

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Астраханский государственный университет им. В.Н. Татищева»

На правах рукописи



ДЬЯЧЕНКО Татьяна Анатольевна

**ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1880–1890-Х ГГ.**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Завьялова Е.Е.

Астрахань – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ КАТЕГОРИИ В РУССКОЙ «ОРИЕНТАЛЬНОЙ» ПОЭЗИИ 1880–1890-Х ГГ.	13
1.1. Топика природного мира.....	13
1.2. Ориентальный контекст пространственной организации поэтических текстов	34
1.3. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии.....	56
Выводы по первой главе.....	71
ГЛАВА 2. ДОМИНИРУЮЩИЕ ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ВОСТОЧНОГО» В ПОЭЗИИ 1880–1890-Х ГГ.	74
2.1. Фонетическая организация поэтических текстов.....	74
2.2. Синтаксическая структура произведений.....	94
2.3. Восточные жанровые формы в русской поэзии «безвременья»	114
Выводы по второй главе.....	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	143

ВВЕДЕНИЕ

Ориентальный контекст в русском поэтическом искусстве сохраняется на протяжении всего XIX столетия: от эпохи романтизма со стилистическими приемами имитации восточного слога арабо-персидской поэзии до Серебряного века, который позднее будет отмечен изысканным, глубоким восприятием ориентальной символики и эстетики.

В рамках настоящего исследования внимание обращено на усвоение русской поэзией последнего двадцатилетия XIX века – «безвременья» – мотивно-образного комплекса литературы исламского мира, аккумулирующей идеи изотерического течения суфизма – одного из главных направлений классической мусульманской философии. Персидская, арабская, тюркская поэзия изобилует образами (сад, возлюбленная, вино и т.д.), связанными с суфийской символикой, смысл которой скрыт от взгляда неподготовленного читателя. Кроме того, внимание уделяется восточным элементам и технике в русских стихотворениях заявленного периода: рифме, размеру, различным фигурам и т.п.

Тема мусульманского Востока в поэзии Золотого века изучена достаточно основательно. Аналитические труды С.Р. Абрамова («Персидские мотивы в русской поэзии»), Г.А. Гуковского («Пушкин и русские романтики»), Вяч.В. Иванова («Темы и стили Востока в поэзии Запада»), М.И. Синельникова («Исламские мотивы в русской поэзии»), А.В. Смирнова, Н.Ю. Чалисовой («Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики»), В.А. Эбермана («Арабы и персы в русской поэзии») и др. дают подробное описание генезиса ориентализма в русском поэтическом искусстве.

Активному и плодотворному исследованию также подверглась лирика поэтов Серебряного века, однако до сегодняшнего дня интерес представляли

произведения, хронологически относящиеся к первому двадцатилетию XX в. («Своеобразие поэтического "Востока" в литературе Серебряного века (К. Бальмонт, Н. Гумилев, В. Хлебников)» Е.В. Концовой; «Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова» П.И. Тартаковского; «Часы человечества: документальное повествование о жизни Велимира Хлебникова в Баку и Персии» В.В. Чеботаревой и др.).

Поэтическое наследие мусульманского Востока в текстах «эпохи безвременья» ранее не становилось объектом системного исследования, чем определяется **актуальность** настоящей диссертационной работы. По справедливому замечанию Е.А. Тахо-Годи, в последние три десятилетия в отечественной науке вырос интерес «к фигурам "второго ряда", к эпохам трансформации традиционных литературных парадигм»¹. Подчеркнем, что выражение «фигуры "второго ряда"» не может быть рассмотрено как синоним «второсортности», поскольку именно творческая деятельность поэтов-восьмидесятников подготовила русское культурное Возрождение начала XX столетия.

Бессистемность, отсутствие определенного художественного метода, открытый поиск стилистических форм литературного процесса «безвременья» все же не лишает его целостности. Ранее исследователями предпринимались попытки заключить поэтическое двадцатилетие 80–90-х гг. в конкретные терминологические рамки (неоромантизм, декаданс, пресимволизм). Однако вслед за С.В. Сапозковым мы склоняемся к мысли, что художественная система русской поэзии 1880–1890-х гг. «вряд ли может быть подведена под общепринятые в отечественном литературоведении категории "направления", "течения" или "школы". Скорее всего, ее нужно рассматривать как художественное явление, которому в истории русской лирики была отведена

¹Тахо-Годи, Е.А. Предсимволизм: проблема изучения / Е. А. Тахо-Годи // Предсимволизм – лики и отражения: коллективная монография. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – С. 9.

особая миссия – заполнить тот культурный вакуум, какой остро чувствовался всеми участниками литературного движения в период смены классического стиля стилем новым, совмещающим в себе элементы декадентской и модернистской поэтики»².

Специфика исторического процесса 1880–1890-х гг. – кризис общественного сознания, идейный и мировоззренческий тупик, ощущение «безвременья» и всеобщая апатия – сказалась и на творчестве поэтов *fin de siècle*: авторы обращают лирический сюжет в сторону далеких времен и чужих, экзотических стран (в том числе волшебного Востока, чей образ, однако, подчеркнуто условен, без установки на полное правдоподобие), ему становится тесно в границах бытовой и исторической конкретики. Этот факт ранее не изучался в рамках отдельного исследования, чем также определяется актуальность данной диссертационной работы.

В настоящем исследовании вслед за И.В. Силантьевым³ и В.Б. Томашевским⁴ мы рассматриваем мотив преимущественно как тематическую единицу; художественный образ вслед за И.Ф. Волковым как «систему конкретно-чувственных средств, воплощающую собственно художественное содержание, т.е. художественно освоенную характерность реальной действительности»⁵.

Что касается указанных терминов с маркером «ориентальный», то под ними мы понимаем мотивы и образы, заимствованные из литературы мусульманского Востока, укоренившиеся в европейском художественном сознании и ставшие поэтическими штампами, а также их специфические,

²Сапожков, С. В. Русская поэзия 1880–1890-х гг. в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому: Течения, кружки, стили : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / С. В. Сапожков. – Москва, 1999. – С. 25.

³Силантьев, И. В. Дихотомическая теория мотива / И. В. Силантьев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1998. – № 4. – С. 46–54.

⁴Томашевский, В. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / В. В. Томашевский. – Москва : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

⁵Волков, И. Ф. Теория литературы: учебное пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. – Москва : Просвещение, 1995. – С. 75.

«оказиональные» формы, обусловленные индивидуально-авторской интерпретацией восточного литературного наследия, его новым прочтением, что объясняется переходным характером «эпохи безвременья» – от классики к модернизму.

Объект исследования – лирические произведения русских поэтов последних двух десятилетий XIX столетия, ориентированные на восточный контекст.

Предмет исследования – мотивы и образы мусульманского Востока в поэтических текстах обозначенного периода.

Цель работы – выявление аспектов функционирования ориентальных мотивов и образов в русской поэзии 1880–1890-х гг.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- выявить суфийские образы в русском поэтическом искусстве переходного периода, изучить тенденцию к их усложнению и трансформации;
- определить художественные функции топики природного мира и предметных универсалий, характерных для произведений «безвременья», ориентированных на восточную экзотику;
- проанализировать интермедальность как механизм межкультурной диффузии в «ориентальной» поэзии конца XIX столетия;
- изучить фонетические средства создания образа Востока в лирических произведениях 80–90-х гг.;
- выявить важнейшие принципы построения синтаксических единиц, используемых русскими авторами *fin de siècle* с целью имитации ориентального слога;
- охарактеризовать способы использования восточных жанровых форм в русской поэзии 1880–1890-х гг.

Для понимания специфики ориентальных мотивов и образов в русской поэзии «безвременья» важно осмыслить те процессы, которые происходили в

творчестве авторов, предшествовавших символизму, чья деятельность сложилась еще в классическую, «докризисную» эпоху: С.А. Андреевский, А.А. Голенищев-Кутузов, К.Р., М.А. Лохвицкая, С.Я. Надсон, К.К. Случевский, А.А. Фет, К.М. Фофанов, Д.Н. Цертелев. К поколению поэтов последнего десятилетия XIX века относятся авторы предмодернистской ориентации – Д.С. Мережковский, В.С. Соловьев, – а также вышедшие за рамки «безвременья» и творившие в русле символизма К.Д. Бальмонт и В.Я. Брюсов. Ориентированные на восточную эстетику поэтические произведения вышеуказанных поэтов являются **материалом** настоящего исследования.

