

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»


Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Элегическая поэтика в творчестве М.И. Цветаевой

Исполнитель Кушнер Александра Николаевна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук  
(ученая степень, ученое звание)  
Чевтаев Аркадий Александрович  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой   
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

« 3 » июня 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2021

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. ПОЭТИКА ЭЛЕГИИ В ЛИРИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ .....	7
1.1. Взаимосвязь литературного жанра и модуса художественности .....	7
1.2. Жанр элегии.....	9
1.3. Элегический модус художественности .....	13
1.4. Субъектность в лирике.....	15
Выводы: .....	19
ГЛАВА II. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭЛЕГИЗМА В СТИХОТВОРЕНИЯХ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ.....	21
2.1. Элегические маркеры в книгах стихов «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916) .....	21
2.2. Элегический субъект в стихотворениях М.И. Цветаевой .....	24
2.3. Роль элегического хронотопа в сюжетостроении ранней цветаевской лирики .....	28
Выводы: .....	31
ГЛАВА III. Элегическая поэтика в поэмах М. И. Цветаевой.....	34
3.1. Элегическое начало в поэмах на примере «Поэмы Горы» (1924) и «Поэмы Конца» (1924).....	34
3.2. Элегическая субъектность в поэмах М.И. Цветаевой .....	36
3.3. Элегическая природа сюжета в поэмах М.И. Цветаевой .....	39
Выводы: .....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	46
БИБЛИОГРАФИЯ .....	51

## ВВЕДЕНИЕ

Серебряный век знаменуется как расцвет русской культуры. Литература этой эпохи отражает «взрыв» национального сознания, глобальные перемены в обществе, которые повлияли на культуру. Поиск новых форм и обращение к старым вывело поэзию на новый уровень, появляются новые литературные течения, новые знаковые имена, которые оставили свой литературный след в истории. Начало XX столетия было насыщено большим количеством событий, которые оказали сильное влияние на все сферы жизни общества, в том числе и на литературу. Перемены в стране привели к революции в искусстве, которая в последствии стала называться модернизмом. Это направление полностью изменило отношение поэтов к всеобщим представлениям о форме, жанрах и способах выражения авторского сознания. Литература нуждалась в новых голосах и перемены были закономерны.

Элегическое мироощущение в поэзии свойственно многим поэтам модернизма, например, А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилеву, О. Э. Мандельштаму, М.И. Цветаевой. Жанр элегии в ходе истории претерпевает существенные деформации, поэтому в своём исконном виде встречается редко. Но в творчестве различных поэтов мы наблюдаем, как особое восприятие мира актуализируется и реализуется в обращении к элегическому модусу художественности. В основе элегического мировосприятия лежит тоска по утраченному времени и осознание прошлого как чего-то более ценного, чем настоящее. Это может быть обращение к юношеским воспоминаниям, молодости, детству. Элегический субъект рефлексирует на философские вопросы жизни и смерти, о любви как о безвозвратном чувстве. В связи с этим формируется мотив одиночества, так как элегический субъект находится в конфликте с собственным сознанием и сталкивается с непониманием окружающих. Это минорное настроение и ощущение быстротечности времени влекут за собой особую пространственно-временную организацию. Особенности элегического хронотопа является отстранённость и отчужденность субъекта от окружающего мира, взгляд обращён в прошлое,

настоящее мыслится в безысходном, меланхоличном ключе. В эпоху модернизма особенно ярко видна актуальность элегического модуса художественности. Своеобразие элегизма в поэзии XX века состоит в том, что элегический герой, ожидающий смерти в элегическом мире, воспринимает жизнь как путь в один конец, а рефлексия героя сосредоточена на воспоминаниях, которые делают жизнь лишь вторичной реальностью [7].

Ключевым конфликтом в творчестве М. Цветаевой становится онтологический конфликт – конфликт духа и плоти. Этот экзистенциально-психологический конфликт проходит через всё творчество Цветаевой, начиная с ранней лирики. Элегический параметр состоит в нахождении элегического субъекта в пограничном состоянии, который выражен в стремлении отрыва духа от земли, но прикованность плоти к земле. Стремление к идеальному нереальному миру и непринятие земного несовершенства порождают внутренние противоречия лирической героини, чье сознание становится раздробленным. Этот ключевой аспект художественного миропонимания М. Цветаевой подробно рассматривается во многих исследованиях, посвященных творчеству поэта, например, в работах таких ученых, как Л.В. Зубова [18], Т.С. Круглова [29, 30, 31, 32, 33, 34], О.А. Клинг [24], А. Саакянц [46], О.А. Скрипова [47, 48, 49, 50, 51], В.М. Хаимова [64].

Данное исследование посвящено анализу особенностей элегической поэтики в творчестве М.И. Цветаевой на примере ранней лирики и крупной художественной формы – поэм.

**Актуальность исследования** обусловлена необходимостью проанализировать элегические маркеры в поэтике М.И. Цветаевой как специфическую особенность ее творчества. Повторяющиеся мотивы и образы в цветаевском лирическом творчестве формируют особый художественный мир, актуализирующий элегического сознания лирического субъекта М. Цветаевой.

**Научная новизна** данной работы обусловлена отсутствием исследовательских работ, посвященных исследованию элегической поэтики в творчестве М.И. Цветаевой.

**Объектом** исследования является раннее и зрелое лирическое творчество М.И. Цветаевой.

**Предмет** исследования – маркеры, мотивы и образы, формирующие элегическую поэтику М.И. Цветаевой.

**Материалом** исследования послужили стихотворения, вошедшие в состав поэтических книг М. Цветаевой «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916), а также «Поэма Горы» (1924) и «Поэма Конца» (1924).

**Цель исследования** – проанализировать элегическое мироощущение в поэтике творчества М.И. Цветаевой.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- обосновать взаимосвязь жанра элегии и элегического модуса художественности;
- обозначить типологию лирических субъектов как форм выражения авторского сознания в аспекте элегической поэтики;
- выявить элегические маркеры в книгах стихов «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916);
- определить роль элегического субъекта в структуре сюжета на примере книг стихов «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916);
- проанализировать роль элегического хронотопа в сюжетостроении в книгах стихов «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916);
- выявить особенности элегической поэтики в «Поэме Горы» (1924) и «Поэме Конца» (1924).

**Методологическая основа исследования.** В данной работе используются следующие методы: сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический и биографический.

Основой исследования послужили теоретические труды О.С. Агапоновой, С.Ю. Артёмовой, А.О. Баклицкой и Е.Р. Чемезовой, А.А. Боровской, С.Н. Бройтмана, Б.О. Кормана, Ю.Н. Тынянова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, В.И. Козлова; научные работы, посвященные творчеству М. Цветаевой, таких ученых, как Л.В. Зубовой, Е.Н. Роговой, О.А. Скриповой, Т.С. Кругловой, В.М. Хаимовой и других.

**Теоретическая значимость.** В данном исследовании определена взаимосвязь жанра элегии с элегическим модусом художественности, дана характеристика жанра элегии и особенностей элегического модуса художественности, а также представлена типология лирических субъектов. Полученные результаты могут позволить уточнить представления о развитии элегической поэтики в русской лирике первой половины XX века.

**Практическая значимость.** Материалы данной работы могут быть применены для продолжения исследования творчества Цветаевой в аспекте элегической поэтики, а также в процессе подготовки курсов лекций и спецкурсов по «Истории русской литературы первой половины XX века» и «Теории литературных жанров», при подготовке учебников и учебных пособий, посвященных данному периоду и непосредственно творческому наследию М. Цветаевой.

**Структура работы:** дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из трех глав, заключения и списка используемой литературы.

## **ГЛАВА I. ПОЭТИКА ЭЛЕГИИ В ЛИРИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

### **1.1. Взаимосвязь литературного жанра и модуса художественности**

В литературоведении с XIX века актуализирована проблема классификации лирических жанров. Если эпические и драматические жанры систематизированы и достаточно четко определены, то с лирическими жанрами дело обстоит иначе. Проблема в определении жанров лирики связана с субъективизмом лирики. Особенно остро эта проблема звучит в начале XX века, когда поэты начали полностью отказываться от традиционных жанров, что привело к их частичному исчезновению. «Чистые» строгие жанры перестают быть актуальными. В связи с этим в наши дни многие литературоведы предлагают отказаться от традиционной классификации, так как с каждым разом все тяжелее определить жанр лирических произведений. Дело в том, что жанровые границы постепенно начали размываться и произошло так называемое жанровое «смещение»: жанры начали видоизменяться, начали нарушаться жанровые каноны. И, как следствие, творческая свобода автора становится безграничной, а вопрос об идентификации жанров остается открытым. Об этом пишет Ю. Н. Тынянов: «Давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции – и совершается эта эволюция как раз за счет «основных» черт жанра» [56, 112-123]. Начиная с XIX века для поэзии становится главным авторская индивидуальность, а не следование канону как в классицистическую эпоху. Как отмечает С. Ю. Артемова, «жанровое отклонение осмысливается как необходимое условие нового текста» [5, 8]. Жанры не исчезают, а могут меняться в любом направлении, отходя от их традиционного понимания. Чтобы проследить эволюцию того или иного жанра, необходимо изучать жанры в историко-литературном контексте.

В первой половине XX века литература осознает себя как нечто предельно новое, как скачок, взрыв и обновление. В этот период поэты прибегают к экспериментам в языке, к поиску новых смыслов, они

обращаются к своим предшественникам. Одним из первых о жанрово-родовой специфике в искусстве писал Аристотель, тем самым закладывая основы жанров в литературе. Интерес Серебряного века к античному миру обусловлен основным принципом модерна – возвращению к истокам. О.М. Фрейденберг отмечает, что «античное искусство имело свои «каноны», свою властную «традицию», что каждый античный жанр следовал обязательной «структуре», сковывавшей содержание» [62, 11]. Античная литература имела строгую жанровую систему, но её нельзя уподоблять европейской литературе, так как античное мышление было другим. Как отмечает Л.Н. Лейдерман «в структуре любого жанра заложены сигналы, которые «принудительно», направленно ориентируют читателя на определенную модель мира.» [35, 85] Он пишет: «На основании многовекового опыта в художественном сознании сформировалась культура жанрового мышления. Каждый художник осознанно или подсознательно этой культурой овладевает, она становится неотъемлемым свойством его профессионального мастерства» [35, 85]. Таким образом, в сознании читателя «накапливается арсенал жанровых кодов» и формируется горизонт читательских ожиданий [35].

Поэзию Серебряного века чрезвычайно трудно соотносить с каноническими жанрами в отличие от поэзии классицизма. Но существует такая категория как художественная модальность, определяющая способы авторского отношения к художественной реальности. Эта универсальная категория намечает определенные ориентиры, помогающие воспринимать текст. Тип художественности является основным показателем эстетической природы литературного произведения, представляя собой способ осуществления её законов [44, 4]. Существуют модусы художественности, основанные на особом восприятии бытия. Они имеют свои характерные особенности и создают целостность произведения. Для каждого модуса характерен соответствующий тип героя, определенная авторская позиция, а также установка читательского восприятия, единая система ценностей, организация условного времени и условного пространства.



В нашем исследовании мы обратимся к элегическому модусу художественности. Данный модус художественности формируется на почве элегии, со временем отделяясь от неё, переосмысляя элегический жанр. В поэзии Серебряного века мы практически не можем найти жанр элегии в её исконном виде, как и многие другие жанры. Во многих лирических произведениях видны элегические маркёры, но по жанру их нельзя отнести к «чистой» элегии. В поэзии, начиная с XX века до сегодняшнего дня почти не осталось каноничной элегии, но ее черты видны благодаря художественной модальности.

