию, как правило, выполнял одиночный женский танец, в основе которого «обра-

ние-кружение» вокруг себя: *Да как взманит, / Телом прянет, – / О зелье грянет – / В пляс пошла!* [III, 308]... / *Пламенем взмелось! / Змеем взвилось!* [III, 310]. Иное – парная пляска, которая также составляет эмоциональный центр поэмы. Молодец будто «обтанцовывает» Марусю (отметим, что обтанцовывание, окружение объекта – основное движение многих ритуальных танцев – связано либо с приданием силы объекту, либо, наоборот, с лишением его этой силы). С целью усиления магического действия эти пляски обычно сопровождалась огнем (часто внутри горящего круга), факельными шествиями (особенно в ритуале жертвоприношения). У М.И. Цветаевой отмечается двойная смысловая наполненность плясок такого плана: с одной стороны, магический танец, куда вовлекают Марусю Молодец и подружки, лишает ее сил и возможности противостоять воздействию «нечистого» мира, превращая пляску в ритуал жертвоприношения (она теряет, принося в жертву мать и брата), с другой – Маруся наделяется высокой силой духа, что позволяет ей спасти душу любимого. Вот почему пляска в поэме тоже сопровождается ореолом сияния-сверкания [1: 246]. Подробности танца здесь не воспроизводятся – только ритм, движение, цвет, свет, создающие особое психическое пространство, которое подчиняет себе тела и души и в границах которого разыгрывается сакральное действо-повествование: (*Вкруг березыньки – костер, Вкруг часо-венки – пожар!; Уж не раем / Метет – пёклом; Уж и жар! Уж и пляс!; Огонь там – огонь здесь / Огонь сам – огонь весь!*). Метафорика огня, пронизывающая пляску, не только символизирует проникновение духовного начала в телесное, но и архетипически воссоздает мотив священного брака и в целом метафоры свадьбы. Таким образом, воплощая в пляске природное, стихийное ядро характера персонажа, М.И. Цветаева мыслит его и как свободное проявление творческого духа, и как один из элементов проявления фольклорного начала в литературном тексте. И для поэта был необычайно важен этот образ иступленной пляски, символизирующей одновременно земную и божественную природу личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Осипова Н.О. «Танцевальная» поэтика М.И. Цветаевой в художественном контексте Серебряного века // Марина Цветаева в XXI веке. Сборник докладов. – М., 2005. – С. 237. Далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием страницы.
2. Абашев В. Танец как универсалия в культуре Се-

ребряного века // Универсалии Серебряного века. Пермь, 1993. – С. 9.

3. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. – М., 1989. – С. 29.
4. Русская поэзия серебряного века. Антология. – М., 1993. – С. 604.
5. Волконский С. Человек на сцене. – СПб., 1912. – С. 136.
6. М. Цветаева. Собр. Соч.: В 7 т. – М., 1994. Далее ссылки на тексты М.И. Цветаевой приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

E. Trumpokais

DANCE AS AN ELEMENT OF FOLK-
LORE TRADITION IN POETRY M. TSVETAE-
VA

Abstract: In Tsvetaeva's poetry dance is a national source, like a religion action, like a symbol of Slavyan language.

Key words: M. Tsvetaeva, folklore, religion action.