Методологическую основу диссертационного исследования составляют труды по теории художественного образа (В.Ф. Асмуса, М.М. Бахтина, Н.С. Валгиной, В.В. Виноградова, В.А. Зарецкого, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, П.В. Палиевского, А.А. Потебни, А.П. Скафтымова), по теории мотива (А.Н. Веселовского, А.К. Жолковского, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, И.В. Силантьева, Б.В. Томашевского, О.М. Фрейденберг, В.Б. Шкловского, Ю.К. Щеглова), по теории лирического рода литературы (Л.Я. Гинзбург, В.Е. Хализева), по творчеству авторов *fin de siècle* (Т.Л. Александровой, Б.Я. Бухштаба, С.А. Венгерова, В.М. Голикова, Д.С. Дарского, Е.Е. Завьяловой, П.В. Куприяновского, А.Н. Локша, В.И. Мильдона, З.Г. Минц, К.В. Мочульского, М.Л. Мирза-Авакян, Б.В. Никольского, С.В. Сапожкова, Е.З. Тарланова, В.А. Шеншиной, Л.П. Щенниковой, В.А. Эбермана).

Исследование базируется на синтезе структурно-семантического, сравнительно-исторического, интертекстуального **методов**.

Структурно-семантический метод позволяет изучить элементы ориентального контекста и их значение в русских поэтических текстах 1880–1890-х гг.

Сравнительно-исторический метод способствует выявлению взаимосвязи восточных мотивов и образов с переходным характером эпохи «безвременья» (от классики к модернизму), общим культурным контекстом эпохи, определяющим интерес к «ориентальному».

Интертекстуальный метод нацелен на рассмотрение мотивов и образов Востока в поэзии 80–90-х гг. в связи с кругом литературных текстов предшествующих эпох на предмет поиска закономерностей и общности их изображения, а также влияющих на них культурных тенденций эпохи. Данный метод также позволяет выявить обращение авторов *fin de siècle* к другим видам искусства (архитектура, живопись, скульптура), в чем видится достижение ими межкультурной диффузности.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые системно проанализирована художественная функция ориентальных мотивов и образов в лирических произведениях авторов 1880–1890-х гг. Кроме того, научная новизна определяется материалом исследования: в диссертации подробно описываются русские поэтические произведения конца XIX столетия, имеющие в своей основе восточный контекст, ряд из них анализируется впервые. В работе применяется комплексный подход к изучению восточных образов и мотивов в русской поэзии указанного периода, который позволяет в значительной степени раздвинуть границы возможной интерпретации текстов в рамках романтической, реалистической и модернистской парадигм, способствует выявлению глубинных пластов содержания отдельных стихотворений.

Теоретическая значимость исследования заключается в углублении представления о специфике индивидуально-авторского освоения поэтического наследия мусульманского Востока, на рубеже веков приобретшего статус одного из главных источников новых образов и символов как средств

эстетизации жизни; в детализации методики анализа поэтических текстов в парадигме ориенталистики.

Практическая значимость состоит в том, что материал диссертации может быть использован в курсах лекций и на семинарских занятиях по теории литературы, истории русской литературы рубежа XIX–XX вв., в спецкурсах, практикумах и факультативных занятиях, посвященных межнациональным литературным связям, для обучающихся филологическим специальностям.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Начиная с эпохи романтизма, интерес русского поэтического искусства к суфийским образам не ослабевает. В 1880–1890-е гг. намечается тенденция к их усложнению и трансформации. Суфизм придает поэзии оттенок мистицизма, наполняет особым чувственным мироощущением, символами со скрытыми тайными смыслами, что, безусловно, роднит его с эстетикой романтизма и генетически связанного с ним символистского течения.

2. В стихотворениях конца XIX в. частотны зоологические и фитонимические образы. Восточным контекстом, прежде всего, наделяются соловей и роза, которым посвящены произведения В.Я. Брюсова, М.А. Лохвицкой, Д.С. Мережковского, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, А.А. Фета, К.М. Фофанова и др. Не столь популярны, но значимы для создания надлежащего колорита фитонимы кипарис, платан, тюльпан, гранат.

3. В пространстве ориентального локуса лирических произведений 1880–1890-х гг. в качестве культурно-специфических единиц чаще всего выступают гарем, оазис, сад, пустыня, фонтан, однако авторы «безвременья» не всегда отсылают их к суфийской символике.

4. Подобно романтической ориенталистике экзотические декорации в поэзии 1880–1890-х гг. помогают авторам выстроить обращение к различным видам искусства. Показательна в этом плане поэтическая «гравюра» В.Я. Брюсова «Львица среди развалин», в которой нужный эффект достигается

несколькими способами: самим предметом изображения, описанием разноуровневых образов, контрастными цветами и фактурами, вследствие чего главенствующим подходом становится визуальный. Другие варианты достижения межкультурной диффузности – интермедиальные формы «Еще гарем не спал...» К.М. Фофанова, «На пути к Востоку» М.А. Лохвицкой, «Старинные октавы» Д.С. Мережковского.

5. Излюбленным при описании реалий Востока у русских поэтов является повтор глухих [с], [т], [п], позволяющий достигнуть ощущения безмолвия и успокоения. Нередко шипящие и свистящие консонанты делают стихотворения более чувственными, полными сладострастия «восточной» любви. Аудиальность ряда подобных произведений не только форма, заключающая смысловое содержание, но и самостоятельный, значимый элемент.

6. Чаще, чем в лирических миниатюрах на «европейскую» тематику, в поэзии используются тождественные элементы речи в смежных частях текста, в чем проявляется влияние ориентального стихосложения. Маркерами «восточности» становятся прием единоначалия, «нанизывание» синтаксических единиц с инициальным «и», плеонастический повтор соседних слов в пределах одной или нескольких строк и т.п. Параллелизм формирует лиро-философский метатекст.

7. В последнее двадцатилетие XIX в. широкое распространение получают такие восточно-мусульманские жанровые формы, как газель, рубаи. Это, главным образом, переводы из Хафиза Ширази в европейском варианте имитации. Однако встречаются и оригинальные произведения, содержательная часть которых регламентирована согласно классической восточной традиции.

Достоверность полученных научных результатов. Анализ достоверности результатов исследования позволяет заключить, что методы и пути исследования адекватны поставленной цели и задачам, объем анализируемого материала соответствует исследованиям подобного рода,

включает широкий круг поэтических и научных текстов. Выводы диссертации подкрепляются значительной теоретико-методологической основой исследований ориентальных мотивов и образов в русской поэзии «безвременья». Основные положения диссертации отражены в публикациях в российских и зарубежных журналах, сборниках научных статей и материалов конференций.

Апробация результатов диссертационного исследования проводилась в форме докладов на следующих научных конференциях: 1) Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии народов России» (БашГУ, г. Уфа, 2017); 2) Всероссийская научная конференция «Автор в структуре художественного произведения» (АГУ, г. Астрахань, 2017); 3) XXV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2018» (МГУ им. Ломоносова, г. Москва, 2018); 4) Всероссийская научная конференция «Интертекстуальность художественного дискурса» (АГУ, г. Астрахань, 2018); 5) II Международный форум преподавателей русского языка и литературы «Русский язык и литература в современном мире: проблемы и перспективы» (г. Тегеран, Исламская Республика Иран, 2018); 6) Международная научно-практическая конференция «Духовное наследие Насими в историко-культурном контексте средневекового Востока» (Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, 2018); 7) Восьмая Международная научная конференция «Восток-Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре» (к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга) (ВГСПУ, г. Волгоград, 2018); 8) Международная научно-практическая конференция «А.А. Ахматова: русская и национальные литературы» (Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, г. Ереван, Республика Армения, 2019); 9) X Международная научная конференция «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре» (ВГСПУ, г. Волгоград, 2019);

10) Международная научно-практическая конференция «Филологические науки в контексте инновационных исследований» (Бакинский славянский университет, г. Баку, Азербайджанская Республика, 2020); 11) Всероссийская научная конференция «Художественная картина мира в фольклоре и литературе» (АГУ, г. Астрахань, 2021); 12) Всероссийская научная конференция «Художественная картина мира в фольклоре и литературе (АГУ им. В.Н. Татищева г. Астрахань, 2022); 13) Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «"Язык цветов" и цветы в языке: флоросемантика и поэтика художественного текста» (Московский городской педагогический университет, Институт гуманитарных наук, г. Москва, 2023); 14) Международная научно-практическая конференция «Большое Евразийское партнерство: новые парадигмы и смыслы развития макрорегиона» (Институт стран Азии и Африки МГУ имени М.В. Ломоносова, г. Москва, 2023).

По теме исследования опубликовано 25 работ в изданиях Астрахани, Баку (Азербайджан), Волгограда, Донецка, Еревана (Армения), Москвы, Ростова-на-Дону, Тегерана (Иран), Уфы, Ширази (Иран), включая 10 статей в ведущих рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура диссертации определяется логикой настоящего исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА 1. МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ КАТЕГОРИИ В РУССКОЙ «ОРИЕНТАЛЬНОЙ» ПОЭЗИИ 1880–1890-Х ГГ.

