

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.12>

Хайрулин Тимур Павлович

[Проблема генеалогии музыкальной образности в стихотворениях В. Кривулина 1970-х гг.](#)

Статья посвящена анализу музыкальной образности в творчестве Виктора Кривулина 1970-х гг. Цель исследования - установить специфику функционирования музыкальной образности в сборниках "Воскресные облака" и "Музыкальные инструменты в песке и снеге". Научная новизна нашего исследования заключается в обращении к проблеме литературной генеалогии образов музыки в поэтических сборниках В. Кривулина 1970-х гг. В результате выявлены связи музыкальной топики в произведениях Кривулина с интеллектуальными контекстами литературы Серебряного века, в частности, с мифологемой о "дионисийском" и "аполлоническом" начале в искусстве. Также реконструированы взгляды Кривулина на концепцию музыки А. Блока, которая была подвергнута неофициальным поэтом ревизии в ряде литературно-критических высказываний.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/10/12.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 66-70. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/10/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

11. Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. М. Горький и Л. Андреев: неизданная переписка / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. С. 1-52.
12. Овчаренко А. И. Письма Максима Горького // Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24-х т. М.: ИМЛИ РАН, 1997. Т. 1. С. 14-40.
13. Пименова М. В. Коды культуры и принципы концептуализации мира // Studia Linguistica Cognitiva. М.: Гнозис, 2006. Вып. 1. Язык и познание. Методологические проблемы и перспективы. С. 177-179.
14. Спиридонова Л. А. Проблема подготовки научного издания эпистолярных текстов // Текстологический временник. Русская литература XX века. Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 3. Письма и дневники в русском литературном наследии XX века. С. 27-32.
15. Хализев В. Е. Текст как понятие семиотики и культурологии // Теория литературы: учебник для студентов высших учебных заведений. М.: Высш. школа, 1999. С. 242-246.
16. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 20-ти т. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 9. 708 с.
17. Широкова Е. Н. Спецификация терминов «код» и «темпоральный код» в лингвистике // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 4: в 4-х ч. Ч. 2. С. 51-54.

M. Gorky's Epistolary (1901-1902) as a Part of the Writer's "Uniform Text"

Urtmintseva Marina Genrichovna, Dr
Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
urtminzeva@yandex.ru

The purpose of the study is to prove that M. Gorky's epistolary heritage should be considered as an important component of the writer's "uniform text". The research is novel in that it substantiates the approach to analysing the prose-writer's epistolary as a phenomenon of aesthetic nature, reflecting the way the author's creative consciousness works. The attained results have shown that the problem-thematic body, storyline and compositional features of the letters, the leitmotifs that keep M. Gorky's letter texts from the studied period linked together reflect the nature of the worldview and individual style of M. Gorky as an artist, attesting to the writer's philosophical and aesthetic search for his place in the literary process of the early XX century.

Key words and phrases: M. Gorky; epistolary; writer's uniform text; individual style.

<https://doi.org/10.30853/filmnauki.2020.10.12>

Дата поступления рукописи: 12.09.2020

Статья посвящена анализу музыкальной образности в творчестве Виктора Кривулина 1970-х гг. Цель исследования – установить специфику функционирования музыкальной образности в сборниках «Воскресные облака» и «Музыкальные инструменты в песке и снеге». Научная новизна нашего исследования заключается в обращении к проблеме литературной генеалогии образов музыки в поэтических сборниках В. Кривулина 1970-х гг. В результате выявлены связи музыкальной топикати в произведениях Кривулина с интеллектуальными контекстами литературы Серебряного века, в частности, с мифологемой о «дионисийском» и «аполлоническом» начале в искусстве. Также реконструированы взгляды Кривулина на концепцию музыки А. Блока, которая была подвергнута неофициальным поэтом ревизии в ряде литературно-критических высказываний.

Ключевые слова и фразы: неподцензурная литература; Виктор Кривулин; музыкальная образность; литературная генеалогия; интертекстуальность.

Хайрулин Тимур Павлович

Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля
khairulin25@gmail.com

Проблема генеалогии музыкальной образности в стихотворениях В. Кривулина 1970-х гг.