## **1.2. Жанр элегии**

Жанр – это определенная картина мира с соответствующими ей чертами. В истории литературоведения эта категория показала себя как не очень устойчивая форма авторского высказывания, способная к различным трансформациям. Способ осмысления бытия (то есть сам жанр) меняется в зависимости от авторской установки. В лирике центром произведения становится не объект, а субъект, а также его переживания и чувства. Как отмечает Т.С. Круглова, лирические жанры характеризуются особой моделью сознания (переживанием) автора. В каждом жанре по-своему создается картина мира, сплавленная переживаниями автора» [29, 108-109]. Одним из самых динамических жанров лирики можно считать элегию, которая за всю историю своего бытования претерпела множество изменений и получила новое воплощение в творчестве поэтов, сохранив свою жанровую доминанту и ряд признаков.

Элегия (греч. ἐλεγεία) — это лирический жанр античной поэзии, стихотворение, проникнутое смешанным чувством радости и печали или только грустью, раздумьем, размышлением, с оттенком поэтической интимности [22]. Исторически жанр элегии возник в Древней Греции в античной поэзии как плач над умершим. В основе элегической тематики лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы [52, 111].

Элегическая эмоция сосредоточена на переживании о невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека. Элегические формулы отсылают к «утраченному времени», «воспоминанию», «томлению» об ушедшем [52, 111]. Жанр элегии предполагает философское отношение к жизни, поэтому нередко поднимаются вопросы о жизни и смерти, а также о вопросах предназначения, судьбе человека. Предметом рефлексии становятся воспоминания, ностальгия по прошлому.

В начале XX века поэты все чаще обращаются к жанру элегии и послания. Дело в том, что два этих жанра имеют общую природу диалога. В русской поэзии жанр элегии начал развиваться в XVIII веке. Позднее в эпоху деканонизации жанр трансформируется, сохраняя основные тематические комплексы. «Жанр эволюционирует и начинает размыкать границы интровертивного сознания, появляется не просто абстрактный собеседник, а слушатель, полноправный участник диалога. От чисто медитативного монолога элегия движется к диалогу, иногда диалогу как композиционной форме, что роднит этот жанр с жанром послания» [52, 113]. Это связано с тем, что в эпоху модернизма лирика становится «адресованной», наблюдается расцвет так называемых «адресованных» жанров [30]. В элегии это проявляется как диалог с другом-утешителем и как форма адресат-адресант в послании. А также форма диалога появляется как диалог двух культур — обращение к предыдущим памятникам литературы. И.В. Козлов рассуждает о том, что для всех типов элегии характерна речевая установка на внутренний монолог, но несмотря на эту установку, слово лирики диалогично — и потому мы видим, что ситуация высказывания преобразуется мотивами и образами, напрямую зависящими от образа «другого», ценностная встреча с которым в элегии переживается [25].

Элегия как динамический жанр претерпевает существенные изменения на протяжении всей истории литературы. В разные эпохи реализация авторского замысла с помощью этого жанра меняется и обретает свою специфику. О.В. Зырянов характеризует жанр элегии как «постоянно

развивающийся и способный к внутренней перестройке, к обогащению элегическим модусом художественности» [19, 9]. Он пишет о том, что «происходит не то, чтобы «выравнивание» текстов в жанровом отношении, но именно «заражение» их элегической модальностью. Доминирующая роль в цикле элегического модуса художественности в то же время не отрицает наличия иных жанровых субдоминант» [19, 7]. То есть ярко выраженная элегическая модальность не отрицает наличие признаков других жанровых форм. Например, тесно с элегическим модусом художественности связаны такие жанровые формы как ода, послание, идиллия, эпитафия, баллада и поэма.

Н.Л. Лейдерман в своем труде о жанрах упоминает такую категорию как «память жанра», которая оживает благодаря культуре жанрового мышления. По его словам, она («память жанра») «пребывает в жанровой модели как бы в состоянии анабиоза, и автор-творец либо непроизвольно будит ее семантические ресурсы, а то и вполне обдуманно актуализирует ее, вводя в свой текст опознавательные знаки жанрового архетипа» [35, 84]. Таким образом, поэты, благодаря модусам художественности возвращаются к определенным жанровым моделям, актуализируя их. Пробуждая ту самую «память» пробуждаются и жанровые номинации.

В последние десятилетия в отечественной жанрологии утвердилась точка зрения, позволяющая рассматривать элегию чрезвычайно широко: как соответствующий модус художественности или как лирическую медитацию. В первом случае речь идет об элегизме, понятии, выходящим за границы жанра, во втором - о медитативных стихотворениях, содержащих установку на философское осмысление действительности, что также свидетельствует об аморфности жанровой идентификации [9]. Жанр постепенно стирает свои границы, процессы его модификации затрагивают как жанровые разновидности: унылая элегия, кладбищенская элегия, романтическая элегия, пейзажная элегия, руистическая (усадебная) элегия, онтологическая элегия, элегия-реквием, импрессионистская элегия.

В истории литературоведения существуют споры о том, что жанр элегии «умер» и уже более двухсот лет не является актуальным в творчестве поэтов. Однако жанровая эволюция – это нелинейный и непредсказуемый процесс, где нет абсолютной уверенности в смерти того или иного жанра. Так и обстоит дело с жанром элегии, к жанру, к которому поэты могут обратиться в любой момент [25, 11]. В.И. Козлов отмечает, что «жанровая модель не исчезает, она переходит из эпохи в эпоху, меняясь, но – не теряя стержня» [25, 11]. Более того, он называет элегию живым жанром, имея в виду его актуальность по сей день, тем самым доказывая то, что жанр не находится в стадии «атрофии». Он мотивирует это тем, что любой творец, обладая жанровым мышлением и, опираясь на труды предшественников, черпает и наследует, создавая осознанно или не осознанно новые жанровые модификации [25, 13].

Несмотря на частичную «заброшенность» жанра элегии, в творчестве ряда поэтов мы можем встретить элегическую поэтику. Особенно важно то, что элегическая художественность порождена лирическим субъектом. Эта форма авторского сознания формирует определенное развитие сюжета, чаще всего, психологического. Через призму элегического сознания появляются определенные сюжетные ходы. Так, например, неотъемлемой чертой элегического субъекта становится его пограничное положение между жизнью и смертью, созерцательное отношение к жизни. Этот факт остается неизменным и отсылает нас к ключевым параметрам элегии.

В своих работах такие ученые как Н.Д. Тамарченко и Е.Н. Рогова выделяют такую категорию как элегический хронотоп [52; 44], основываясь на высказывании М. М. Бахтина о том, что жанр зависит от времени и пространства [8]. По словам Н.Д. Тамарченко, «элегический хронотоп строится не только на переживании невозвратности времени, но и на противопоставлении циклического времени индивидуальному». Характеризуя элегии 1810-1830-х годов можно выделить мотив природного увядания, элегия становится «разрушителем идиллического цикла» [52, 111-112]. По мнению, Е.Н. Роговой, «существенной особенностью элегического времени является

его мгновенность. Элегическое время – это время быстротекущее, оно стремится к сжатости, дробится и исчезает. Для элегического времени необходимо соответствующее пространство – пространство обособленное, уединенное, «частное», которое может способствовать одинокой рефлексии элегического субъекта» [45, 34]. Такой хронотоп влечет за собой мотив одиночества. Также «элегический хронотоп связан с пограничным положением элегического субъекта между жизнью и смертью, ведущего элегическое «я» к обособлению, странничеству. В противоположность идиллическому и комическому элегический хронотоп – это хронотоп уединения пространственного и/или временного отстранения от окружающих» [45, 34].

### **1.3. Элегический модус художественности**

Понятие модальности широко используется различными науками: философией, логикой, языкознанием и литературоведением. В общем понимании модус (лат. *modus*— мера, способ, образ, вид) — это философский термин, обозначающий случайное, несущественное свойство предмета, присущее ему не постоянно, а лишь в некоторых состояниях, способ бытия, действия, переживания, мышления [63]. Это довольно широкое понятие, но в нашей работе мы обратимся именно к модусу художественности и художественной модальности в тексте. Художественный модус определяет эстетическую природу и целостность литературного произведения. Исследователь В. И. Тюпа писал о художественных модусах так: «...любое произведение искусства характеризуется тем или иным модусом художественности (способом осуществления ее законов)» [57, 36].

Понятие модуса ввел Н. Фрай, который выделял 5 модусов художественности: миф, сказание, высокий модус, низкий модус и иронический модус [60, 232-263]. Модусы (как способы осуществления законов искусства в литературе) классифицируются (героика, сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония), исходя из разных возможностей освоения человеком бытия («я» в «мире»), из поэтапного

самоопределения личности в истории человечества, постепенно отдалявшейся от эпохи мифологического сознания [2, 81].

Элегическое начало Н. Фрай рассматривает в рамках трагического жанра, относящегося, по его мнению, к высокому литературному модусу. Трагический сюжет, повествующий о смерти героя, вызывает элегическое настроение. Элегическому началу часто сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому [60, 235-241].

Модус художественности понимается как «коммуникативная» ситуация (субъект творчества – мир), которая является доминантой эстетического поиска и формирует поэтику текста. Модусы дают понимание художественного произведения как целого. Особенно интересны типы художественной целостности Нового времени, когда произошел отказ от «рефлективного традиционализма» и случился переход к эпохе модальности [7, 3].

Элегический тип художественности может присутствовать в произведении наряду с драматическим началом. Однако в последних работах В.И. Тюпа элегический тип художественности ставит в один ряд с трагическим, героическим, идиллическим, ироническим и другими модусами, не растворяя его в драматизме. [44, 56]

Модусы художественности определяются бинарной оппозицией я и мир. Специфическими признаками элегического модуса, по мнению литературоведов, является наличие мотива пограничного существования между жизнью и смертью, элегического времени и пространства, основными параметрами которых является концентрированность и сжатость. Элегический герой является рефлексирующим, воскрешающим свои жизненные впечатления и переживания [41].

Элегический модус художественности тесно связан с идиллическим. Для идиллики характерна внутренняя и внешняя гармония, осознание субъектом своей целостности и внутренней полноценности. Элегический герой напротив

ощущает свое несовершенство по сравнению с внешним миром. В.И. Тюпа выводит следующую формулу определения элегического модуса: «Формула элегического модуса художественности – недостаточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности. (событийной границы)» [57, 48]. Поскольку настоящее для него неполноценно, его взгляд устремлен в прошлое – к утраченным ценностям. Он ощущает свою «неполноту причастности» к бытию, подчиняется обстоятельствам и силам внешнего мира [57, 48]. Таким образом, элегическое мироощущение – это последствия разрушения мира идиллического. Отсюда и появляется стремление к идеальному прошлому, внутреннее желание вернуть идеальную действительность. Если идиллический катарсис предполагает гармонического покоя субъекта, элегический катарсис есть «чувство живой грусти об исчезнувшем» [57, 46-47].

Элегический тип художественности формируется на почве жанра элегии и прозы аналогичного жанрового содержания [44]. Для жанра элегии характерен особый тип мышления. В историческом отношении этот жанр сохранил базовый параметр элегического модуса – ощущение необратимости уходящего времени. Элегический модус создает особые установки – упадническое настроение, мотив одиночества и переживания по прошлому. С помощью этих установок читатель получает ассоциации, которые способствуют пониманию текста. Типология модусов основывается на взаимоотношениях «я» – «мир», которые и формируют читательское восприятие текста. Категория модуса художественности рассматривается как условие и проявление целостности художественного произведения.