1.1. Топика природного мира

В стихотворениях «эпохи безвременья» довольно частотен зоологический и фитонимический контекст, который, прежде всего, связан с ориентальными образами *соловья* и *розы*, составляющими ядро поэзии мусульманского Востока. Известно, что в восточном поэтическом искусстве *соловей* и *роза* находятся в ассоциативной связи, один образ нельзя представить без другого:

بنگر ز صبا دامن گل چاک شده	Посмотри: от ветерка распустились розы,
بلبل ز جمال گل طربناک شده	Соловей от их красоты жизнерадостным стал.
در سایه گل نشین که بسیار این گل	В тени розовой не садись: множество лепестков
در خاک فرو ریزد و ما خاک شده	В земле оказалось, и мы станем этой землей.

[Rubaiyat by Omar Khayyam 2012,
p. 155]

(подстрочный перевод с фарси мой – Т.Д.)

А.А. Лукашев отмечает, что «в целом пласте поэтической образности в средневековом персидском литературном каноне в качестве метафор атрибутов красоты используются названия растений. Это позволяло поэтам дать символическое описание возлюбленной, где она предстает в качестве прекрасного сада. Если же мы говорим о мистической поэзии, то в качестве такой возлюбленной в средневековых суфийских сочинениях выступает Единый Бог. Его же в суфийской поэзии традиционно символизирует роза как единственный объект любви соловья (поэта-мистика), поющего ей свою песню» [Лукашев 2020, с. 10]. Таким образом, суфийский двусоставный образ-символ *соловей-роза* обладает чертами любовной лирики, которую не следует

воспринимать буквально: соловей, влюбленный в розу, – это суфий, взыскующий Бога. Отсюда становится понятным, почему в восточной поэтической традиции именно соловей страдает от неразделенной любви.

Суфизм как мистическое течение представлял особый интерес для поэта переходного периода К.М. Фофанова, по свидетельству современников, посещающего сеансы медиумов. Его друг А.В. Жиркевич в своем дневнике пишет следующее: «Фофанов оказывается очень способным к разным спиритическим сеансам. Он рассказал, что два раза пробовал вызывать лиц умерших, но которых никогда не видел даже на портретах: своего деда и Магомета. Попыты удались, и ему представились оба лица...» [Сапожков 2008, с. 10]

Заметим, что крайняя противоречивость исторического процесса 1880–1890-х гг. (с одной стороны, открытие памятника А.С. Пушкину 6 июня 1880 г. и надежды на сплочение русской интеллигенции, воскрешение светлых идеалов любви и добра, объединившихся в русском гении, с другой – трагедия 1 марта 1881 г., когда от народовольческой бомбы погиб не только царь Александр II, но и случайные прохожие; «Великая Пасха русской культуры» [Коровин 2005, с. 325] закончилась кровопролитием) создало атмосферу сумеречности, пессимизма, общей растерянности, «банкротство народнической идеологии» [Сапожков 2005, с. 342]. Это послужило толчком к массовому увлечению мистикой, спиритизмом, различными изотерическими течениями. Одно из таких – суфийский мистицизм, в основе которого лежит «стремление к постижению тайн веры, а целью духовных практик становится мгновенное озарение, которого суфий способен достичь с помощью определенных духовных упражнений, приводящих в такое состояние, когда в сознании мистика уже нет разделения на добро и зло, истину и ложь, веру и неверие» [Чжун Сечжин 2016]).

В контексте восточной философской мысли человек (философ-суфий), ищущий божественную истину облачается в образ влюбленного соловья. Подобное встречается в стихотворении Фофанова «Пел соловей, цветы благоухали...» (1897). Образ влюбленного юноши дается в аспекте его метафорической связи с соловьем. Подобная репрезентация отношений «животное / человек», где границы между человеком и природой стерты, свидетельствует об антропоморфном восприятии этого образа. Ассоциативная параллель возникает посредством использования фразеологической единицы *окрыленный мечтой*, иносказательная основа которой переносит на человека способность птицы летать.

В произведении «Не правда ль, все дышало прозой...» (1885) двусоставный образ *соловей-роза* используется Фофановым как перифраза поэтического искусства по аналогии со стихотворениями Золотого века, где данный интерсюжет связывают с темой поэта и поэзии. В этом же ключе трактуется фитоним *роза* в творчестве М.А. Лохвицкой («Если прихоти случайной / И мечтам преграды нет, / Розой бледной, розой чайной / Воплоти меня, поэт» [Лохвицкая 2003, с. 55], «Поэту», 1896–1898) и С.Я. Надсона, например, в стихотворении «Бред» (1883): «Скончался поэт... Невозвратно увяли / Душистые розы молодого венца...» [Надсон 1962, с. 259] «Пророк гимнастических вечеров» (так Надсона назвал О.Э. Мандельштам) стремится к повышенной образности, подчас доходящей до украшения, вследствие этого «гражданская» поэзия сливается с эстетизмом; в произведении гиперболический флоробраз *душистых и невозвратно увядших роз* является примером надсоновской абсолютизации лирического порыва и поэтики предельных состояний. Неравнодушен к символам соловья и розы как олицетворению поэтического творчества А.А. Фет. В стихотворении «Ек. Серг. Х-ой, приславшей мне цветы» (1885) он констатирует: «Цветы и песни с давних лет / В благоухающем союзе» [Фет 2014, с. 216]. *Ароматные райские розы*

играют роль музы в обращении к «Их императорским высочествам в.к. Константину Константиновичу и в.к. Елизавете Маврикиевне» (1889), в произведении «Поэтам» (1890) фитоним подчеркивает инаковость стихотворцев: «Только у вас благовонные розы / Вечно восторга блистают слезами» [Фет 1981, с. 321], а в послании к «Я.П. Полонскому» (1890) *влюбленная птица* – метонимическое замещение поэта, который «любил и пел соловьем» [Там же]. Метафорическим эквивалентом образов поэта и поэзии становится фитоним *невянущих роз* у Д.С. Мережковского в стихотворении «Герой, певец, отрадны ваши слезы...» (1883). В его ранней лирике создается типаж героя (уставшего, сомневающегося человека), во многом схожего с героем Надсона, однако в данном произведении Мережковский «не приемлет надсоновского неверия в силу человеческого разума и поступательный ход истории» [Сапожков 2005, с. 367]. Здесь он уверенная в себе личность, правдоискатель, бесстрашно утверждающий: «Герой, певец, отрадны ваши слезы, / И ваша скорбь завидна, мудрецы: / Нетленный лавр, невянущие розы / Вам обовьют терновые венцы» [Мережковский 2000, с. 155].

Орнитоним соловей выступает в качестве неотъемлемого атрибута романтического свидания и символа любви в стихотворении К.М. Фофанова «Как распелися сегодня...»: «Как распелися сегодня / Соловьи в кустах! / Как рассеяна улыбка / На твоих устах!» [Фофанов 2010, с. 309] Подобную семантику орнитологического образа обнаруживаем у А.А. Фета в стихотворении «Дул север. Плакала трава...» (1880): любовник роз своей последней песней на мгновение воскрешает «порю влюбленных грез» [Фет 2002, т. 3, с. 211], а с ней – воспоминания лирического героя об ушедшем сердечном чувстве. Связь данного текста с ориентализмом усматривается в употреблении стандартного для восточной поэзии образного комплекса, а также в обращении к мотиву томления («Зачем еще томиться тщетно?» [Там же]), имплицитному мотиву тоски. Отметим, что пара *соловей-роза* – одно из самых ярких проявлений

«Востока» в творчестве А.А. Фета – возникла в результате многолетнего интереса поэта к романтической традиции как в русской, так и в западноевропейской литературах.

В произведении «Ты помнишь, что было тогда...» (1885) соловей блаженствует над влюбленными, исполняя свою песню. Нагнетание романтического чувства усиливается посредством персонификации Любви. Ее *блеск*, а также глагольная форма *завывала* способствуют опредмечиванию, абстрактное начинает играть роль действующего субъекта в системе лирического сюжета: «К себе завывала любовь / И блеском и страстью пахучей...» [Фет 2002, т. 1, с. 61]. Интересен одорологический образ *пахучая страсть*. А.А. Фет дает отвлеченному понятию обонятельную характеристику, с помощью чего страсть из чувственного влечения «превращается» в источающий аромат предмет.