Специфика образной системы в творчестве ленинградского неофициального поэта и критика В. Кривулина (1944-2001) нередко становилась предметом анализа в работах Г. Беневича [1], А. Житенева [7], И. Кукулина [11] и др., которые и составили *теоретическую базу* нашего исследования. В то же время вопрос о генеалогии музыкальной образности в поэтических текстах Кривулина до сих пор остается не изученным. Тема музыки в творчестве В. Кривулина 1970-х гг. проявляется на разных уровнях – от принципа композиционного строения текста до повторяющихся образов и мотивов, призванных структурировать произведения в пределах цикла. Особый интерес в этой связи представляют поэтические сборники «Воскресные облака» (1972) и «Музыкальные инструменты в песке и снеге» (1973), составленные самим автором и распространенные самиздатским путем в ленинградской неофициальной среде.

Актуальность статьи вызвана необходимостью изучения ключевых образов и мотивов, распространенных в произведениях представителей ленинградской неофициальной культуры. В *задачи* исследования входят – интертекстуальный анализ текста «Флейта времени»; рассмотрение связи музыкальных образов с темой времени в стихах Кривулина; реконструкция взглядов Кривулина на концепции музыки в модернистской

литературе. Для достижения задач использованы герменевтический, интертекстуальный и историко-литературный *методы исследования*.

Практическая значимость: результаты исследования могут найти применение при создании учебных пособий по истории неофициальной литературы, а также в вузах гуманитарной направленности при изучении позднесоветской культуры.

Для того чтобы понять, каким образом трактуется тема музыки в творчестве В. Кривулина 1970-х гг., обратимся к тексту стихотворения «Флейта времени» (1972):

«О времени прохожий сожалеет
не прожитом, но пройденном вполне,
и музыка подобна тишине,
а сердца тишины печаль не одолеет,
ни шум шагов, бесформенный и плоский...
Над площадью, заросшею травой, –
гвардейского дворца высокий строй,
безумной флейты отголоски.
Бегут козлоподобные войска.
Вот Марсий-прапорщик, играющий вприпрыжку.
Вот музыка – не отдых, но одышка.
Вот кожа содранная – в трепете флажка!
Прохожий, человек партикулярный,
парада прокрадется стороной...
Но музыка, наполняя тишиной,
как насекомое в застылости янтарной,
движенье хрупкое как будто сохраняет,
хотя сама движенья лишена...
Прохожему – ремни и времена,
а здесь возвышенная флейта отлетает!
И зов ее, почти потусторонний,
ее игла, пронзающая слух,
в неслышном море бабочек и мух,
на грядках рекрутов, посаженных в колонны,
царит и плачет – плачет и царит...
И музыки замшелый черный ствол
в прохожего занозю вошел,
змеей мелодии мерцающей обвит» [8, с. 60].

Сюжетная канва стихотворения проста – лирический герой, «прохожий», становится очевидцем парада на Марсовом поле. Локализовать пространство в тексте позволяет не только «Марсий-прапорщик», но и упоминание «гвардейского дворца» – в западной части Марсового поля в Петербурге находились казармы Павловского лейб-гвардейского полка. В стихотворении речь идет, скорее всего, об эпохе XIX в. – не случайно упоминаются рекруты (рекрутская повинность была отменена в 1874 году). С середины XIX в. на Марсовом поле проводились военные парады, каждый май устраивались смотры Гвардейского корпуса с участием кавалерии – отсюда «козлоподобные войска» (характерный для Кривулина зооморфный, восходящий к античности, образ наездника встречается также в стихотворении «Гражданская война», ср: «Новые **кентавры** наши / не въедут в сердце женское рысцой»). Коллективному действию армейского парада противопоставлен «человек партикулярный» (так в XIX в. называли штатского, не военного человека; партикулярный также значит «частный»). Мотив обособленности («парада прокрадется стороной») в тексте соотносится с темой несвободы, скованности – «прохожему – ремни и времена». Но остаться в стороне не удастся – музыка проникает в героя, воздействуя на его органы чувств («игла, пронзающая слух»). Мотив музыки в стихотворении актуализирует сразу несколько контекстов. Во-первых, мифологический. «Марсий-прапорщик, играющий вприпрыжку» отсылает к античному сюжету, согласно которому козлоногий сатир Марсий, в совершенстве овладевший игрой на флейте, победил Аполлона в музыкальном состязании, за что был наказан – с него содрали кожу («вот кожа содранная – в трепете флажка!»). Во-вторых, само название текста «Флейта времени» опознается как аллюзия на стихотворение поэта Б. Лившица «Флейта Марсия» (1911), опубликованное в одноименном сборнике. На близость двух стихотворений указывает и формальное сходство: трехиктовый дольник, который возникает у Лившица в заключительной строке («отверженная Марсиева флЕйта»), становится основой ритмического рисунка в тексте Кривулина. Основная идея произведения Лившица – продолжение сквозь века мятежного дела Марсия, ставшего жертвой жестокого Аполлона: «О Марсиевых ранах / Нельзя забыть. Его кровавый след / Прошел века. Встают, встают в туманах / Его сыны» [12, с. 39]. Лившиц завершает стихотворение пророчеством – музыка флейты Марсия вновь зазвучит: «И над землей, закованною в лед, / В твой смертный час, осуществляя чей-то / Ночной закон, зловеще запоет / Отверженная Марсиева флейта» [Там же].