#### **1.4. Субъектность в лирике**

Лирика как род литературы выражает субъективное представление о мире, отражает чувства, мысли и настроение субъекта. Для обозначения субъекта, с точки зрения которого показаны все образы в стихотворении используется понятие **лирический субъект**, который является центром

повествования в художественном произведении. Для лирики характерна повышенная эмоциональность, внимание к психологии героя, рефлексия.

Проблема типологии лирических субъектов порождена субъектным синкретизмом, который, в свою очередь, обусловлен «нечеткой отвлеченностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте «я» и «другого», автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ, еще не успевших отвердеть» [58, 341]. Это отсылает нас к историческому прошлому лирики – хоровому исполнению. Особенности субъектно-объектных отношений в связи с этим преобразовываются так, что субъект является теперь и объектом авторского осмысления. Также, появляется проблема синкретизма автора и героя. В XX веке происходит своеобразная революция в субъектной сфере: «наряду с традиционными теперь появляются субъектные структуры, не уместяющиеся в рамки классических представлений, — в них исходным началом становится нерасчленимость субъектов» [58, 346-348].

В литературоведении существуют несколько подходов к рассмотрению типологии лирических субъектов. Наиболее известны труды Б.О. Кормана и С.Н. Бройтмана [26; 10]. Например, Б.О. Корман выделяет «собственно автора», автора-повествователя, лирического героя и героя ролевой лирики. Данная классификация основывается на степени дистанцированности субъекта от автора. Исследователь С.Н. Бройтман рассматривает субъектную структуру другим образом. Он обозначает первые два типа как внесубъектные формы выражения авторского сознания, выводя два плана: авторский и геройный. Так называемые внесубъектные формы располагаются ближе к авторскому, а герой ролевой лирики ближе к геройному. На этой условной оси промежуточное положение занимают лирическое «я» и лирический герой.

Проблема образа автора давно является предметом споров и обсуждений в литературоведении. «**Собственно автор**» выступает как человек, который описывает события и, главное, выражает свое отношение ко всему описанному. Важен не внутренний мир собственно автора, а прямые оценки происходящего, важно не кто говорит, а что рассказывается. Данная форма



авторского сознания предполагает определенное поэтическое видение мира и может встречаться в различных текстах в творчестве одного поэта. Для читателя на первом плане не некая личность, а поэтический мир. Такой образ автора встречается в творчестве А.А. Фета. В качестве примера можно привести стихотворение «Шепот, робкое дыхание», в котором субъект никак не проявляет себя в тексте, все внимание уделено явлениям природы.

С «собственно автором» Б.О. Корман сближает автора-повествователя, который рассказывает о каком-то другом человеке и его жизненной судьбе. Категория **автор-повествователь** близка к авторскому плану. Повествователь выступает как некий посредник между автором и читателем, он видит героя, размышляет о нем, обращается к нему, но не является каким-либо лицом этого художественного мира. Читатель прежде всего видит того, кто изображен, о ком рассказывается, и порой вовсе не замечает того, кто повествует. В качестве примера можно привести стихотворения Н.А. Некрасова «Свадьба», «Школьник», «Тройка».

Две этих категории были введены Б.О. Корманом, но, например, С.Н. Бройтман не считал эти термины удачными и обозначал эти категории как внесубъектные формы выражения авторского сознания и лирическое «я».

**Лирическое «я»** - это некий собирательный образ, который может быть выражен грамматически в тексте и как «я» и как «мы». Как правило, основной формальный показатель присутствия в стихотворении лирического героя – местоимение «я», глагольные формы первого лица или другие, подчеркивающие то, что лирический субъект одновременно является объектом своих размышлений. Применительно к таким текстам принято говорить о лирическом «Я» поэта как форме языковой репрезентации авторской позиции [27]. Ярко отражено лирическое «я» в поэме А.А. Ахматовой «Реквием», где звучит голос лирической героини и голос народа. В поэме описаны страшные страницы эпохи, лирическое «я» выражено через страдания и муки, мотивы одиночества и смерти. Голос звучит в виде местоимения «мы», подчеркивая

единство лирической героини и народа, которых объединяет судьба России в период сталинский репрессий.

Термин **лирический герой** был сформулирован Ю.Н. Тыняновым в статье «Блок» [57]. Он одновременно является «и носителем сознания и предметом изображения, он открыто стоит между читателем и изображаемым миром; внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и пр.»

Присутствие лирического героя – это особенность поэзии начала XX века. Он становится своей собственной темой, в поэтому отчетливее, чем лирическое «я» отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому [10]. Лирический герой возникает не у всех поэтов, но «он выявляется в контексте творчества поэта, в книге или цикле» [10]. Наиболее ярко лирический герой выражен у таких поэтов как В. В. Маяковский, М. И. Цветаева, М. Ю. Лермонтов. Например, лирический герой раннего Маяковского - это ранимый герой, романтик, способный на глубокие чувства, герой страдающий и одинокий (стихотворения «Скрипка и немножко нервно», «А вы могли бы?», «Нате!», «Вам!», ««Надоело!»»). Но на протяжении всего творчества лирической герой Маяковского – это бунтарь, который бросает обществу вызов. Бунтарское начало характерно как для раннего творчества поэта («Облако в штанах»), так и для позднего («Во весь голос»). Лирический герой проходит некую эволюцию на протяжении всего творчества.

**Ролевой герой** или образ-маска – это носитель чужого сознания, его точка зрения противоположна авторской. Повествование ведётся от первого лица, автор выступает от лица героя, но между ними видна сильная разница. Ролевой герой расположен ближе к героинному плану, при этом возможны некоторые тонкие отношения героя с автором, но автор уже дистанцирован от текста. Автор здесь выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Такой герой чаще всего встречается в балладной лирике, в стихотворениях,

ориентированных на фольклор, на народную традицию, где лирический автор и герой являются носителями разного типа сознания. Например, ролевой герой встречается в «Калистрате» Некрасова.

### **Выводы:**

Таким образом, категория жанра и художественного модуса имеют тесную связь между собой. Понятие модуса шире, чем понятие жанра, так как модус связан не просто с мышлением автора, он имеет определенную систему ценностей, обладает эстетической завершенностью. Категория модальности связана с субъективным восприятием мира, которое характерно для всего искусства в целом. Тип художественности в литературе определяется через ситуацию взаимоотношений субъекта и мира, который формирует поэтику текста. Художественные модусы создают вектор направления произведения, намечают его потенциальные стратегии. Художественную модальность можно проследить во всех произведениях художественной литературы, а категория жанра более подвижна и не всегда определяема. Различные модусы художественности могут встречаться в рамках одного произведения, но, если существует преобладающая эстетическая доминанта, ярко выраженная модальность будет распознана.

Жанр элегии от своего зарождения к XX веку прошёл через большие перемены, но ключевым неизменным параметром элегии осталось переживание лирическим субъектом утраченного времени. «Чистая» элегия в своем исконном виде в начале XX века почти не встречается, но элегический тон, язык, и элегическая природа сюжетов дает нам повод говорить о наличии элегической модальности. Потребность в элегизме и в то же время желание отойти от канонов традиционной элегии отразилось в творчестве многих поэтов модернизма. Элегическое мироощущение как особая картина мира предполагает особый тип героя и психологические сюжеты. Жанр элегии не умирает, а переосмыляется.

В рамках нашей работы было важно определить типологию лирических субъектов, чтобы в дальнейшем воспользоваться ей для анализа элегической

поэтики. Как и в жанрах, так и для различных модусов художественности характерен определенный тип героя. Элегическую поэтику определяет лирический субъект произведения, который может быть выражен по-разному. Мы обозначили разные формы выражения авторского сознания, которые являются ключом к пониманию лирического текста. В нашей работе мы будем учитывать концепции С. Н. Бройтмана и Б.О. Кормана [10; 26].

## ГЛАВА II. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭЛЕГИЗМА В СТИХОТВОРЕНИЯХ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

### 2.1. Элегические маркеры в книгах стихов «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Вёрсты» (1916)

Элегическая поэтика свойственна ещё ранней поэзии М.И. Цветаевой. Её проявления можно наблюдать в самых первых поэтических книгах поэта, такие как «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912). Они предельно интимны: в них переданы ностальгические чувства о детстве и юности. Уже здесь формируется тяга Цветаевой к изображению прошлого как чего-то светлого и ценного и как следствие того, чего нет в настоящем и мыслится утратой. Время мыслится Цветаевой как что-то скоротечное, едва уловимое, поэтому возникает тема забвения, мотивы памяти. Так, например, в «Вечернем альбоме» (1910) часто встречается слово «миг». Оно встречается в таких стихотворениях как: «Встреча» (1910), «Лесное царство» (1908), «Мирок» (1910), «Пленница» (1910), «Людовик XVII» (1910), «Сказочный Шварцвальд» (1910), «Отъезд» (1910), «Маме» (1907) и в других. «Миг» встречается с такими прилагательными как краткий, короткий, последний, добрый, счастливый, светлый, а также миг покоя, расплаты, миг разлуки, миг молчанья. Таким образом, семантически это слово, конечно, играет разную роль в зависимости от контекста, но его частотность показывает тяготение поэта к изображению мимолетности происходящего. Ощущение скоротечности времени возникает в стихотворении «Лесное царство» (1908): «тихий вечер, медленно тающий», «костёр догорающий», «короткий миг», «как искры сгореть — на лету» [66, 11]. Движение времени передается через природные изменения. Наглядно это видно в «Первом путешествии» (1910), где звучат такие строки как «исчез последний снег зимы», «последний луч давно погас» [66, 21]. В «Ошибке» (1910) безвозвратность времени изображается через природное угасание:

Когда снежинку, что легко летает,  
Как звездочка упавшая скользая,

Берешь рукой — она слезинкой тает,  
И вернуть воздушность ей нельзя [66, 64].

Этот мотив природного угасания характерен и для «Волшебного фонаря» (1912): «стаял снежок», «погаснет луна», «закат погас», «облачко кануло», «облачко плыло и плакало, тая».

Элегическое течение времени передается еще и через смену месяцев как, например, в стихотворении «Декабрь и январь» (1912) через эту смену передается мгновенность счастья:

В декабре на заре было счастье,  
Длилось – миг [66, 140].

Декабрьское счастье сменяется январским горем:

В январе на заре было горе,  
Длилось – час [66, 140].

Во стихотворении «Июль-апрелю» (1912) через месяцы передается ностальгия по прошлому: «Так текут ваши слёзы в апреле»; «Но и нас, своенравные девочки-феи, / Помяните в апреле своём!» [66, 152]

В «**Волшебном фонаре**» (1912) ключевая тема – это тема детства, юности. В стихотворениях часто встречается слово «забвение» и возможные его производные («незабытые», «незабвенный» и др.) Первое же стихотворение «Маме» (1912) – это портретная зарисовка матери, вызывающая ностальгические чувства у лирической героини. Здесь появляются мотивы памяти и забвения: через воспоминания поэт пытается воссоздать тот самый образ с помощью деталей:

Печальные губы мы помним,  
И пышные пряди волос [65, 101].