Любовной символизацией у А.А. Фета обладает также фитоним *розы*, например, в стихотворении «Если радует утро тебя...» (1887): «Хоть на время, на миг полюбя, – / Подари эту розу поэту» [Там же, с. 68]. Флоробраз благоухающего цветка становится перифразой сердечного чувства, запечатленного в поэзии: «Но в стихе умиленном найдешь / Эту вечно душистую розу» [Там же]. В лирическом произведении «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник...» (1887) А.А. Фет создает образ противоречивой, непостоянной любви, используя фитоним *роза* в сочетании с оксюмороном *горькая сладость*: «Если ночь унесла много грез, много слез, / Окружусь я тогда горькой сладостью роз» [Там же, с. 70]. *Осыпавшиеся розы* знаменуют конец любовного чувства в стихотворении «Давно в любви отрады мало...» (1891). Антитегическая параллель *сладко-горько* иллюстрирует динамику развития любовной коллизии от ее начала до завершения: «Что было сладко, – горько стало, / Осыпались розы, рассеялись грезы» [Там же, с. 74].

Художественному осмыслению подвергаются образы *соловья* и *розы* у Д.С. Мережковского, и далеко не всегда их присутствие в произведениях говорит об их ориентальном векторе, ср. с «Семейной идиллией» (1890), где поэт обращается к художественному изображению орнитонима *соловей* путем присвоения типичного любовного символического содержания:

О беззаботная, влюбленная чета!

Что может быть милей? Вы думаете оба <...>

Что будут соловьи вам песни петь до гроба?

[Мережковский 2000, с. 375]

Здесь же Д.С. Мережковский уподобляет романтические отношения высокому поэтическому искусству, а их конец – прозаической действительности с *увядшими розами* и *умолкнувшими соловьями* («...увянут розы, / Потухнет свет луны, умолкнут соловьи / Под дуновением неумолимой прозы...» [Там же]). В стихотворении «Мы в одной долине о любви мечтали...» (1889) *соловей* – предвестник приближающегося любовного чувства, его трель воссоединяет лирического героя с его возлюбленной:

Чуждые друг другу, полные печали <...>

Мы внимали той же соловьиной трели <...>

Мы нашли друг друга и, полны надежды... [Там же, с. 163]

Подобной коннотативной окраской обладает орнитологический образ *соловья* в произведении «Опять весна» (1899), в котором образы поющих соловьев и бегущих в юные рощи влюбленных выступают компонентами ассоциативно-образной параллели. В перечисленных текстах образы *соловья* и *розы* поэт, вероятно, подводит под свою эстетику символа.

Заметим, что Восток для Мережковского – это, прежде всего, буддизм и Древний мир, в частности эзотерическое учение о «Тайне трех», однако в «Старинных октавах» (конец 1890-х гг.) и «Вере» (1890) отчетливо проявляется символистская дуалистическая тенденция Д.С. Мережковского, компонентами которой являются сказочный пейзаж романтического мусульманского Востока «в духе Байрона», соловьи, розы и т.п. Аналогичное дуалистическое противопоставление реального и ирреального, мира мечты и действительности характеризует стихотворение «На южном берегу Крыма» (1889), где ориентальный пейзаж с типичными образами *плачущего соловья* и *пунцовых роз* «в разладе» с пространством воспоминаний и «грустью умчавшихся годов» [Там же, с. 167].

В мусульманском предании «Аллах и Демон» (1886) фитоним *роза* вместе с конфессиональными лексемами (*Аллах, Аллилуйя* и др.) составляет основу религиозной образности произведения, приобретает значимость в «растительном орнаменте» райского сада блаженства, поскольку именно *розы* ангелы посылают людям как символ божественной любви:

Как будут там, в раю, блаженны наши слезы,
Там братья-ангелы придут нас обнимать
<...> и пурпурные розы
С блестящих облаков на грешников кидать
<...> И небо, и земля тогда сольются вновь
В одну великую безгрешную любовь... [Там же, с. 127]

Начиная с эпохи романтизма, интерес русского поэтического искусства к суфийским образам-символам не ослабевает. В 1880–1890-е гг. намечается тенденция к их усложнению и трансформации, «например, у К.М. Фофанова в стихотворении "Страстно звездочка немая..." (1880-е гг.). В нем – мотивы сладострастия и томной неги, свойственные поэтике восточной лирики.

Наблюдается диссонанс начала и конца: привлекательная картина страстной любви звездочки и алой розы в первых двух строфах неожиданно сменяется отражением влюбленной пары "в луже грязной" [Фофанов 2010, с. 292]. Подобное можно трактовать как изображение дисгармонии при столкновении мира мечты и высокой поэзии с прозаической действительностью» [Дьяченко 2017, с. 147]

В стихотворении происходит замещение компонента в традиционной паре *соловей-роза* на образ *немой звездочки*. «Идея фатальной недостижимости прекрасного является отличительной особенностью неоромантизма К.М. Фофанова, отсюда лейтмотив звезды – один из центральных в его поэзии, несущий религиозно-мистический смысл, как было заявлено в программном стихотворении "Звезды ясные, звезды прекрасные" (1885)» [Дьяченко 2019 в, с. 245]. «Подобная интерпретация звезд важна для понимания исходных принципов эстетической программы поэта, утверждавшей исконное триединство Красоты, Добра и Истины. "Звезды прекрасные" символизируют "сны человечества" – его высшие идеалы, их содержание, как и содержание авторского творчества, настолько же шире воспроизведения прекрасных образов окружающего мира, насколько "положительное единство" трех начал шире чистой Красоты» [Тарланов 1992, с. 288].

По утверждению А.В. Локши, «основная функция символов астрального типа – преимущественно интегрирующая, поскольку "звездные" образы, в силу своей "архетипичности" оказываются своего рода "центрами" притяжения разнообразных культурных и философских традиций» [Локша 2007, с. 142]. Так, астральный образ звезды неоднократно встречается в арабо-персидской поэзии и «часто связывается с описанием любовного чувства, прекрасной девы – возлюбленной лирического героя» [Дьяченко 2017, с. 146], ср.:

От любви к тебе пылает и становится звездой

Каждый вздох, что достигает многозвездной вышины.

(Джами, «Сернам глаз твоих подвластны львы –
Всевышнего сыны...» [Лучшая персидская лирика
2015, с. 89]);

Она рубином перлы прикрывала,
Вся, как звезда любви, она сияла.
Безгрешна телом, мудрая душой
Она казалась пери неземной.

(Фирдоуси, «Шах-наме» [Фирдоуси 1980, с. 207]);

Сказала ты: чувствуешь — пахнут цветы?
Хмелеет душа от такой красоты!
И я согласился: и звезды, и розы,
И тайна чудесная — все это ты.

(Халифа Аль-Вукиян, «Встреча» [Аль-Вукиян])

Схожую семантику наблюдаем в произведении К.М. Фофанова «Ты помнишь ли, подруга юных дней» (1894), где в качестве описательного обозначения любимой подруги применяется метафора «звезда любви прекрасной» [Фофанов 1887, с. 241]. «Ориентальный образ сладкогласного соловья, который в "свиданий час не пел", изображаемый автором в урбанистических картинах, говорит о заведомо несчастном любовном чувстве лирического героя» [Дьяченко 2017, с. 147].

Аналогичную тенденцию к трансформации суфийских образов встречаем у А.А. Фета. На более раннем этапе его творчества пара *соловей-роза* используется автором в традиционном ключе (исследования А.В. Азбукиной⁶,

⁶Азбукина А.В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX века: дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2001. – 259 с.

П.В. Алексеева⁷, В.А. Кошелева⁸, Е.А. Кругловой⁹, Л.А. Розенблюм¹⁰, Т.А. Трафименковой¹¹ и др.): соловей страдает от безответной любви к розе, ср.: «Истерзался песней / Соловей без розы. / Плачет старый камень, / В пруд роня слезы» («В дымке-невидимке...») [Фет 1966, с. 109]. В поздней поэзии намечаются изменения в использовании главного образа-символа восточной литературы. В стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал...» (1887) компонент-орнитоним *соловей* заменяется на инсектоним *пчела*. Известно, что в природе розы, немедоносные цветы, не представляют интереса для пчел, и А.А. Фет, будучи хорошим помещиком, безусловно, знал об этом, однако в своем произведении автор не лишает прочтение образа *пчела-роза* «любовного» подтекста, что доказывает поэтическую трансформацию суфийской пары.

Начиная со времен Античности, инсектоним приобрел статус условного знака любви, объединяющий в своем семантическом поле семы 'мед' / 'сладость' и 'мучение' / 'смерть'. Пчела – архетип единства упоения и гибели в любви (ср. миф о Дидоне, положенный в основу «Энеиды» Вергилия; жалиющая, пронзающая любовь нашла частичное воплощение в образе древнеримского бога Амура / Купидона и т.д.). Кроме того, «пчела как архетипический образ любви предваряет христианский логос Божественной Любви, Логос Христа, соотнесенного с пчелой» [Герасимова 2020, с. 299].