Как отмечает О. Ронен, интерпретации античного мифа о противостоянии Аполлона и сатира Марсия в произведениях О. Мандельштама, М. Волошина, В. Маяковского были навеяны «отчасти той концепцией рожденного из “духа музыки” дионисийского искусства, которую создал Фридрих Ницше» [16, с. 82]. Для ленинградской неофициальной поэзии идея дионисийского искусства не теряет своей актуальности, мифологическая

семантика образа поэта-флейтиста воспроизводится в стихотворении Е. Шварц «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа»: «Флейтист хвастлив, а Бог неистов – / Он с Марсия живого кожу снял...» [18, с. 85]. Редактор журнала «Часы» Б. Останин в статье «Марсий в клетке» (1977) отмечал, что для поэзии Е. Шварц «миф о Марсии – один из центральных мифов о поэте... Поэт – такой же соревнователь, как и Марсий, и ему уготована та же участь; в таком понимании судьба несчастного флейтиста воспринимается современными поэтами как глубоко родственная и вытесняет (в произведениях А. Волохонского, В. Кривулина и других) привычного Орфея» [15].

Кривулин в своем стихотворении безусловно учитывает актуальные коннотации мифа о Марсии, однако его интерпретация сюжета о флейтисте несколько отличается от произведения Е. Шварц, прежде всего тем, что дионисийский «дух музыки» в тексте Кривулина не вступает в конфликт с аполлоническим началом, воплощенным в образе парада. Взамен бунта свободного творца в кривулинском тексте происходит превращение античного персонажа в «служивого» «Марсия-прапорщика»: мифология и история наслаиваются друг на друга, образуя культурный палимпсест. «Флейта времени», ее «почти потусторонний» «зов» позволяет объединить разные эпохи, восстановить историческую связь. В русской поэзии XX века подобная семантика образа флейты известна по стихам Мандельштама: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать» [14, с. 41]. Вероятно, Кривулин ориентируется, прежде всего, на мандельштамовский текст, воспроизводя в самом названии идею родства музыки и времени. Музыка «возвышенной флейты» овладевает героем, обвивает его «змеей мелодии мерцающей», но эта флейта также является «флейтой времени», т.е. онтологической данностью, от которой лирический субъект не в силах отстраниться (ср. мотив воздействия музыки на субъекта в другом тексте Кривулина «Раздет романтизм до последних пустот»: «Здесь музыка льется и кровь мою пьет, / как стебель кувшинки, / связующий руки, / обвившись вокруг...» [8, с. 19]).

В стихотворениях Кривулина 1970-х гг. мотив музыки, как правило, связан с проникновением сознания лирического героя в иной временной контекст – музыка становится своеобразным триггером, запускающим процесс перехода субъекта из одного измерения в другое:

«Фарфоровая музыка раскроет
полупрозрачные, как пламя, лепестки,
и в мир пастушечий, без крови и тоски,
в поля, замороженные игрою
теней в траве, что ярки и легки, –
<...> туда нас впустит музыка, в иное» [Там же, с. 74].