Также элегическую поэтику формирует частотная императивность высказываний. Так, например, в «Волшебном фонаре» (1912) встречаются императивы приказа, мольбы, просьбы: «молчи», «позволь», «поклонись», «отвернись», «увези», «уничтожь», «отвори», «уезжай», «помяни». Также встречается императив извинения: «споем последнее прости». Элегическую

поэтику с помощью контекста формируют императивы призыва к действию, например, в стихотворении «Барабан» (1912): «Всякую грусть убивай на лету» [66, 146]. Также в стихотворении «Неразлучной в дорогу» (1911): «Как встарь, головку опусти» [66, 168]. Эту книгу стихов можно назвать своеобразным дневником, отпечатком памяти тех лет поэта. Элегический тон передаётся также через названия стихотворений: «Конец сказки» (1911), «В пятнадцать лет» (1911), «Исповедь» (1910), «Распятие» (1910), «Молитва лодки» (1910), «Молитва морю» (1911) и др.

Для творчества Цветаевой в целом характерно изображение в большей степени прошлого, например, через воспоминания. Она редко изображает будущее и настоящее. Настоящее чаще изображается в противовес прошлому как то, что не так, как было раньше. В «Волшебном фонаре» (1912) тоска по прошлому передаётся через следующую лексику: «душа томится», «меркнувшие аллеи», «безумная грусть», «унылый крик», «утраченная тайна», «жалобный скрип», «грустная нота», «утомленный анатом», «неутешенный миг», «опечаленная зала», «прощальные речи», «бесконечная печаль», «безответный взгляд», «утомлённые губы», «убегающие ноги», «прощальный платок».

**Поэтика «Верст» (1921)** элегична своими мотивами гадания, обращением к мифологемам. Мотивы обрядовости и гадания поэтики наиболее ярко отражены в таких стихотворениях как «В очи взглянула...» (1917), «В лоб целовать — заботу стереть...» (1917), «Заклинаю тебя от злата...» (1918), «Чтобы помнил не часочек, не годок...» (1918), «Развела тебе в стакане...» (1918).

Повтор слов в стихотворениях предает ритуальное значение и воспринимается как чтение заклинания. Так, например, это хорошо видно на примере стихотворения «В лоб целовать — заботу стереть...» (1917):

В лоб целовать — заботу стереть.

В лоб целую.

В глаза целовать — бессонницу снять.

В глаза целую [66, 352].

Мотив заклинания обретает семантику проклятия:

Развела тебе в стакане

Горстку жженных волос.

Чтоб не елось, чтоб не пелось,

Не пилоь, не спалось [66, 438].

Чаще появляется обращения к Богу, а также мотив суда («Господень Суд») и вечного мира. Так, например, в стихотворении «Руки, которые не нужны...» (1918):

Милый не вечен, но вечен — Мир.

Не понапрасну служим [66, 409].

В стихотворении «Рыцарь ангелоподобный...» (1918) появляется элегический мотив смерти:

Белый памятник надгробный

На моей груди живой [66, 412].

Элегическое сопоставление плоти и духа и их контрастное восприятие также находит свое отражение в стихотворении «Плоти — плоть, духу — дух...» (1918):

Плоти — плоть, духу — дух,

Плоти — хлеб, духу — весть,

Плоти — червь, духу — вздох,

Семь венцов, семь небес [66, 399].

## **2.2. Элегический субъект в стихотворениях М.И. Цветаевой**

Элегический субъект – это субъект «малый», частный, индивидуальный, ценящий свою неповторимость, рефлексирующий, грустящий из-за неизбежной смерти своей индивидуальности [45, 35]. Это мы и находим у Цветаевой. Логика развития повествования элегии состоит в том, что «от чисто медитативного монолога элегия движется к диалогу, иногда диалогу как композиционной форме. Появляется не просто абстрактный собеседник, а



слушатель, полноправный участник диалога [52, 113-114]. Роль «друга» элегии, как правило, - роль утешителя. У Цветаевой мы отмечаем склонность к обращениям, но лирический субъект сосредоточен больше на внутренних переживаниях. Обращение встречается к маме, как например, в стихотворении «Самоубийство» (1910), так и частое обращение к Богу в стихотворениях «Молитва» (1909), «Ещё молитва» (1910). Эти обращения в данных примерах условны, названное лицо не играет полноценную роль слушателя или утешителя и не показывает себя в тексте.

Неотъемлемой чертой элегического субъекта является склонность к созерцательному отношению к жизни, к рефлексии над миром и самим собой, Элегическое сознание склонно к осмыслению философских вопросов, что порождает онтологический конфликт – конфликт души и тела. В художественном мире Цветаевой формируются два мира – земной реальный и ирреальный возвышенный, который мыслится идеальным. В «Вечернем альбоме» (1910), «Волшебном фонаре» (1912) это только начинает формироваться. В следствие чего возникает свойственная элегическому субъекту раздробленность сознания.

Элегический субъект М.И. Цветаевой представлен в женском облики. Любовные и философские темы освещаются через женское самосознание, имеющие элегические черты – переживание и тоска по прошлому, ощущение бренности бытия. Элегический субъект предстает в роли лирической героини или в собирательном образе «мы». Элегический субъект будет рассматриваться нами в тесной связи элегических особенностей времени и пространства. Элегическое время, стремительно проходящее, и уединенное элегическое пространство неизбежно влекут за собою мотив одиночества [45, 34].

Любовные переживания элегического субъекта чаще всего связаны с утратой и расставанием или разлукой, что и характерно для элегического сознания. Любовь мыслится как некое испытание. Теме любви в «Вечернем альбоме» (1910) посвящен целый раздел, который так и называется «Любовь». На примере стихотворений из этого раздела мы рассмотрим на чем

сосредоточены переживания элегического субъекта. В стихотворении «На прощанье» (1910) лирическая героиня, «не ведав желанного рая», тоскует о потери любимого человека. В «Ошибке» любовь мыслится как горький опыт и разочарование. Пограничное состояние лирического субъекта проявляется еще и в изображении снов, которые для Цветаевой оказываются моментом воспоминания или пророчества. В стихотворении «Связь через сны» (1910) переживания героини мыслятся как пророческие, которые могут связать судьбы двух людей:

Сны открывают грядущего судьбы,  
Вяжут навек [66, 81].

Но надобно уточнить, что любовь в «Вечернем альбоме» (1910) изображается через полудетский взгляд: несколько наивно и робко, ежели в «Волшебном фонаре» (1912), где любовь показана несостоявшейся попыткой. В «Пробуждении» (1910) у лирического субъекта в полусонном состоянии возникает образ матери. Это пробуждение становится переходом души к прозрению.

В стихотворении «Наши души, не правда ль, еще не привыкли к разлуке?» (1910) яркое чувство мыслится лирической героиней как что-то настолько нереальное, похожее на сон. Сон становится местом встречи после долгой разлуки:

Всё позволено, всё!  
Нас дневная тоска не осудит:  
Ты из сна, я во сне [66, 84] ...

В стихотворении «Кроме любви» (1910) сон становится метафорой пробуждения лирической героини, любовь кончается расставанием:

Ты мне памятен будешь, как самая нежная нота  
В пробужденьи души [66, 85].

Также элегический субъект предстает в форме собирательного образа «мы», вбирающего в себя голос Марины Цветаевой и её сестры. [24, 9] Это хорошо видно в «Вечернем альбоме» (1910) на примере таких стихотворений

как «Маме» (1907) и «Детская» (1909). Эта книга стихов посвящена семейным отношениям, бытовым зарисовкам из детства. О.А. Клинг отмечает, что «лирические произведения, посвященные ей (матери), занимают центральное место в начальном («Маме», Мама в саду», «Мама на лугу», др.) и в завершающем разделах «Вечернего альбома» («Мама за книгой»). «Волшебный фонарь» открывает большой цикл «Деточки», в значительной степени навеянный воспоминаниями о матери.» [24, 10] Художественный мир Цветаевой, который только начинает формироваться опирался на образ матери и памяти о ней и занял особое место в творчестве поэта.

Образ матери также появляется и в стихотворении «Самоубийство» (1910), где лирический субъект предстает в мужском облики. Он переживает утрату близкого человека, а именно своей матери и чувствует себя теперь «нищим» и «ничейным». Но в конце стихотворения мы понимаем, что цветаевское восприятие смерти близко к смирению и что «любовь и грусть — сильнее смерти».

Само заглавие третьей части книги стихов («Вечерний альбом», 1910) «Только тени» - это мрачная метафора того, что осталось от детства поэта. Таким образом создается ряд элегических ассоциаций, связанные со смертью. Мотивы смерти обозначены поэтом даже в заглавиях стихотворений (на примере «Вечернего альбома, 1910): «Самоубийство» (1910), «Эпитафия» (1910), «У гробика» (1910). Пограничное состояние души между двумя мирами наиболее ярко отражено в стихотворении «Эпитафия» (1910), которое композиционно разделено на 3 смысловые части: «На земле», «В земле», «Над землей». Здесь намечаются философские вехи переживания о бренности бытия. Лирическая героиня воспринимает смерть как избавление от страданий, но в то же время равнодушна к её последствиям в мире, который «над землей»:

- "О Боже правый, со всем согласна!

Я так устала. Мне все равно!" [66, 17]

Тоска по прошлому передаётся через следующую лексику: «душа томится», «меркнущие аллеи», «безумная грусть», «унылый крик», «утраченная тайна», «жалобный скрип», «грустная нота», «утомленный анатом», «неутешенный миг», «опечаленная зала», «прощальные речи», «бесконечная печаль», «безответный взгляд», «утомлённые губы», «убегающие ноги», «прощальный платок».

В «Верстах» (1921), как отмечает О.А. Клинг, соединяются два полярных лика лирической героини, но в сознании поэта они мыслятся нераздельно – схимница и в то же время чернокнижница, Царь-девица – беззаконница. В других случаях героиня называет себя то странницей, то разбойницей, то преступницей [24, 58]. Главная черта лирической героини «Верст» (1921) – её противоречивость, двойничество, мотив самозванства. При этом она вмещает в себе и рай и ад одновременно.

Лирическая героиня в «Верстах» (1921) стремится ввысь, в разных стихотворениях упоминается её тяга к небу («два крыла» «спина крылатая»). Также обращение поэта к мифологеме Психее, которая представлялась в образе бабочки или девушки с крыльями бабочки, отсюда и появление крыльев: «Я ласточка твоя — Психея!» [66, 394]. А возможно, это предвосхищение цикла «Лебединый стан» (1917 – 1921 гг.) Эта элегическая оторванность от земли и стремление вверх опять показывает отстраненность от реальности и стремление к своим фантазиям и миру нереальному.

Также в «Верстах» (1921) встречается элегический мотив одиночества. В стихотворении «Мой путь не лежит мимо дому — твоего...» (1920) развивается тема несчастной любви:

Мой путь не лежит мимо дому — твоего.

Мой путь не лежит мимо дому — ничего [66, 524].

### **2.3. Роль элегического хронотопа в сюжетостроении ранней цветаевской лирики**

Немаловажным участником в процессе создания элегической поэтики является поведение лирического субъекта в структуре лирического сюжета.

Элегическое сознание героя влияет на развитие повествования, в частности влияет на композицию произведения. В этом параграфе мы проанализируем сюжетно-композиционную структуру книг «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912), а также элегический хронотоп, который тесно связан с мировосприятием лирического субъекта.