У А.А. Фета пчела, упивающаяся ароматом розы, – воплощение человеческой души, а цветок – аллегория красоты земного мира. Один образ не представляется без другого, их сочетание становится своеобразной фетовской формулой творчества: эмоции, впечатления, вдохновение от наслаждения

⁷Алексеев П.В. Хафиз в творческом сознании А.А. Фета // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 1. – С. 71–79.

⁸Кошелев В.А. На Востоке есть у Бога заповедные места... // Соловьевские исследования. – 2020. – Вып. 4. – С. 108–118.

⁹Круглова Е.А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII - начала XX веков: Опыт сопоставления: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 228 с.

¹⁰Розенблюм Л.А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 105–162.

¹¹Трафименкова Т.А. Роза в поэзии второй половины XIX века // Русская речь. – № 2. – М., 2013. – С. 23–29.

жизнью рожают поэзию («И, сознание счастья на сердце храня, / Стану буйства я жизни живым отголоском» [Фет 1888, с. 43]).

Трансформацию суфийской пары *соловей-роза* наблюдаем в стихотворении А.А. Фета «Месяц и роза» (1891). Орнитоним заменяется на часто встречающийся в литературе суфизма образ месяца (луны, лунного сияния) – иносказательную форму ирреального, мистического начала мира.

Кроме того, в мусульманской поэзии лунные очертания приобретает далекая, недостижимая возлюбленная лирического героя, что становится аллегорией стремления суфия к познанию божественной истины [Zagidullina 2017, р. 79]. Именно поэтому в литературном искусстве Востока образ Луны является обязательной составляющей описания любовного чувства: любовь мыслится как универсальное средство постижения Бога и созданного им мира. Ср. с «Лунными войнами» арабского поэта Ашиана Аль-Хинди:

Я спрашиваю себя:

Зачем полная луна говорит мне,

Что я все еще нахожусь во власти твоей любви

И что мое совершенство

Не может отгородить меня

От блеска драгоценностей полнолуния в твоих глазах

И волшебства их энергии –

Не потому ли, что ты и есть часть луны? [Переяслов 2009, с. 55].

Фитонимический контекст в творчестве К.М. Фофанова – эмоциональный индикатор: флоробразы передают чувства и настроения лирического героя. Так, «в пятом отрывке цикла "Восточные брызги" (1886) (название цикла обязывает учитывать ориентальный вариант прочтения) поэт сравнивает с цветком сердечную привязанность, рисует романтические переживания на фитонимическом фоне ("Как в сорванном цветке сильнее аромат, / Так в

сорванной любви свежей благоуханья, / Так в гибнущей душе певучее страданья / И осушенных слез целительнее яд"), что сближает это произведение с восточной поэтической традицией, где фитонимы *роза, фиалка, жасмин* и др. связываются с изображением любовного чувства, романтического свидания, ср.: "Когда фиалки льют благоуханье / И веет ветра вешнего дыханье, / Мудрец – кто пьет с возлюбленной вино, / Разбив о камень чашу покаянья" (Хайям [Шедевры поэзии Востока 2013, с. 38]). В пятнадцатом отрывке фиалки и незабудки выступают в качестве свидетелей встречи влюбленных: цветы антропоморфизируются по женскому вектору, передавая чувственное состояние возлюбленной лирического героя, ее иронично-шутливое настроение, возможно, вызванное его низким социальным статусом» [Дьяченко 2019 в, с. 244]. В одиннадцатом отрывке «Восточных брызг» «К.М. Фофанов прибегает к важному в персидской поэзии фитонимическому образу *тюльпана (лала)* – одному из центральных составляющих любовной атмосферы, символу страстной любви, прекрасной девы (ср.: "С той, чей стан – кипарис, а уста – словно лал, / В сад любви удались и наполни бокал..." (О. Хайям, "С той, чей стан – кипарис...") [Хайям 2012, с. 149]; "...О, тюрчанка в кабо с серебристым кольцом в ушке! / Глубина твоих губ, как раскрытый цветок – тюльпан" (Хафиз Ширази, "Налетела она – и не спас меня талисман... ") [Шедевры поэзии Востока 2013, с. 246]). Стихотворение представляет последовательный антропоморфизм. Возможно, поэт изображает сцену ревности, где ролевой характер образности заключен в форму природного созвучия: лирический герой (мужское начало), его психофизическое состояние (гнев, плач) уподобляются грому и дождю, возлюбленная лирического героя (женское начало) – ярко-алым тюльпанам. Она подобно тому, как цветы "пьют жадно дождь небесный", радуется гневу-грому лирического героя, сопровождающемуся дождем-слезами, которыми "упиться рада" [Фофанов 2010, с. 97]» [Там же, с. 244].

В указанных поэтических текстах «Восточных брызг» прослеживается «воображение певца» [Сапожков 2005, с. 352], помогающее «поддержать ощущение жизни во Вселенной. <...> Условный, вымышленный характер художественного мира поэта предопределяет и условный, подчас декоративно-орнаментальный характер его образности. <...> Сюжет и поэтическая метафорика <...> как будто вполне выражают общеромантическую тему сотворчества Поэта и Природы <...> Однако нетрудно заметить, что привычный пантеистический миф о природе Фофанов приукрасил "декоративной косметикой" <...> К естественному подбираются эпитеты, выдающие его сделанность, искусственность. В стихотворениях природа нередко предстает как откровенная сценическая бутафория. <...> Аналогичные идеи о превосходстве искусства над природой, о преимуществах созданного фантазией художника над рожденным в лоне органической жизни получают в это же время активное распространение во французской литературе "декаданса", например в романе Ж.-К. Гюисманса "Наоборот" (1884). Пристрастие Фофанова к условно-сказочным пейзажам роднит его стиль с общей тенденцией западноевропейского искусства, в том числе и русской поэзии 1880–1890-х годов, к экзотике. Однако у Фофанова, как ни у кого другого, сказочная образность настолько прямолинейно воспроизводит порою романтический миф о "живой Природе", что невольно пародирует его» [Там же, с. 353].

Художественное осмысление «ориентального» в творчестве С.Я. Надсона осуществляется преимущественно через использование главных образов-символов литературы Востока. Описание экзотики «составляет значительную долю его лирических сюжетов» [Сапожков 2005, с. 346], формируя «эстетический идеал, в чем проявляются мотивы "чистого искусства"» [Там же].

Исходя из эстетических исканий представителей русского романтизма, подражая их модусу восточной образности, С.Я. Надсон придает орнитониму *соловей* и фитониму *роза* типичное семантическое оформление: они выступают

в качестве обязательных составляющих любовного чувства. В стихотворении «Грезы» (1881) обнаруживаем ассоциативно-образную линию: прекрасная, грустная возлюбленная лирического героя отождествляется с плачущими розами и соловьем («Ты плакала... Светлые слезы / Катились из светлых очей, / И плакали гордые розы, / И плакал в кустах соловей» [Надсон 1962, с. 142]). В произведении «Что ж, начнем слагать любовные посланья!» (1882) соловьи и розы являются главными героями любовной песни. Парный суфийский символ приобретает семантику страсти.

Страдающий соловей, поющий о печали и любви, – основной элемент мистической поэзии суфизма – помещается С.Я. Надсоном в центр (середина второго октета) лирического произведения «Осень, поздняя осень!..» (1881–1882). Орнитоним представляет единственный одушевленный образ в стихотворении – так поэтом акцентируется на нем внимание, в результате чего связь с «ориентальным» становится еще более наглядной.

Стихотворение «Везде, сквозь дерзкий шум самодовольной прозы...» (1881) допускает аллегорическое комментирование. Абстрактный образ любви выражается посредством языка восточной поэзии – пары *соловей-роза*, традиционной тематической цепочки в литературе дивана: «Любовь, мне слышится твой голос молодой... / Где ты – там лунный свет, и соловьи, и розы...» [Там же, с. 152] Возможно, произведение отмечено суфийским настроением, поскольку именно любовь признается универсальным средством познания Бога и сотворенного им мира.

Суфизм придает поэзии оттенок мистицизма, наполняет особым чувственным мироощущением, образами-символами со скрытыми смыслами, что сближает его с эстетикой романтизма и генетически связанного с ней символистского течения.

Основоположник русского символизма В.Я. Брюсов «уже на раннем этапе творчества обращается к теме Востока, что проявляется, прежде всего, в

использовании ориентальных образов как средства эстетизации жизни» [Дьяченко 2018 с, с. 188]. Произведение «В магическом саду» (1895) поэт сближает с восточной поэтикой как по стихотворной форме, так и по содержанию. Розу – суфийский символ вечной красоты – поэт помещает во флористический ряд предметно-пространственной организации стихотворения. Фитоним способствует интерпретации лирического произведения с позиции философско-мистического воззрения. «Прочтение центрального образа брусковского магического сада как коранического сада истины, а образов фонтана и воды как источника просветления и символа знания также позволяет говорить о суфийском подтексте» [Там же, с. 193].