В данном случае, музыка маркирует перемещение лирического субъекта в идиллический топос – «мир пастушечий», воплощающий собой гармоническое единство человека и природы. В произведениях Кривулина 1970-х гг. прошлое и будущее способны проявлять себя через звук: «мой слух наполнен будущим вином» [Там же, с. 66]; «прямое воспоминанье до Богазкея / слух доведет потихоньку дорогой / анатолийской» [Там же, с. 112]. Образ эпохи в текстах Кривулина складывается из набора аудиальных характеристик: тишины, молчания, глухоты: «Просторен дом Египта, и огромны / его цари, но сомкнуты их рты. ...здесь музыки и слова дом загробный» [Там же, с. 69]; «Пространства подчиняют слабый рот / закону гулко молчания» [Там же, с. 98]; «К тому клонится слух, что еле слышно шепчет, – / к молчанию времён, каналов и камней» [Там же, с. 84]; «ты радуго видишь, ты музыку слышишь слепую...» [Там же, с. 74]. В стихотворении «Крылья бездомности. Свист...» течение истории подчинено законам развития музыкальной композиции: «Перед финальной каденцией века вздохнёт / глубже флейтист, собирая остатки дыханья / для ключительной фразы, для краткого чуда звучанья / после эпохи молчания или длиннот» [Там же, с. 96].

В последовательном объединении мотива музыки и времени в произведениях Кривулина прослеживается авторская стратегия диалога с образными кодами поэзии Серебряного века. Как отмечает А. Давыдова, в модернистской поэзии «семантическое поле “музыка” взаимодействует с мотивом времени; характер этого взаимодействия определяется общественно-эстетическими позициями художников: у Хлебникова оно приобретает пранациональный оттенок, у Мандельштама – общечеловеческий и вненациональный, у Блока – общечеловеческий и национальный» [6, с. 12].

Не исключено, что описание эпохи в музыкальных терминах в стихах Кривулина происходило под влиянием концепции «мирового оркестра», которая, в свою очередь, восходит к идее мировой гармонии, разработанной в пифагорейском учении о «музыке сфер» [19]. Как показал исследователь интеллектуальной истории русского модернизма А. Блюмбаум, «топика гармонически упорядоченного, музыкально звучащего мира» [4, р. 4] воспроизводилась и в поэзии Серебряного века, в частности, в произведениях А. Блока. Блюмбаум демонстрирует, как Блок погружает в своих статьях «мотивы “мировой музыки”», традиционной природно-космической гармонии в общественно-политический контекст» [Ibidem, р. 9], соотнося «дух музыки» с революцией и «голосом толпы».

Музыкальная метафорика философских построений русских символистов была хорошо известна Кривулину, посещавшему в годы учебы на филологическом факультете ЛГУ Блоковский семинар, который вел Д. Максимов, касавшийся в своих исследованиях проблемы музыкальности в произведениях Блока [13]. Блоковская концепция музыки стала предметом размышлений Кривулина в эссе «Полдня длиною в одиннадцать строк» (1977). Рассуждая над особенностями историософских представлений Блока, Кривулин пишет следующее: «...сознание русского интеллигента, от природы аморфное, боящееся какой бы то ни было формализации, находило опору

в полиморфной стихии музыки, по крайней мере – в волнующих воображение разговорах об этой стихии. Но дух музыки оказывался синонимом для духа разрушения. Толпа, носительница музыкальной стихии, несла с собой разрушение» [10, с. 246]. Под «разговорами о стихии» музыки Кривулин, безусловно, подразумевает статью А. Блока «Интеллигенция и революция», в которой концепция «мирового оркестра» была выражена наиболее отчетливо. В своей статье Блок призывал «слушаться духа музыки»: «... всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» [3, с. 20]. Именно этот призыв Кривулин подвергает критике и сводит его к стремлению поэта угодить толпе: «... великая измена русской интеллигенции – измена идеалам Добра, Истины и Красоты, измена ради следования аморфному духу музыки. И здесь разгадка двойничества у Блока. Поэт не только находится в плену этических подмен, но и эстетика его конформна, двусмысленна. Его поэтика постоянно заискивает перед музыкой толпы-стихии – перед городским романсом» [10, с. 246].