В.Н. Дядичев пишет о «**Вечерний альбоме**» (1910) следующее: «Три раздела сборника – три этапа развития души автора, три составляющих ее лирического «я»: «Детство», «Любовь», «Только тени». Интересно, что уже здесь, в первой своей книжке, Цветаева располагает стихотворения не по принципу простой хронологии, а выбирает форму тематических циклов, создав своеобразный лирический триптих» [16]. Композиционно книга стихов выстроена таким образом, что происходит взросление лирического героя. Если анализировать с первого раздела к третьему возникает некая динамика лирического субъекта – его духовный рост. Создается стойкое ощущение его внутренних изменений и появляется некая серьезность. Эта книга стихов – это прощание с детством. В последнем разделе появляются более серьезные философские темы и концентрация лирического субъекта сосредоточена на теме жизни и смерти. К этой теме автор обращается чаще в последнем разделе «Только тени». Лирический субъект получает трансформацию – он взрослеет и взгляд на мир становится более трагичным. Появляется главный конфликт души в отрыве с землей, смерть мыслится в фатальном ключе и лирический субъект подчиняется этому. Также появляются обращения к Богу – то, что станет одним из мотивов в творчестве Цветаевой. Автор как бы подводит некоторые итоги (не во всем радостные) прошедшего года взросления, в них присутствует и мотив несбывшейся любви. В стихотворении сводятся воедино многие мотивы «Вечернего альбома». В том числе главный, связанный с теньями ушедших в мир иной [16].

«**Волшебный фонарь**» (1912) также состоит из 3-х разделов: «Деточки», «Дети растут», «Не на радость». Эта поэтическая книга сохраняет «дневниковость» стихотворений и обращение к эпизодам из детства. В нем

также лирический субъект претерпевает трансформацию взросления - детство мыслится как утраченный рай. Ярко отражено это в стихотворении «Прости» Волшебному дому» (1912) через следующие строки:

Первые игры и басенки  
Быстро сменились другим.  
Дом притаился волшебный,  
Стали большими царевны [66, 172].

В третьей части книги стихов «Не на радость» появляется мотив утраченной юности. Наиболее ярко это проявляется в стихотворениях, «Розовая юность» (1906-1912), «Декабрьская сказка» (1910), «Старуха» (1919), «Прости» волшебному дому» (1912), «Литературным прокурорам» (1912).

Главным «нервом» «Верст» (1921), но и всей лирики М. Цветаевой является не востребованная до конца любовь, которая сопряжена с экзистенциальным одиночеством человека [24, 81-82]. Это становится одним из психологических сюжетов. Второй психологический сюжет, на наш взгляд, связан с темой поэта и поэзии, элегичность которой связана с трагическим восприятием будущего поэта. Например, возникает элегический образ поэта, который полностью без остатка отдается своему ремеслу: «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом» [66, 573]; «Каждый стих — дитя любви» [66, 419]; «В поте — пишуший, в поте — пашущий [66, 401]!»

Также стихотворении в «Верстах-1» «В очи взглянула...» (1917) появляется элегический мотив судьбы, который в контексте гадания предполагает, что помимо земного, существует другой мир:

Дай погадаю  
О земном талане твоём [66, 348].

Один из психологических сюжетов в «Верстах» (1921) разворачивается в любовном аспекте. Любовная линия приобретает печальный исход событий. Появляются элегичные бинарные оппозиции рая и ада: «В правой рученьке — рай, / В левой рученьке — ад» [66, 431]. Позднее противопоставляются души героев:

Как правая и левая рука —

Твоя душа моей душе близка [66, 412].

Элегический хронотоп формирует субъекта, попавшего в поле действия элегического времени и пространства [45, 35]. Элегический хронотоп понимается нами как хронотоп уединения и пространственного и/или временного отстранения. Из этого следует, что найденные нами мотивы смерти и одиночества, вписываются в элегический мир, созданный Цветаевой. Лирический субъект бывает помещен как в закрытое пространство (зала, класс, столовая, дортуар, башня), так и в открытое (сад, луг). Взгляд элегического субъекта устремлен в прошлое – в то, что утекло или утекает. Сохраняется главный элегический параметр – быстротечность времени. Локус чаще всего связан с каким-то особым местом для Цветаевой или же место действия происходит во сне, в полусонном состоянии, где-то между пробуждением и забвением. В случае с пограничным состоянием души и тела душа находится как бы между двумя мирами и пытается найти выход.

#### **Выводы:**

Таким образом, проанализировав раннее творчество М.И. Цветаевой, мы обнаружили тяготение поэта к изображению особой действительности. Через призму элегичного сознания автор создает определенный художественный мир, по-своему самобытный и самодостаточный. Его внимание сосредоточено на элегическом восприятии времени – взгляд устремлен в прошлое, настоящее обесценивается, будущее видится туманно. Лирический герой погружен в свои навязчивые воспоминания, которые по-своему трогательны, радостны или печальны. Через портретные зарисовки и детали видна попытка запечатлеть момент и даже остановить как бы ускользающее мгновение. Для «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» главным становится элегическое ощущение безвозвратно прошедшей юности и детства. Главным образом становится образ матери, вокруг которого и строятся многие сюжеты стихотворений. Ностальгия по прошлому, знаковые места, определенный повторяющийся круг лиц (мать, сестра) предают поэтике «дневниковости» [17], так как многие

факты в стихотворениях автобиографичны. Этому свидетельствует предельная интимность и исповедальный характер поэтических книг поэта. Элегизм передается через природные изменения, а именно мотив угасания, увядания, смену месяцев. В «Верстах» (1921) появляется совершенно другой элегизм, который проявляет себя в поэтике обрядовости, мотивами гадания. Здесь намечается любовь М.И. Цветаевой к мифологемам, появляется частое обращение к Богу. Появление элегического элемента Суда обозначает мотивы пути и судьбы в творчестве поэта.

Элегический субъект в поэзии М.И. Цветаевой чаще всего одинок и склонен к постоянной всепоглощающей рефлексии. Взгляд внутрь себя порождает склонность к постоянному диалогу с самим собой. Субъект редко вступает в контакты с другими субъектами, есть только риторические обращения и вопросы, например, к Богу. В последствии рождаются определенные черты элегичности, а именно – пограничное состояние лирического субъекта, его конфликт с реальностью. Этот конфликт тесно сопряжен с конфликтом души и тела. Появляется два плана – мир земной и реальный, где земной кажется лирической героине «не только несовершенным, но и неискренним. Для нее этот мир – низкий, ограниченный, бездушный и бездуховный, а эта убогая, некрасивая, скучная жизнь – прозаическое, убийственное для души и духа существование. Иное дело – мир грез и сновидений, в котором душа поэта жаждала иного бытия, «неземной реальности», тосковала по тому, чего нет и никогда не будет в этой жизни [15, 285].» Так и появляются мотивы забвения, мотивы памяти, а также новое состояние лирического субъекта – сновидения. Сны становятся шансом прозрения для лирической героини, они становятся пророческими, также сны – это способ изображения другой действительности, мира нереального, более полноценного и интересного для М.И. Цветаевой. Сны становятся местом встречи, реализацией потаённых желаний лирической героини. В «Верстах» (1921) же отстраненностью от реальности становится элегическое стремление лирической героини ввысь, опять же к миру нереальному и фантазийному.



Элегичным становится и строение самих книг, а также их названия. Организация времени и пространства через элегическое сознание выстраивается так, что одиночество лирической героини не нарушается, а подчеркивается её исключительность. Многочисленные образы смерти, попытки души найти выход из этих пограничных состояний, борьба с реальностью и её принятие – таково своеобразие элегизма ранней М.И. Цветаевой.

## ГЛАВА III. Элегическая поэтика в поэмах М. И. Цветаевой

### 3.1. Элегическое начало в поэмах на примере «Поэмы Горы» (1924) и «Поэмы Конца» (1924)

Жанр поэмы относится к неканоническому жанру, который исторически возникает в первой трети XIX века. Поэма – это лироэпический жанр средней формы, для которого характерно двоемирие и встреча героя с «иномирными» силами. В основе повествования доминирующая роль принадлежит лирическому субъекту, который близок автору, имея потенциальные существенные различия между собой. [51, 67-70] Элегическое начало присуще и зрелому творчеству М.И. Цветаевой.

Элегические черты встречаются также в поэмах «Крысолов», «Царь-Девушка», «Поэма Воздуха». Но в нашей работе мы рассмотрим элегическую модальность двух поэм «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца». Они обе связаны темой расставания и важно то, что Цветаева рассматривала их как одно целое.

Одним из главных элегических параметров является нахождение субъекта «между полюсами конечного и бесконечного, между жизнью и смертью.» [43, 35] Конфликт плоти и духа – это один из центральных конфликтов в цветаевской лирике. Этот конфликт получает свое развитие в «Поэме Горы» (1924) через бинарные оппозиции. Так, например, в поэме присутствует множество образов, обозначающих две полярные точки – высоту и пропасть. Центральный образ Горы образует вокруг себя особый ряд образных единиц, которые семантически можно разделить на группы «низменности» («дыра», «колдобина», «ров», «перевал», «развалины», «расселины», «кратер», «пропасть») и «возвышенности» («гора», «холм», «бугор», «грот», «овраг», «пригорок»). Об этом рассуждает исследователь А. Саакянц: «Образ горы всегда связан в творчестве Цветаевой с высотой, огромностью, лавинностью чувств и с величию самого человека. Понятие «горы» как части природы, земли, по которой Цветаева, «рождённый пешеход», любила ходить, она противопоставляла морю, которого не любила. В творческом же сознании поэта оба понятия, символизируясь, приобретали

полярный смысл» [46]. Соглашаясь с высказыванием о противопоставлении горы и моря, мы вынуждены не согласиться с последним высказыванием о нелюбви к морю, так как нам видится, что М.И. Цветаева в своем творчестве часто прибегает к морским образам. Данная поэма не стала исключением («Океан в ушную раковину», «Океан — скопище брызг?!»). Гора и море противопоставляются друг другу как высота и низменность, образуя контраст, перекликающийся с двоemiрием – рая и ада. Гора таким образом является прообразом рая: «Та гора была – рай?» [68, 25], а всё, что ей противопоставляется лирический субъект воспринимает на контрасте соответственно прообразом ада. Пограничное состояние субъекта передается через образ Персефоны, героини древнегреческого мифа, которая была вынуждена находиться то в подземном царстве, то на земле. Этот образ также символизирует конфликтное состояние, которое больше вынужденное, под давлением внешних обстоятельств.

Еще одним элегическим маркером является то, что Гора мыслится как идеал, как райское прошлое. Гора, как символ высокого чувства становится местом невыносимых для лирической героини воспоминаний. Рай для лирической героини – это то, что ушло, а ад – то, что предстоит. Элегическое переживание утраченного – эмоция, на которой сосредоточен субъект, который находится в мире адского переживания. Настоящее мыслится как мир реальный профанный, а прошлое романтизируется. Намечается такая элегическая черта как стремление элегического субъекта к идеальному нереальному миру, в частности упущенному и безвозвратно потерянному. Нынешнее состояние лирического субъекта – это столкновение с жестокой реальностью, с миром, полным разочарования и горя.