«Общеизвестно значение розы для культуры стран мусульманского Востока, в частности Персии. Являясь символом бессмертной красоты, флоробраз становится устойчивым сравнением, ему уподобляется очарование возлюбленной лирического героя» [Там же, с. 191]:

با سرو قدی کی تازه تر از خرمن گل	С красавицей, которая свежее розы,
از دست مده جام می و دامن گل	Не пропусти момент пить вино,
زان پیش که ناگه شود از باد اجل	До той поры, пока ветер смерти не унесет
پیراهن عمر تو چو پیراهن گل	Рубашку твоей жизни как розовые лепестки.

[Rubaiyat by Omar Khayyam 2012, (подстрочный перевод с фарси мой – Т.Д.)
p. 122]

Аналогичное находим в творчестве М.А. Лохвицкой. В балладе «Энис-эль-Джеллис» (цикл «Легенды и фантазии», 1898) поэтесса описывает внешность невольницы в духе утонченной лирики, обращаясь к популярному в восточной поэтике сравнению женских уст с розой, ее лепестками (ср.: «Ушные мочки, словно день, блистали, / В них серьги драгоценные играли, / *Как роза с сахаром – ее уста:* / Жемчужин полон ларчик нежный рта» (Фирдоуси, «Шах-наме»))

[Фирдоуси 1980, с. 206]); «Ее уста, как лепестки росой омытых роз, / Вчера дарили мне ответ на каждый мой вопрос» (Абулькасим Унсури, «Ее уста...») [Шедевры поэзии Востока 2013, с. 57]); «Кровь ее девически чиста, / Ярче свежих роз ее уста» (Молла Панах Вагиф, «Женщина, что сердцем хороша...») [Там же, с. 134]), подкрепляя его перифразой *полуденные страны* – инносказательным наименованием Востока.

В «Чародейке» (1893) фитоним участвует в формировании индивидуальной образной системы лирической героини:

Там, средь песчаных пустынь зноем палимой Сахары,
Вижу волшебницу я. <...>
Ветер пустыни несет роз аромат сладострастный,
Тихо свежая его с волн золотистых кудрей... [Лохвицкая 1904, с. 34]

Ароматные розы, пустынный ветер, мотив сладострастия отсылают к Востоку, который в эстетической концепции М.А. Лохвицкой обретает устойчивую ассоциативную связь с землей волшебства, чародейством, черноокиим красавцем («И черные очи, как прежде, / Мне блещут в блаженной стране» [Лохвицкая 2003, с. 141]). Подобное поэтическое представление воплощается в инносказательном образе чародейки. Отсюда следует, что не только заглавие производно от смысла поэтического текста, но и оно само является смыслопроизводящим: М.А. Лохвицкая выносит в название произведения метафорическую семантику Востока в качестве его моделирующей характеристики.

В балладе «Полуденные чары» (1896–1898) поэтесса использует символ розы как компонент перифрастического выражения *край солнца и роз*, косвенно указывающего на восточные страны. Таким образом, фитоним выполняет функцию как культурного, так и локального индикатора.

В стихотворении «Идеалы» (1895) представления М.А. Лохвицкой о «странах чудес» выражаются в фитонимическом образе *пальм*. Он вместе с метафорой *алое золото небес* образует символику цветообозначения: колоративы *зеленый, алый, золотой, небесно-голубой* передают яркость красок, пестроту Востока.

В утонченной лирике М.А. Лохвицкой частотны антропоморфные флоробразы, которые эксплицируют чувственное состояние лирической героини, ее тоску, эмоциональное переживание безответной любви. Так, в стихотворении «О божество мое с восточными очами...» из цикла «В лучах восточных звезд» (1898–1900) демонстрируются статические фитонимы – «*склонившийся над бездной цветок, тростник над омутом реки*, – передающие предчувствие страдания поэтического персонажа и, возможно, скорой смерти. Проводится параллель между склоненностью цветка, тростника и безвольностью лирической героини» [Дьяченко 2020, с. 86], ее тотальным ощущением безысходности.

В балладе «Энис-эль-Джеллис» фитонимический образ *кипариса* персонифицируется по женскому вектору: убитая девушка уподобляется стоящему на темной скале безмолвному дереву. Растения в поэзии М.А. Лохвицкой «символизируют знаки душевных устремлений» [Завьялова 2006, с. 197], в данном случае кипарис – «признак элегического топоса» [Там же, с. 43]:

Разрушена башня. На темной скале

Безмолвный стоит кипарис.

Убитая, дремлет в холодной земле

Рабыня Энис-эль-Джеллис. [Лохвицкая 2003, с. 219]

По словам Н.С. Терлецкого, «в сознании людей, принадлежащих к разным культурам, укоренилось представление о кипарисе как символе смерти, горя и

печали. Причины этого, возможно, кроются в мрачном темно-зеленом цвете листвы дерева или в том факте, что, будучи срубленным, оно никогда не дает новых побегов. По-видимому, в силу подобного восприятия кипарис часто разводился на кладбищах. Эта традиция характерна как для христианства, так и мусульманства. В частности, кипарис играл заметную роль в погребальной традиции в средневековом Иране. Вероятно, не в последнюю очередь укоренению символики смерти за кипарисом способствовала обширная география распространения греко-римской культуры, для которой было характерно подобное восприятие» [Терлецкий 2014, с. 222–223]. В «Метаморфозах» Овидия описывается миф о сыне царя Кеоса Кипарисе, который страдает из-за случайно убитого им любимого оленя и просит бога Аполлона даровать ему вечную скорбь: «Внял ему Аполлон. Юноша превратился в дерево. Кудри его стали темно-зеленой хвоей, тело его одела кора. Как стрела, уходила его вершина в небо» [Кун 1999, с. 193]. Образ кипариса становится антропоморфизированным объектом, возникновение у него символического значения смерти и траура объясняется в контексте мифологического сознания – словами Аполлона: «Всегда буду я скорбеть о тебе, прекрасный юноша, скорбеть будешь и ты о чужом горе. Будь же всегда со скорбящими!» [Там же]. В оде Горация «К Постуму» у символа фитонима подобное содержание: «Оставим землю, дом и любезную / Супругу, а из всех, что растили мы, / Дерев последуют за нами / Только постылые кипарисы» [Квинт Гораций Флакк 1936, с. 31].

Связанные с кипарисом представления отличаются совмещением в едином символе антитетических образов. Так, в Иране кипарисы также часто изображают на миниатюрах с юными влюбленными [Згуровская 1984, с. 157], а в персидской поэтической традиции (и в восточно-мусульманской в целом) этот фитоним – традиционный символ стройности женского стана, ср.: «Ты в движенье – перепелка, ты в покое – кипарис, / Ты – луна, что затмевает всех

красавиц хоровод» (Рудаки, «Только раз бывает праздник...») [Лучшая персидская лирика 2015, с. 51]; «Я думал – стан твой кипарис, но что там кипарис! / Божественною красотой мир наградил тебя» (Физули, «Я горем сам горел...») [Там же, с. 402]; «Едва увидит райский сад твой величаво-стройный стан, / Падут и в ревности сгорят все кипарисы и кусты. <...> / Ты станом в сердце мне вросла, о мой желанный кипарис...» (Насими, «Когда моя луна взойдет на небосклоне красоты...») [Там же, с. 77]; «Считают тонким кипарис, жасмину ль тонкость не дана? / Но по сравнению с тобой лишь ткань из роз тонка одна» (Фуркат, «Считают тонким кипарис...») [Там же, с. 381]).