Согласно Кривулину, «дух музыки», воплощенный в творчестве Блока, принадлежит «аморфной» массе толпе. В такой интерпретации блоковский отклик на Октябрьскую революцию, выраженный в поэме «Двенадцать» и в призыве поэта «слушайте революцию», прочитывается как капитуляция интеллигенции перед безличной стихией. Более того, в этом Кривулин усматривает отход от идеи «положительного всеединства» Истины, Добра и Красоты, на которой строилась влиятельная в символистских кругах концепция В. Соловьева [5, с. 23]. Данные рассуждения Кривулина получили развитие в ответе на «блоковскую анкету», которую в 1980 г. составили К. Бутырин и С. Стратановский для своего журнала «Диалог». Респондентам, среди которых были многие видные представители ленинградской «второй культуры», предлагалось ответить на ряд вопросов о популярности Блока, его месте в русской поэзии и др. Анкетирование было призвано уточнить представления об А. Блоке на фоне официального празднования 100-летнего юбилея поэта, сопровождавшегося масштабными праздничными мероприятиями, выходами книг, телепередач и проч. Кривулин отмечает: «Если развивать метафору Блока, сопоставившего музыку с историей, то имеет смысл, наверное, говорить об оркестре оглохших музыкантов, под руководством глухого дирижера, пытающихся исполнить смесь из увертюры “Кармен”, Девятой симфонии Бетховена и Тринадцатой Шостаковича, исполнить так, чтобы глухие от роду слушатели получили впечатление о подлинном Духе Музыки и о рождении трагедии – из помянутого духа» [9].

Советская современность в приведенном фрагменте из анкеты предстает как неблагозвучная какофония: увертюра Ж. Бизе «Кармен» (аллюзия на блоковский одноименный поэтический цикл) и последняя симфония Бетховена контаминированы с произведением Д. Шостаковича на стихи Е. Евтушенко («13 симфония»). Такое сочетание несочетаемого возможно лишь вследствие тотальной глухоты, распространившейся в позднесоветский период (ср. подобную характеристику с названием статьи О. Седаковой, посвященной неофициальной поэзии 1970-х годов – «Музыка глухого времени» [17]).

Масштабное празднование юбилея А. Блока окончательно закрепляет, по мысли Кривулина, мифологизированное положение поэта в советской массовой культуре. По всей видимости, для Кривулина это являлось еще одним фактором, повлиявшим на переоценку судьбы и творчества Блока. Как пишет Г. Беневиц, к концу 1970-х Кривулин все больше «осознаёт ответственность деятелей Серебряного века, если не политическую, то идейную и духовную, за русскую революцию и катастрофу русской истории XX века, их духовную слепоту и прельщение духом времени» [2]. Дополним, что признаки этого «прельщения» Кривулин находит именно в блоковской концепции музыки.

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**. Все отмеченные нами особенности мотива музыки в творчестве Кривулина позволяют утверждать, что поэт заимствовал из интеллектуального поля Серебряного века топику «мирового оркестра» и использовал ее для характеристики позднесоветской современности. Музыкальная метафорика в текстах Кривулина связана с темой времени, исторического опыта «эпохи молчания и длиннот». Кроме того, мотивы музыки выполняли структурирующую функцию, обеспечивая сверхтекстовое единство в сборниках «Воскресные облака» и «Музыкальные инструменты в песке и снеге». Дальнейшей **перспективой исследования** может стать анализ музыкальных мотивов в поэтических текстах других неподцензурных авторов 1970-х гг.

Список источников

1. Беневиц Г. О композиции, формировании и духе первой книги стихов [Электронный ресурс] // НЛО. 2018. № 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20032/ (дата обращения: 18.04.2020).
2. Беневиц Г. Об одной «журналистской» пост-элегии [Электронный ресурс] // Textonly. 2017. № 46. URL: <http://textonly.ru/case/?issue=46&article=39029> (дата обращения: 18.04.2020).
3. Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. М. – Л.: Худож. лит., 1962. Т. 6. С. 9-20.
4. Блюмбаум А. К генезису и семантике «мирового оркестра» в творчестве Александра Блока: несколько уточнений // Acta Slavica Iaponica. 2015. Т. 36. Р. 1-23.
5. Бычков В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма // История философии. 1999. № 4. С. 3-43.
6. Давыдова А. Музыкальные образы в русской лирике XX века: автореф. дис. ... к. филол. н. М., 2006. 24 с.
7. Житенев А. Образные коды «другой культуры» в поэзии Виктора Кривулина 1970-х гг. [Электронный ресурс] // Полилог: электронный научный журнал. 2011. № 4. С. 15-19. URL: http://polylogue.politona.ru/upload/private/Polylogue_4_2011.pdf (дата обращения: 06.10.2020).
8. Кривулин В. Воскресные облака. М.: Пальмира, 2019. 232 с.
9. Кривулин В. Ответ на блоковскую анкету // Северная почта. 1981. № 8. [б. с.]
10. Кривулин В. Полдня длиной в одиннадцать строк // Часы. 1977. № 9. С. 233-255.
11. Кукулин И. Двойное «я» в диалоге с историей [Электронный ресурс] // Воздух. 2016. № 3-4. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-3-4/kukulin-mandelsham/view_print/ (дата обращения: 18.04.2020).

12. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
13. Максимов Д. Критическая проза Блока // Блоковский сборник: труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. / отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1964. Вып. I. С. 28-97.
14. Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. 704 с.
15. Останин Б. Марсий в клетке // Часы. 1978. № 14. [б. с.]
16. Ронен О. Поэтика Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
17. Седакова О. Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 257-266.
18. Шварц Е. Войско. Оркестр. Парк. Корабль. М.: Common place, 2018. 336 с.
19. Spitzer L. Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung". Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1963. 232 p.

On Genealogy of Musical Figurativeness in V. Krivulin's Poems of the 1970s

Khairulin Timur Pavlovich

*Vladimir Dahl Russian State Literary Museum
khairulin25@gmail.com*

The article analyses musical figurativeness in V. Krivulin's poems of the 1970s. The research objective includes identifying specificity of musical figurativeness in his poetical collections "Sunday Clouds" and "Musical Instruments in Sand and Snow". Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher traces literary genealogy of musical images in V. Krivulin's poetical collections of the 1970s. The research findings are as follows: the author shows that the musical theme in V. Krivulin's poems is associated with intellectual contexts of the Silver Age literature, in particular, with the mythologeme of Dionysian and Apollonian elements in art. Krivulin's interpretation of A. Blok's conception of music is analysed. The amateur poet reconsidered this conception in his literary manifesto.

Key words and phrases: unofficial literature; Viktor Krivulin; musical figurativeness; literary genealogy; intertextuality.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.13>

Дата поступления рукописи: 16.09.2020

Цель исследования – выявить универсальные и индивидуально-авторские способы представления концепта, обусловленные своеобразием творчества и эволюцией лирических героев К. Бальмонта и В. Брюсова. **Научная новизна** заключается в том, что концепт СЧАСТЬЕ, традиционно относимый к периферийным в поэзии К. Бальмонта и В. Брюсова, не получил должного освещения в литературоведении, а также в анализе изменений, которые претерпели понятийная, эмоциональная, аксиологическая составляющие концепта в противостоянии традиционного и модернистского истолкования счастья. **Результаты исследования:** предпринятый в статье анализ концепта полемически заостряет проблему переосмысления феномена счастья как категории динамичной, формирующейся в интуитивном художественном мышлении поэта.

Ключевые слова и фразы: К. Бальмонт; В. Брюсов; русская поэзия рубежа XIX-XX вв.; концепт СЧАСТЬЕ.

Цуркан Вероника Валентиновна, к. филол. н., доц.

Зайцева Татьяна Борисовна, д. филол. н., доц.

*Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова
veravts2013@yandex.ru; tbz@list.ru*

Концепт СЧАСТЬЕ в поэзии К. Бальмонта и В. Брюсова

Актуальность темы статьи связана с необходимостью пересмотра содержания и структуры концепта СЧАСТЬЕ в лирике К. Бальмонта и В. Брюсова. Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи**: 1) изучить трансформации в структуре и семантике концепта СЧАСТЬЕ в контексте созданной поэтами модели идеального художественного бытия; 2) выявить сходство и различие в репрезентации указанного концепта, обусловленные стилевыми особенностями творчества и духовной эволюцией лирических героев К. Бальмонта и В. Брюсова; 3) определить системные особенности концепта СЧАСТЬЕ в поэзии старших символистов.

Переходные исторические периоды всегда сопровождаются разрушением привычных представлений о мире, крушением идеалов, глобальными изменениями в культуре. На рубеже XIX-XX вв. человек оказался перед лицом неизвестности такого масштаба, который невозможно было охватить только разумом или логикой. Пересмотр общепринятых смыслов инициировал поиск нравственных, мировоззренческих основ жизни, способствовал переосмыслению концепта СЧАСТЬЕ.

В ряде исследований сложилось представление о консервативности семантики исследуемого концепта, обусловленной его «универсальностью... базовым аксиологическим характером и малоподвижным, устойчивым содержанием» [6, с. 317]. Модернизм, по сути своей несовместимый с идеалами реалистического искусства, очевидно, не мог принять традиционной интерпретации счастья. В своих художественных воплощениях символистская концепция счастья была склонна к безудержному парадоксализму. В. Брюсов писал: «Единственный