Поэтике М. Цветаевой в целом свойственна некая обрядовость, ритуальность [39]. «М. Цветаева стремилась реализовать в поэзии форму «словесного колдовства», игру ритма и интонации, звука и смысла, использовала все богатство потенций смысла» [39, 1]. Обрядовая поэтика также проявляется в любви поэта к фольклорным мотивам и сюжетам. Мотив

обряда создает определенные элегические ассоциации. Конкретно в «**Поэме Горы**» (1924) этому свидетельствуют такие образы, как «девственные губы», «свадебный обряд», «клятва смертника», «внебрачный ребенок», а также, такие образы смерти как «надгробие», «смертный одр». Эта обрядовость, создает определенный контекст: атмосферу таинственности, избранности и намечает определенные пространственно-временные рамки. Маркёром элегизма является приобретение лирическим субъектом нового статуса – участника таинства. Обращаясь в историю элегии, мы помним, что элегия в античной поэзии – это плач над умершим. Пограничность элегического субъекта возникает как следствие приобщения его к миру мертвых, особый статус элегического субъекта отсылает нас к архетипической ситуации обряда, во время которого исполнялась элегия, провозглашалась истина о смерти временно «безумным», «мертвым» участником культа [44]. Элегические образы смерти намечают философское звучание о вопросах бытия. Ритуальность предполагает таинство, в котором ограниченное количество участников, что тоже намечает мотивы одиночества, склонность лирического субъекта к внутреннему монологу и экзистенциальному кризису.

### **3.2. Элегическая субъектность в поэмах М.И. Цветаевой**

Элегический субъект М.И. Цветаевой в поэме ведет себя иначе, чем в ранних стихотворениях, так как, во-первых, поэма – это другой жанр, а значит и другой способ выражения мыслей. Соответственно, поведение и само сознание лирического субъекта меняется, так как он помещен в другую форму повествования. Во-вторых, данные поэмы относятся к зрелому периоду творчества поэта, поэтому здесь появляются новые образы и мотивы, создается особый художественный мир. Поэтому элегическая поэтика, которая формировалась с первых книг получает новое развитие сюжета и новые смыслы.

Элегический субъект в «**Поэме Горы**» (1924) выражен в виде лирической героини с ярким женским началом. Центральным мотивом является элегическая грусть об утраченной любви. Встречаются такие образы,

как «демон», «исход», «надгробие», «беспутные», «грешить». Все эти образы смерти помогают изобразить состояние обреченности лирической героини, а также формируют экзистенциальный конфликт, который связан с борьбой материального и духовного.

Лирическая героиня воспринимает утраченную любовь как личную трагедию. Этот душевный надрыв порождает внутренние противоречия, которые проявляются в виде конфликта духа и плоти. Лирическая героиня одновременно прикована к этому месту (к земному) и одновременно стремится ввысь:

Говорят – тягою к пропасти

Измеряют уровень гор [68, 26].

Выход лирической героини за границы собственного сознания формирует её пограничное состояние души и тела и как следствие метафизическое отрицание земного мира. Это преодоление границ реализуется в тексте с помощью многочисленных образов смерти, мифологем и библейских мотивов. Переживание лирической героини – «это переживание жизни и смерти, это предельное, конечное переживание, которое обусловлено резким конфликтом с антидуховным началом» [62]. У лирической героини Цветаевой присутствует характерное для романтической личности двоемирие: мир любви как истинного бытия в прошлом и мир быта, «жизни как она есть» в настоящем [64].

Главная тема **«Поэмы Горы» (1924)** – тема расставания. Данное произведение посвящено, так же, как и «Поэма Конца» (1924), Константину Родзевичу. Роман Марины Цветаевой с Константином Родзевичем случился в Праге: они встретились в сентябре 1923 года, а в декабре Родзевич решил прекратить отношения – это событие и отражено в поэме. Гора, о которой идет речь в произведении, это реально существующий Петршин холм в Праге (Цветаева называет ее Смиховским холмом). Образ Горы символизирует место, где для лирической героини всё началось – это место становится местом воспоминаний. Но в то же время, гора воспринимается как место смерти тех

чувств лирической героини: «та гора на мне – надгробием». Таким образом подчеркивается трагизм сознания субъекта. Переживание о расставании, разлуке и о потере близкого человека воспринимается им как горе, которое «началось с горы». Лирическая героиня передает свои переживания через гору, при этом уравнивая себя с ней, наделяя человеческими качествами и свойствами. Как отмечает В.М. Хаимова, «гора в «Поэме Горы» – олицетворение и самой героини, которая несет в себе «гору» с ее пространственными и ценностными крайностями, с ее «верхом» и «низом»; она так же устремлена к вершинам духа и так же имеет отношение к земному миру» [64, 110]. Получается, что Гора местами выступает как полноценный лирический персонаж. Например, «гора требовала», «гора гнала и ратовала, гора бросалась под ноги и др.» Таким образом лирическая героиня передает своё внутреннее душевное беспокойство, которое близко к отчаянию.

Гора – это символ высокого идеального чувства, символ возвышенной любви. Это идеал, который лирическая героиня наделила свои воспоминания. Романтизация своего прошлого – это последствия мифологического сознания, для которого создание мифов становится необходимостью для переживания и залечивания своих душевных ран. Лирический субъект мыслит идеальными категориями, создавая свой собственный идеальный мир.

Сознание цветаевской героини мифологизировано: обращенность к мифу в «Поэме Горы» («Персефоны зерно гранатовое...») несет двойную функцию: раздвигает временные рамки конфликта долга и страсти и, таким образом, возводит его в ранг вневременного и несет семантику «ухода» из жизни. Ту же семантику несет и мотив Леты в «Поэме Конца» [64].

В «Поэме Конца» (1924), по мнению О.А. Скриповой, «лирическая героиня теряет свою цельность, границы лирического «Я» размываются, так как переживания передаются через пространственный образ горы» [47]. Сознание лирического субъекта расколото, он запутан в своих внутренних противоречиях и захлёбывается в своих чувствах. Речь идет о поэтике предельности - системе поэтических средств, выражающих предельное

состояние человеческой психики, гиперболичность чувств, но сама предельность психологически мотивирована [47, 46]. Е.Н. Рогова отмечает, что «элегический герой, ожидающий смерти в элегическом мире, воспринимает жизнь как путь в один конец» [7, 6]. Лирическая героиня проходит как через психологический путь через свои мысли, так и буквальный. поэтапно, двигаясь со своим спутником, по местам воспоминаний она уже знает, что всё закончится разрывом. Путь героини – это действительно путь в один конец, где конечной точкой является смерть. Такой философский взгляд на разрыв и расставание с человеком порождает элегический ассоциативный ряд. «Поводом для рефлексии является не только смерть, но и воспоминания, которые делают жизнь лишь вторичной реальностью» [7, 6]. Так как все переживания героини сконцентрированы на событии расставания, действительность становится для неё невыносимой, поэтому взгляд обращён в воспоминания. Как и в «Поэме Горы» (1924) стремление к идеалу, восприятие прошлого как чего-то сакрального делает земной мир вторичным и профанным.

Мифопоэтика Цветаевой – это еще одна черта элегичности её произведений. Она обращается к мифологемам, фольклору, библейским сюжетам. Таким образом, мы наблюдаем особое отношение к действительности – бесконечный поиск идеального нереального мира, который ставится в противовес несовершенному земному. Идеальное представление о мире переходит на изображаемых героев Цветаевой. Лирические героини стремятся к совершенному, но столкновение с реальностью порождает внутреннюю драму, тем самым формируя раскол сознания.

### **3.3. Элегическая природа сюжета в поэмах М.И. Цветаевой**

Нелинейное движение внутреннего сюжета соответствует особенностям поэтического мира в цветаевских поэмах. В этом мире есть некий центр, вернее, исходная точка, из которой разворачивается динамическая вселенная, размываются границы и центрального образа, и поэтического мира в целом

[47]. В обеих поэмах реализуется психологический сюжет, в центре которого переживания элегического субъекта.

Любовные элегии сосредоточены на темах о расставании, любви, разлуки, на стенаниях лирического субъекта. В разбираемых нами поэмах мы наблюдаем элегическую природу, которая получает своё развитие в любовном ключе, развивая мотивы разлуки, расставания и безвозвратности происходящего. Утраченная любовь ощущается лирическим субъектом как личная трагедия и как удар судьбы. Переживания лирической героини «**Поэмы Горы**» (1924) в ходе повествования получают свое развитие, формируя определенный сюжет. Так, в основе этой поэмы лежит событие, которое становится точкой отсчета в психологическом сюжете лирического субъекта. Это событие – расставание, которое в последствии сопровождается эмоциями разлуки, неприятия. Центром нашего осмысления является душевный порыв лирической героини.

В начале поэмы лирический субъект отдаётся своим воспоминаниям, связанным с горой. Эти воспоминания мыслятся героиней как нечто ценное и безвозвратно потерянное:

Та гора была – миры!

Бог за мир взывает дорого [68, 28]!

Затем мы наблюдаем полное неприятие происходящего, взгляд устремлен в прошлое к воспоминаниям, которые связаны с местом горы:

Гора хватала за полы,

Приказывала: стой [68, 25]!

Далее лирическая героиня полностью погружается в своё горе, проходит через внутреннюю борьбу, передавая это через гору:

Гора горевала, что не отпустит

Нас, не допустит тебя с другой [68, 27]!

Переживания лирической героини постоянно как импульсы возвращают её в неприятие и непримиримость происходящего:

Да не будет вам счастья дальнего,



Муравьи, на моей горе [68, 29]!

В конце поэмы лирическая героиня смиряется со своей утратой («жизнь как она есть»), но при этом, развивает эту тему в следующей «Поэме Конца». Результатом психологического сюжета является элегическое разочарование лирической героини в своем избраннике.

«Поэма Конца» (1924) является продолжением начатой темы. Психологический сюжет сосредоточен на переживании «конца». Движение к «концу» — главный пространственный вектор поэмы [47]. В центре повествования ситуация вынужденного разрыва между героями, который представляется им единственным способом разрешения конфликта между героями [47]. Реплики героев постоянно противопоставлены друг другу:

– Наша улица! – Уже не наша...

– Сколько раз по ней!.. – Уже не мы [68, 44]..

Герои не могут сойтись по многим вопросам, поэтому принимают решение о разрыве:

– Любовь, это значит – связь.

Всё врозь у нас: рты и жизни [68, 35].

Но психологический сюжет в связи с противоречивой лирической героиней развивается парадоксально: она оттягивает разлуку. Хотя в начале поэмы герои настроены более решительно: «– Смерть не ждёт» [68, 31]. Перемещение героев в пространстве символизирует их путь, который близится к концу. Это пространство, «которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью» [47].

Соединяют две поэмы место воспоминаний – гора, а вернее дом на горе, который «рушится»:

Дом на горе. – Не выше ли?

– Дом на верху горы [68, 32].

Конец любви мыслится как философский конец, который сопряжен с мотивом выбора между жизнью и смертью. Само заглавие поэмы

символизирует конец любви и конец жизни. Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столбкрест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом предела [47]. В поэме герои как бы умирают друг для друга: «А мы друг для друга – тени» [68, 37]. Элегическое восприятие смерти как спасения лирический субъект выражает в следующих строках:

Было тело, хотело жить,  
Жить не хочет [68, 42].

Так, в «Поэме Конца» (1924) элегизм выражен в философском отношении к жизни:

Ведь шахматные же пешки!  
И кто-то играет в нас [68, 43].

Лирическая героиня воспринимает мир с фаталистической точки зрения, намечается философская мысль о предопределенности жизни в контексте расставания героев. Здесь, как и в «Поэме Горы» для героини характерно чувство отрицания, непринятия своей судьбы, перекладывание вины на судьбу и высшие силы. Лирическая героиня осознает себя как жертву обстоятельств, считая, что она не владеет своей судьбой.