В балладе «Энис-эль-Джеллис» актуализируется вариативность смыслового наполнения фитонима *кипарис*. Произведение М.А. Лохвицкой – «поэтическая версия ее "литературного" романа с К.Д. Бальмонтом, любовные переживания от которого поэтесса заключает в пространство ориентальной экзотики» [Дьяченко 2021, с. 64]. Отметим, что М.А. Лохвицкая неслучайно «выбрала для героини своей баллады арабское имя "Энис-эль-Джеллис". Французский востоковед Альбер де Биберштейн в примечаниях к переведенной им с арабского языка книге "Enisel-Djelis, ou Histoire de la belle Persane. Conte des Mille et Une Nuits" ("Энис эль-Джелис, или История персидской красавицы. Сказка о тысяче и одной ночи") пишет следующее: "Le nom Enisel-Djelis, appliqué à une femme, veut donc dire: amie intime de son compagnon" [Biberstein Kazimirski 2012, p. 129]. – "Имя Энис эль-Джелис, относящееся к женщине, означает "близкая подруга своего спутника" (пер. с франц. мой – Т.Д.). Таким образом, имя лирической героини маркировано, и если предположить, что рабыня и есть сама М.А. Лохвицкая (а прототипом образа неведомого рыцаря является ее возлюбленный – К.Д. Бальмонт), то семантика имени фиксирует ее положение: поэтесса была вторым (после В.Я. Брюсова) близким другом К.Д. Бальмонта» [Дьяченко 2021, с. 66]. Как замечает Т.Л. Александрова, «документально подробности их личных отношений невозможны,

единственный источник – стихотворные признания двух поэтов, опубликованные в ходе диалога, длившегося почти десятилетие» [Александрова 2003, с. 55]. «Биографический факт поэтизируется в духе восточной сказки с пророческим предвидением: впоследствии связь с К.Д. Бальмонтом оборачивается трагедией для поэтессы» [Дьяченко 2021, с. 67], как и встреча рабыни с рыцарем в балладе. Фитоним *кипарис* подчеркивает прекрасную внешность рабыни:

Уста молодые алели у ней,
Как розы полуденных стран.
Воздушной казался вечерних теней
Ее обольстительный стан [Лохвицкая 2003, с. 219];

и помогает выражению лирического переживания. Ряд последовательных «статических образов – *разрушенная башня, темная скала, безмолвный кипарис, убитая рабыня*» [Дьяченко 2021, с. 67] – замедляет динамику сюжета, подводя к развязке: рабыню постигла печальная участь, и кипарис, как символ вечной скорби, обозначает место ее упокоения.

В стихотворении В.Я. Брюсова «У перекрестка двух дорог...» (1898) фитоним *кипарис*, являясь важным атрибутом ориентального пространства, реализует культурный код. Флоробраз *скромный кипарис* в совокупности с журчащим фонтаном, сбегаящим вниз ручьем, камнем с коранической надписью формирует символическую реальность Востока. В образной системе произведения наряду с кипарисом выступает фитоним *олива*, часто упоминающейся в Коране: в тексте книги флоролексема встречается семь раз. Исходя из этого, можно сказать, что смешение поэтом фитонимов символически оправданно.

А.А. Голенищев-Кутузов обращается к фитосимволам *кипарис* и *платан* как неизменным индикаторам ориентального локуса, что в произведении «В

Гурзуфе» (1894) подчеркивается эпитетом *верные*. Стихотворение сочетает тему поэта и поэзии с восточными «этюдами»: в «пейзажную зарисовку» дремлющих утесов Аю-Дага, голубого неба, разлитого солнца, безбрежного простора моря органично вписаны фитонимы, дополняющие иллюстрации Востока.

Ориентальный природный контекст в творчестве К.К. Случевского связан с образами *кипариса* и *соловья*. Так, в стихотворении «Ханские жены» поэт изображает старую мечеть с гробницами наложниц, за которыми ухаживает природа «точно ревнивая мать» [Случевский 1962, с. 191]: выращивает кипарисы для охраны непробудного сна невольниц, приказывает соловьям «здесь на родине быть» [Там же]. У произведения двухчастная форма, и, несмотря на умиротворенную, статичную атмосферу первых трех «пейзажных» катренов, в целом оно окрашено в негативные краски. Их формируют последние три четверостишия, придающие настроение борьбы, движение, динамику лирическому сюжету.

В ориентальной поэтике особое место занимает фитоним *гранат* – райский плод, описанный в Коране, «король фруктов» на Востоке. К данному символу любовной арабо-персидской лирики прибегает М.А. Лохвицкая. «В стихотворении "Твои уста – два лепестка граната..." (1899) она сочетает соматическую лексику в описании внешности возлюбленного лирической героини с традиционным фитонимическим образом, чей алый цвет ассоциируется с огнем и страстью» [Дьяченко 2019 а, с. 165]. Важность этого фитосимвола для лирики мусульманского Востока обнаруживается в европейских имитациях газели («Твои глаза, как два агата, Пери. / Твои уста красней граната, Пери...» [Гумилев 2019, с. 185]).

Итак, в стихотворениях 1880–1890-х гг. довольно частотен зоологический и фитонимический контексты, которые, прежде всего, связаны с ориентальными образами соловья и розы – центральными в восточной поэзии.

В поэтическом искусстве Востока соловей и роза находятся в ассоциативной связи, один образ нельзя представить без другого. Их трансформацию можно наблюдать в стихотворениях поэтов «эпохи безвременья»: суфийская пара используется как перифраза поэтического искусства по аналогии со стихотворениями Золотого века, где образы данного интерсюжета связываются с темой поэта и поэзии. В этом же ключе трактуется фитоним *роза* в творчестве М.А. Лохвицкой. Кроме того, в ее лирике частотны флоролексемы, которые антропоморфизируются по женскому вектору, эксплицируя чувственное состояние лирической героини, ее тоску, эмоциональное переживание безответной любви.

В творчестве А.А. Фета фитосимвол *роза* приобретает дополнительные семантические компоненты. К.К. Случевский связывает ориентальный природный контекст, прежде всего, с образами соловья и кипариса.

1.2. Ориентальный контекст пространственной организации поэтических текстов

В «пространстве ориентального локуса лирических произведений 1880–1890-х гг. в качестве культурно-специфической единицы» [Дьяченко 2023 а] выступает *оазис*. В произведении М.А. Лохвицкой «На пути к Востоку» (1897) в *оазис прихотливый* раскинулась волшебная страна – собирательный образ Востока, – где «все тонет в море красоты» [Лохвицкая 1897]. Оазис источает ароматы сладостной мирры, фимиама, нарда, елея, алоэ, смирны, аира, шафрана, ветвей душистых лавзоний, пестрит красками узорных тканей, «одежд радужных, сотканных из крылышек цветистых мотыльков» [Там же] и нежится в изобилии: поэтесса описывает элементы роскоши – *блестящая диадема, драгоценное ложе, цветные камни для убранства волос* и пр.

Культурно-специфические реалии Востока нашли отражение в ряде стихотворений К.Д. Бальмонта, например, в раннем произведении «Оазис» (цикл «Любовь и тени любви»), вошедшем во второй поэтический сборник «В безбрежности» (1895), который сыграл важную роль в становлении русского символизма. Помимо поисков «нового пространства, новой свободы» и возможности соединения поэтического слова с мелодией, на раннем этапе творчества К.Д. Бальмонт тесно связывает восточные образы с символистскими эстетикой и философией и основывает их на личном переживании «мига бытия». Образ *оазиса* часто встречается в лирике К.Д. Бальмонта (в «Звезде пустыни» (1897) из сборника «Тишина», в «Моей душе» (1899) из сборника «Горящие здания» и др.). Поэтический символ приобретает важное значение: его семантический диапазон включает не только семы 'надежда' и 'спасение', но и 'избранность', 'непохожесть на других'. Так, в очерке «Князь А.И. Урусов. Страница любви и памяти» («Горные вершины», 1904) поэт, проникнутый признательностью к человеку, ему подарившему «свет сочувствия, в самом начале литературной жизни» [Бальмонт 1904, с. 104], противопоставляет Урусова толпе «мелких людей, полных ничтожными интересами минутности» [Там же], уподобляя его *утоляющему оазису*.

В стихотворении «Оазис» К.Д. Бальмонт, описывая женский образ, обращается к сравнению *как оазис в пустыне*, передающему иллюзорность, миражность любовного чувства и эмоциональное состояние лирического героя от недолго длящегося счастья.

В последнем квинтете образ *пустыни* – атрибута Востока – состоит в антитетической параллели с образом оазиса из первого квинтета, подчеркивая разлад начала и конца любовного чувства лирического героя. Следующие друг за другом эпитеты *удушающая мгла, бесплодная пустыня, жесткая скала* воссоздают поток мгновенных ощущений.

Антитеза *оазис-пустыня* встречается в стихотворении «Моя душа» (1899), отмеченном пафосом инаковости, «надмирности» лирического героя-поэта. Его душа полна свободы, не знает границ, она – оазис «среди пустынь, томительных и пыльных» [Бальмонт 1914, с. 88]. «Восточная образность переносится в сферу универсального языка поэзии, на который К.Д. Бальмонт переводит собственное отношение к преобразению реального мира в идеальный» [Дьяченко 2023 а].

«Ориентальные образы приобретают черты традиционной восточной экзотики» на более позднем этапе поэзии К.Д. Бальмонта, например, в стихотворении «Джэлаальэдин Руми», написанном в 1907 г. (в это время поэт увлекся философией суфизма и творчеством перса Руми). На ранней стадии творчества бальмонтовский ориентализм связан с его импрессионистской манерой в соединении с символизмом.