Психологический сюжет «Поэмы Конца» (1924) выстроен таким образом, что героиня оттягивает тот самый «конец». Это подтверждается через следующие строчки, проходящие лейтмотивом через всю поэму: «Так смертники ждут расстрела» [68, 43]. Конец мыслится героиней как ментальная и физическая смерть. Здесь опять субъект поставлен в ситуацию не выбора, а принятия выбора другого человека. Для субъекта характерно отсутствие ответственности за свою судьбу, изначальный настрой на отрицательный исход событий и последующая обреченность.

Обращаясь к элегическому хронотопу, который влияет на сюжетостроение текста, мы наблюдаем особые пространственно-временные категории, к которым прибегает Цветаева. Элегическое пространство –

пространство малое, противопоставленное всему остальному миру [45]. **«Поэме Горы» (1924)** Гора – пространство возвышенное, связанное с наличием дистанции лирического субъекта от земли. Гора становится промежуточным местом между землей и небом. Гора – часть земли, но она возвышается над землей, вознося человека на вершины, позволяющие ему коснуться небес [42]. Гора, писала поэтесса, – это «верх земли и низ неба. Гора – в небе». Гора, таким образом отдаляет лирического субъекта от человеческой жизни и, поскольку взгляд устремлен в прошлое, формирует мотивы одиночества. Время воспринимается как нечто утекающее, то, что нельзя вернуть. Что касается **«Поэмы Конца» (1924)**, как отмечает О.А. Скрипова, «в поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности (желание совместного бесконечного пространства) наталкивается на констатацию конца, за которым пропадает желание жить». Также мост пространственным образом «конца», а также обозначает промежуточное состояние между жизнью и смертью, поэтому его образ не случаен («последний мост», «последняя мостовина»).

Для **«Поэмы Горы» (1924)** характерна ситуация полемического диалога лирического героя с самим собой, но при этом речь оформлена в виде монолога, тяготеющего к исповеди. Предельная откровенность, эмоциональность, гиперболлизация, рваный синтаксис создают поэтику предельности [47]. Что касается **«Поэмы Конца» (1924)**, «диалог в поэме — это не только утверждение лирической героиней своей жизненной позиции, но и способ постижения сущности любви, движение от чужого мнения к собственному пониманию» [47, 83].

#### **Выводы:**

Таким образом, обращение М.И. Цветаевой к жанру поэмы порождает новые смыслы и её элегическое миропонимание получает новое воплощение. Появление новых образов и мотивов мотивировано более зрелым периодом творчества поэта. В соответствии с этим, меняется и элегический субъект, а

вместе с ним и психологический сюжет произведений. В поэмах нами был обнаружен конфликт духа и плоти, который был отражен и в ранней лирике поэта. Но здесь, поскольку концентрация лирической героини ограничена одним образом (Гора) или одним мотивом (Конца) мы получаем более обновленное развитие этого конфликта. Его трансформация заключается в изображении пограничного состояния субъекта между полюсами конечного и бесконечного. Времени в поэмах уделено намного меньше внимания, автор сосредоточен на пространственных изображениях. Время здесь изображается как невыносимая действительность настоящего, а прошлое воспринимается как нечто ценное и безвозвратно утерянное. Трагизм сознания и в последствии его раскол порождает бинарные оппозиции. Это проявляется, например, в изображении двоимирия: ада и рая. В поэме также появляется элегический мотив пути в один конец, лирическая героиня находится в безвыходном для себя положении, что становится причиной её раздробленного сознания. Психологические сюжеты развиваются в печальном исходе – разлукой, расставанием и разочарованием.

В поэмах, как и в ранней лирике, прослеживаются обрядовость, ритуальный характер. Этим мотивировано пограничное состояние субъекта, а также его тяга к приобщению к миру мертвых (особенно в «Поэме Конца»). Развивается философское отношение к жизни как с фаталистической точки зрения, откуда и появляется экзистенциальный кризис. Вопросы смысла жизни проходят метафорой через любовные темы. Разрыв отношений становится точкой невозврата в повседневном мире и ощущается как личная трагедия для субъекта. Прошлое мыслится как идеал, а настоящее как вторичная реальность. Это же мы и наблюдали в ранней лирике.

В поэмах локус Горы приобретает множество смыслов. Этот образ, символизируя начало и конец любви становится обобщающим образом, связывающим обе поэмы. Гора имеет много функций в поэме, например, она персонифицируется и передает переживания лирической героини. Становясь символом высокой любви, гора становится элегическим образом, так как

одновременно, как и лирическая героиня, будучи частью, стремится ввысь. Локус моста становится метафорой перехода лирического субъекта в другое состояние. Он становится промежуточной точкой между жизнью и смертью. «Конец» в «Поэме Конца» имеет философский смысл: конец отношений и ментальная смерть героини. Разрыв отношений осмысливается в глобальной плоскости: он воспринимается как личная трагедия и душевная смерть. Мотив пути и создание бесконечного пространства приобретают философское звучание, поднимая вопросы смысла человеческого существования. В конце концов, психологический сюжет разворачивается таким образом, что лирическая героиня смиряется с происходящим, отдаваясь обстоятельствам и року судьбы. Обеим поэмам присущ элегический душевный надрыв лирической героини, которая мечется из-за внутреннего конфликта. Поэмы построены на бинарных оппозициях, чем и обусловлено постоянное противоречие героини. Мотивы одиночества, постоянные образы смерти, раздробленное сознание формируют элегизм в зрелом творчестве М.И. Цветаевой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В истории литературы такая категория как жанр постоянно менялась в связи с различными факторами. В классицистическую эпоху «твердые» жанры ограничивали творческую свободу авторов, но к XX веку представления о жанрах принципиально изменились. В следствии эволюции жанров изменился подход к созданию произведений. Жанры начали «смещаться», произошел процесс деканонизации. Отход от канонов повлек за собой проблемы в систематизации жанров, особенно это коснулось жанров лирики.

Жанр элегии исторически от своего зарождения к XX веку прошел ряд трансформаций. Но поэты эпохи модернизма чувствовали в этом жанре некую необходимость, но в «чистой» элегии им стало узко. На почве элегии появился элегический модус, который отражен в творчестве поэтов модернистской эпохи. Получается, что в творчестве поэтов начала XX века найти элегию в её первоначальном виде практически невозможно. Но, так как универсальность онтологических вопросов вызывало огромный интерес у поэтов, элегия как жанр не исчезла, а воплотилась в виде элегической модальности. Общая природа диалогичности роднит элегию с жанром послания, также пафосом с одой, поэтому элегический модус не обошел и эти жанровые формы. Элегическая модальность может быть отражена в различных лирических жанрах, формирующая определенную поэтику.

Элегическая художественная модальность, свойственная поэтике М.И. Цветаевой стала переосмыслением элегического жанра, сохраняя его первоначальные признаки. Ключевой и базовый параметр элегической картины мира, который мы находим в цветаевской лирике – это ощущение уходящего времени. Поэт тяготеет к философскому восприятию мира, чем и обусловлены мотивы одиночества, образы смерти, экзистенциальные интенции.

Проанализировав раннее и зрелое творчество М.И. Цветаевой нами были получены следующие выводы:

- В ранней лирике М.И. Цветаевой на примерах «Вечернего альбома» (1910) и «Волшебного фонаря» ярко звучит тема детства и тема юности, которые воспринимаются элегическим сознанием как нечто утраченное, как то, что нельзя вернуть. Элегический субъект рефлексировал над своими воспоминаниями. Ключевыми образами становятся образ матери и образ сестры. Здесь уже намечается элегическая поэтика, отраженная в названиях произведений. Элегизм передается с помощью природных явлений, через мотивы природного увядания. Попытка лирического субъекта запечатлеть момент и «поймать» миг становится главным элегическим маркером в ранней лирике.

- Элегизм в «Верстах» (1921) представляется иначе: появляется обрядовая поэтика, мотивы гадания и уже здесь появляется обращение к мифологемам. Появляется мотив Суда, пути и тема судьбы героя в философском смысле. Также элегичной темой становится тема поэта и поэзии, которая звучит в «Верстах» (1921). Появляется образ поэта, который, отдаваясь своему ремеслу без остатка видит в этом свое предназначение.

- Основная черта лирического субъекта цветаевской лирики в целом – это его раздробленность сознание, постоянное противоречие. Отсюда и появляется онтологический конфликт духа и плоти.

- Творчество М.И. Цветаевой строится во многом на противопоставлениях, постоянном контрасте. Образуя бинарные оппозиции рая и ада появляется главный центральный конфликт, характерный для элегического модуса – конфликт духовного и материального, что мы находим и в раннем и позднем творчестве поэта, но в разных проявлениях. Если в ранней лирике пространство ограничено двумя полярными точками, то в поэмах оно выражается полюсами конечного и бесконечного.

- Для цветаевской лирики характерно элегическое двоемирие. Оторванность элегического героя от земли и стремление к выходу души из тела, формирует отстраненность от внешнего мира. Мир земной ощущается лирическим субъектом как мир скучный и профанный, полный

несовершенства, а мир ирреальный видится им как что-то сакральное. Прошлое и является олицетворением мира нереального, так как его невозможно вернуть. Ценность прошлого подтверждается ущербностью и обыденностью настоящего, которое мыслится как что-то неполноценное.

- Стремление лирического героя к идеалу и миру фантазий, намечает еще одно пограничное состояние субъекта – сновидения. Мир грез становится для субъекта шансом встречи, невозможной в жизни, а также сны обретают пророческий характер. В связи с этим появляются мотивы памяти и забвения.

- Элегический герой борется с действительностью, поэтому он всегда находится в пограничном состоянии, так как его многочисленные попытки направлены на поиск выхода души из тела.

- С другой стороны, элегический герой подчиняется внешним обстоятельствам, его внутренние возможности не соответствуют внешнему миру, поэтому он стремится к идеалу. Нарушенная гармония становится поводом постоянного ретроспективного взгляда и самоанализа. Элегический герой воспринимает свой путь, как путь в один конец, как например, в «Поэме Конца», где «конец» обретает двойной смысл: конец отношений и душевная смерть героини.

- Творчество М.И. Цветаевой часто обращается к любовным темам. Психологический сюжет получает почти всегда печальный исход событий. Так, например, происходит в «Поэме Горы» (1924) и в «Поэме Конца» (1924), где ключевой темой становится тема расставания и последующего отчаяния. В цветаевской лирике любовь всегда заканчивается разлукой, разрывом и душевным надрывом лирической героини с ярко выраженным женским началом. Разрыв отношений воспринимается как личная трагедия и даже как ментальная смерть, как в «Поэме Конца» (1924). Непринятие своей судьбы, а далее смирение и даже фаталистический взгляд – вот, что становится элегическими маркерами в любовной лирике.



- Обрядовая поэтика, мотивы заговора и гадания в цветаевской поэтике отсылают нас в историческое прошлое элегии, где субъект обретая новый статус участника статуса таким образом приобщается к миру мертвых.

- Мотивы обряда и заговора обусловлены в творчестве М.И. Цветаевой её любовью к мифам и фольклорному творчеству. Библейские мотивы и обращение к мифологемам формируют особую самобытную мифопоэтику, которая по своей природе элегична, так как мифологическому сознанию свойственно идеализировать действительность.

- Поскольку прошлое лирическим субъектом романтизируется, настоящее в психологическом сюжете изображается как невыносимая действительность, которая давит на героя. В связи с этим появляется тема бессмысленности человеческого существования, так как, например, событие разрыва мыслится как точка невозврата. Одиночество героя погружает его в мысли в экзистенциальном ключе.

- Организация пространственно-временных отношений выстроена таким образом, чтобы подчеркнуть одиночество лирического субъекта, который, в свою очередь, полемизирует с самим собой, его сознание диалогично, но почти все диалоги происходят у него внутри. Постоянные полемические диалоги то с самим собой, то со своим собеседником особенно характерны для «Поэмы Конца».

- Элегический хронтоп выражен у М.И. Цветаевой в ранней лирике и в зрелой по-разному. В ранней лирике бóльшей степени уделено внимание времени, а в зрелой – пространству. В ранней лирике чувствуется безвозвратно уходящее время, его необратимость, взгляд соответственно устремлен в прошлое, настоящее обесценивается. В зрелой лирике появляется локус Горы, который является объединяющим образом для обеих поэм. Гора становится символом высоты и высоких чувств. Лирический субъект, находясь на возвышении стремится ввысь – к раю, который утерян. Гора и символизирует рай, который становится в последствии местом воспоминаний и адских переживаний героини. Локус моста, который появляется в «Поэме Конца»

(1924) символизирует пограничное пространство между миром живых и мертвых – душевный переход в другой мир. Создание двух полярных миров – рая и ада становится еще одним элегическим маркером поэтики поэта.

М.И. Цветаева сформировала свой особый художественный мир, который неисчерпаем по своей смысловой наполняемости. Анализируя её стихотворения и поэмы, мы обнаружили особый элегический язык, элегическую природу её психологических сюжетов. Выделив особенности цветаевского элегизма, мы можем сказать, что её поэтике свойственна элегическая модальность, которая зарождаась в ранней лирике, получила свое воплощение в зрелом творчестве.

Данное исследование может получить новый вектор направления, например, обозначение углубленной типологии элегических субъектов в цветаевской лирике. Также можно было бы уделить внимание исследованию цветаевских элегических локусов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М.: Наука, 1986. - с. 104–116.
2. Агапонова О.С. Модусы художественности как проблема теоретического литературоведения // Труды БГТУ. Сер. 4, Принт- и медиатехнологии. - Минск: БГТУ, 2020. - № 2 (237). - с. 79-84.
3. Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой - СПб.: Акад. проект, 2003 (Новосибирск: Сиб. изд-во "Наука"). - 463 с.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) // Пер. с древнегреч. В.Г. Апеллерота. Ред. Пер. и коммент. Ф.А. Петровского. - М: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 184 с.
5. Артёмова С.Ю. О смещении жанров лирики XX века // Парадигмы: Сб. статей молодых ученых. Тверь, 2003 с. 5-12.
6. Артёмова С.Ю. Коммуникация вопреки: о трансформации жанра лирического послания // Новый филологический вестник. – 2011. № 1 (16). – с. 87-95.
7. Баклицкая А.О., Чемезова Е.Р. Модусы художественности в современном литературоведении // Моя профессиональная карьера. – 2019. № 5. – с. 39-46.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000 с. 9–193.
9. Боровская А.А. Жанровые трансформации русской поэзии первой трети 20 века: диссертация... канд. филол. наук: 10.01.01 / Боровская Анна Александровна. - Астрахань, 2009. - 46 с.
10. Бройтман С.Н. Русская Лирика XIX— начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). – 1997. М.: РГГУ. - 47 с.

11. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 2002. - 240 с.
12. Варзаева М.А. «Смешанные ощущения» как основа элегического жанра: первые шаги в освоении понятия в творчестве поэтов-классицистов и ранней лирике А.С. Пушкина. [Электронный ресурс] URL: <https://refdb.ru/look/1401422.html>
13. Галинская И.Л. Мифопоэтический мир Марины Цветаевой // Культурология. – 2005. №2 (33). – с.38-46.
14. Головей М.Г. Синтез литературных и музыкальных жанров в лирике М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой: диссертация...канд. филол. наук: 10.01.01 / Головей Мария Геннадьевна. Тверь, 2013. – 21 с.
15. Гадиятулаев Д.М. Мифопоэтическое начало в творчестве М.И. Цветаевой // Теория и практика общественного развития. – 2011. №1. – с. 285-286.
16. Дядичев В.Н. Марина Цветаева: моим стихам, написанным так рано... / Владимир Дядичев. - Москва: Алгоритм, 2017. – 301 с.
17. Жулькова К.А. "Дневниковость" поэзии и прозы М.И. Цветаевой // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2019. №4. – с. 143-146.
18. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. ЛГУ. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. - 262 с.
19. Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии нового времени // Новый филологический вестник. – 2011. № 1 (16). – с. 76-86.
20. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект: диссертация... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зырянов Олег Васильевич. - Екатеринбург, 2004. - 42 с.
21. Каргашин И.А. Эпиграф как способ маркирования ролевой лирики // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. № 2-1 (52). – с. 12-17.

22. Квятковский А.П. Поэтический словарь [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://wysotsky.com/0009/150.htm>
23. Кихней Л.Г., Круглова Т.С. Проблема адресата в цикле Марины Цветаевой «Стихи к Пушкину» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2016. №2. – с. 40-48.
24. Клинг О.А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М: Изд.-во Моск. ун-та, 2001. – 112 с.
25. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013. - 280 с.
26. Корман Б.О. Лирика Некрасова. / М-во просвещения РСФСР. Борисоглеб. гос. пед. ин-т. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. - 390 с.
27. Коряковцева Н.А. Языковая репрезентация авторской позиции в лирическом произведении // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. №11 (226). – с.81-83.
28. Кондаков И.В. “Страшный праздник” русской культуры: памяти Серебряного века // Общественные науки и современность. - 2014. - № 4. - с. 142-166.
29. Круглова Т.С. Авторская установка на диалог и жанровый канон XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. №3. – с. 108-110.
30. Круглова Т.С. «Адресованная» лирика Марины Цветаевой: коммуникативно-жанровый аспект: диссертация... канд. филол. наук: 10.01.01/ Круглова Татьяна Сергеевна. – Москва, 2008. – 17 с.
31. Круглова Т.С. Жанр лирического посвящения в поэзии Марины Цветаевой // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. №2-2. – с. 147-149.
32. Круглова Т.С. Ролевая лирика М. Цветаевой в диалогическом аспекте // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. №2. – с. 74-77.

33. Круглова Т.С. Лирический диалог М.И. Цветаевой и А.А. Ахматовой в жанровом аспекте // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2010. № 56. – с. 36-40.
34. Круглова Т.С. Жанровая интерпретация «Стихов к Блоку» в свете коммуникативных установок автора // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2008. № 1. – с. 118-120.
35. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
36. Макашева С.Ж. Поэтика фольклора в лирике М.И. Цветаевой (1916-1920 годы) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. №3. – с. 170-175.
37. Маркова Т.Н. Трансформации элегического жанра в русской поэзии первой трети XIX века // Уральский филологический вестник. Серия: русская классика: динамика. – 2016. №4. – с. 42-55.
38. Маслеева Д.А. Диалог поэтических миров: Белла Ахмадулина – Марина Цветаева // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. – 2014. №2. – с. 173-178.
39. Маслова В.А. Жанр заговора в творчестве М. Цветаевой // Жанры речи. – 2014. № 1-2 (9-10). – с. 125-131.
40. Мухина А.С. Речевой жанр определения в стиховом ряде Серебряного века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. № 10 (365). – с. 135-145.
41. Петрова С.-К. В, Ощепкова А.И. Элегический модус в поэзии И.Е. Слепцова-Арбиты // Филология и литературоведение. – 2015. №12 (51). – с. 15-17.
42. Пименова М.В., Дутбаева С.С., Мошина Е.А. Символика земли в поэмах М.И. Цветаевой // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2020. №3. – 116-134.

43. Пронягин В.М. Православные традиции в ранней лирике М.И. Цветаевой // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2007. №11 (55). – с. 178-181.
44. Рогова Е.Н. Элегический модус художественности в литературном произведении: диссертация... канд. филол. наук: 10.01.08 / Рогова Евгения Николаевна. - Москва, 2005. - 19 с.
45. Рогова Е.Н. Элегический хронотоп и элегические мотивы в художественном произведении: диссертация... канд. филол. наук: 10.01.08 / Рогова Евгения Николаевна. - Москва, 2005. - 178 с.
46. Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества - М.: Эллис Лак, 1997. - 816 с.
47. Скрипова О.А. «Поэтика предельности» в «Поэме Конца» Марины Цветаевой // Филологический класс. – 2005. №14. – с.82-87.
48. Скрипова О.А. Лирические поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: поэтика и динамика жанра. диссертация... канд. филол. наук: 10.01.01 / Скрипова Ольга Александровна. – Екатеринбург, 2000. – 20 с.
49. Скрипова О.А. Трансформация жанра послания в поэме Марины Цветаевой «С моря». – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – с. 296-301.
50. Скрипова О.А. Эволюция поэтической системы Марины Цветаевой. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2018. – 140 с.
51. Скрипова О.А. Стихотворение М. Цветаевой «Об ушедших, отошедших»: трансформация молитвенного канона // Филологический класс. – 2014. № 3 (37). - с. 89-92.
52. Тамарченко Н.Д. Теория литературных жанров. – Москва: Академия, 2011. - 253 с.
53. Токарева Г.А. О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник Краунц. Сер. «Гуманитарные науки». - 2017. - № 1 (29). - с. 7-11.

54. Токарева Г.А. Жанровое мышление новейшего времени и проблема резонансного диалога в лирике // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. №8-5 (50). – с. 140-143.
55. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. - М.: Высш. шк., 1993. – 318 с.
56. Тынянов Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 118–123.
57. Тюпа В. И. Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. - с. 127–128.
58. Тamarченко Н.Д. Теория литературы. Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. - 2010. – 509 с.
59. Федотова А.К. Русская любовная элегия 1730-1770-х годов. диссертация... канд. филол. наук: 10.01.01 / Федотова Анна Кирилловна. – Санкт-Петербург, 2018. – 19 с.
60. Фрай Н. Анатомия критики / пер. А. С. Козлова, В. Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 232–233.
61. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. - 168 с.
62. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. - М: Наука, 1978. - 605 с.
63. Философский словарь Андре Конт-Спонвиля. [Электронный ресурс] [URL:http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/sponville/index.htm](http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/sponville/index.htm)
64. Хаимова В.М. В. Маяковский и М. Цветаева: к типологии лирического героя (на материале поэмы Маяковского «Про это» и «Поэмы Горы» Цветаевой) // Вестник Московского института лингвистики. – 2011. №1. – с. 108-113.



65. Шалаева А.В. Образы сумерек и луны в сборниках М.И. Цветаевой «Вечерний Альбом» (1910 г.) и «Волшебный фонарь» (1912 г.) // Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова – 2015. №6-4 (15). – с. 157-160.

66. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 1: Стихотворения. - М. : Эллис Лак, 1994. - 639 с.

67. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 2: Стихотворения. Переводы. - М. : Эллис Лак, 1994. - 591 с.

68. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 3: Поэмы; Драматические произведения. - М.: Эллис Лак, 1994. – 814 с.

69. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 4: Воспоминания о современниках; Дневниковая проза. - М.: Эллис Лак, 1994. – 686 с.

70. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. - М.: Эллис Лак, 1994. – 720 с.

71. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т. 6: Письма. - М.: Эллис Лак - 1995. - 800 с.

72. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Т.7 - М.: Эллис Лак - 1995. Письма. – 848 с.