В творчестве В.С. Соловьева 80–90-х гг. встречаем аналогичные образы, обусловленные не ориентальным контекстом, а «прямым откровением человеческой души» [Соловьев 1991, с. 50] – лирической поэзией, которая переживает рассвет, совпав «по времени написания с его глубоко драматичными отношениями с Софьей Петровной Хитрово, длившимися более десятилетия» [Юрина 2017, с. 172]. Ср. в стихотворении «Уходишь ты, и сердце в час разлуки...» (1880) Соловьев пишет об испытаниях любви, прибегая к образу пустыни – символическому изображению конца романтических отношений.

Подобный образ встречается у С.А. Андреевского («Поэт» (1880), «На крыше конного вагона» (1898), «Отрывок» (1886) и др.), но «эстетизм его поэзии в годы «безвременья» не связан с «ориентальным» и «тяготеет к эстетизму зловеще демоническому, отмеченному влиянием идей Ш. Бодлера и Ф. Ницше. Недаром именно в 1880–1890-е годы произведения этих и близких им по духу авторов активно переводятся и пропагандируются на страницах газет и журналов» [Сапожков 2005, с. 347].

У М.А. Лохвицкой локус *пустыни* – элемент декорации, создающей иллюзию далекой страны, в которой разворачивается любовный сюжет. В балладе «Полуденные чары», рассказывающей о литературной версии знакомства поэтессы с К.Д. Бальмонтом, первые строки рисуют традиционную картину восточного ландшафта: пустыни, раскаленного песка, с привычной формой жилища, символом кочевого образа жизни – шатром.

Любовь на фоне ориентальной экзотики становится характерной особенностью произведений поэтессы. По мнению критиков, лирическая героиня М.А. Лохвицкой мечтала о «чернооком принце» (ср.: «О божество мое с восточными очами, / Мой деспот, мой палач, взгляни, как я слаба! / Ты видишь – я горжусь позорными цепями, / Безвольная и жалкая раба» [Лохвицкая 2003, с. 224]), и этот «красавец черноокий» стал Аполлоном ее музы, воплощением «Вечно-мужественного, что так влекло к себе волновавшееся в ней Вечно-женственное» [Александрова 2003, 18–19], а «Восток представлялся поэтессе гармоническим миром, полным красок и ароматов, в котором было доступно все невозможное» [Дьяченко 2021, с. 67]. Как справедливо замечает Т.Л. Александрова, Бальмонт не был полным воплощением Вечно-мужественного идеала Лохвицкой, его портретные признаки – «кудри цвета спелой ржи и глаза зеленовато-синие, как море» [Александрова 2003, с. 36], однако очень скоро поэтесса ощутила родственность нового героя знакомому ей темноглазому искусителю, ведущему жестокую игру с влюбленной в него девушкой (ср.: «Я не люблю тебя... И знай, что нет любви, – / Есть только страсть и наслаждение...» [Лохвицкая 2003, с. 104]).

Традиционная пространственная топика восточно-мусульманской поэзии, а также один из центральных элементов образной системы суфизма – *сад* – прослеживается в раннем произведении В.Я. Брюсова «В магическом саду» (1895).

Волшебный сад – главный образ персидской литературы, символизирующий, помимо «места уединения влюбленных» [Шукуров 1991, с. 98], с одной стороны – «рай» [Там же, с. 96], с другой – «мир как упорядоченное бытие» [Там же, с. 97]. «Волшебный сад истины – важный образ-символ для эзотерического течения мусульманской философии» [Дьяченко 2018 в, с. 108]: «поскольку Возлюбленный в персидской суфийской поэзии олицетворяет Абсолют, сад является символом Единства бытия как единения Творца и творения в акте познания Всевышнего» [Лукашев 2020, с. 151–152].

«В Коране рай описан в виде четырех садов: души, сердца, духа и сущности, и в каждом из них находятся три вещи: фонтан (символ восприятия частного, форм, идей; источник просветления), вода (символ света, знания, озаренного откровением) и плоды» [Дьяченко 2018 в, с. 108] («финик, им питалась Дева Мария, породившая дух» [Лале 2007, с. 29], «гранат – символ божественного единства» [Раскина 2013, с. 20]).

«С позиций суфизма возможна интерпретация сюжета произведения В.Я. Брюсова. Магический сад (мир) визуально великолепен, по-восточному разноцветен и роскошен (подобному восприятию способствуют одорологические образы, ставшие маркерами ориенталистики, цветущих каштанов, манящих роз, ярких куртин), однако в действительности предстает жестокой степью, в которой лирический герой (странник-суфий, ищущий истину) претерпевает муки жажды (взыскивает правду)» [Дьяченко 2018 в, с. 108]. Попытки ее утоления тщетны: фонтаны – источники просветления, «смокли и иссякли, / И, русла обнажив свои, / Пленяют камнями ручьи» [Брюсов 1973, с. 445]. «Эпиграф из Тютчева ("Пошли, Господь, свою отраду...")», с одной стороны, предупреждает произвольность толкования идеи произведения Брюсова, с другой – не исключено, что парадоксальное решение темы последнего (пышный пейзаж изображаемого художественного

пространства невозможно представить без воды) также может указывать на прочтение образа магического сада сквозь призму суфийского мистицизма» [Дьяченко 2018 в, с. 108–109].

Сад приобретает статус доминирующей топики в творчестве К.Р., однако в большинстве случаев садовый топос в его поэзии ориентально не маркирован. Так, в произведении «Как жаль, что розы отцветают!» (1885) «сад – фон для иллюстрации быстротечности жизни. Скорая смена времен года носит аллегорический характер: вместе с отцветанием роз и жасминов заканчивается праздник красоты, а с ним – земное существование. В стихотворении "Розы" (1886), которое поэт посвящает своей жене, выстраивается символическая для любовной лирики цепочка "соловей-роза", а зеленый и душистый сад изображается как некий идеальный микромир, аналог прекрасного Божьего макромира» [Дьяченко 2023 а], в котором «небесный свод глубок и чист» [К.Р. 1991, с. 285]. «В Измайловском полку, где служил К. Романов, проходили "Измайловские Досуги", где все желающие писали стихи на определенную тему. В 1886 году для вариаций было выбрано стихотворение в прозе И.С. Тургенева "Как хороши, как свежи были розы...". Так появилось на свет стихотворение К. Романова» [Нефедов 2018, с. 138]. История создания поэтического текста «Роз» исключает ориентальный вектор в прочтении его идейного содержания.

«В своей лирике при создании образа сада К.Р. основывается на традиционной символической трактовке, характерной для садово-паркового искусства, религиозной семантики и литературной интерпретации данного образа в творчестве его предшественников» [Жаглова 2015, с. 103]. Исключение, возможно, составляет стихотворение «Здесь, в тишине задумчивого сада» (1892), в котором «образ сада – волшебный локус, Шехеразада – возлюбленная лирического героя, а сам он – калиф, внимающий ее шептанию» [Дьяченко 2023 а].

Сад в творчестве К.К. Случевского также не обладает ориентальной метафорикой и тесно связан с усадебным поэтическим локусом. Ср., к примеру, произведение «Мой сад оградой обнесен» из цикла «Песни из "Уголка"» (в последние годы поэт жил с женой Аглаей Рерих и дочкой Шурочкой в усадьбе, названной «Уголком»), «лирический герой которого заключает целый мир в рамки своего сада – цветущего, безупречного пространства, созданного любовью» [Дьяченко 2023 а]. Другое произведение этого цикла – «И вот сижу в моем саду тенистом...» (1898) – «отмечено философским уровнем осмысления мира и человека. Роль растительного орнамента оказывается значительной: на фоне сада рассматриваются вопросы о смысле бытия, жизни и смерти. В стихотворении "И они в звуках песни, как рыбы в воде..." поэт прибегает к общеромантическому штампу понимания локуса сада как места уединения влюбленных» [Там же] («А в саду под окном ухмылялась тайком / Парочка, парочка...» [Случевский 1962, с. 145]).

В произведении «На пути к Востоку» М.А. Лохвицкая «разделяет пространство сада (в чем прослеживается романтический мотив двоемирия): с одной стороны, это по-восточному роскошное место с экзотическими попугаями, красками и ароматами *жасминов, роз, левкоев, анемон*, однако красота не радует главную героиню драмы, которая называет птиц докучными, краски цветов кричащими, а их аромат удушливым и резким» [Дьяченко 2023 а].

С другой стороны – это тихий уголок, «где не слышать ни пенья птиц, ни рокота ручья» [Лохвицкая 1897]. «Здесь поэтесса вводит фитонимические образы *печального тамаринда* и *ивы, чьи ветки склоняются к волне*; они антропоморфизируются по мужскому и женскому векторам соответственно. Тамаринд представляет интерес своим ботаническим описанием: дерево может быть как вечнозеленым, так и листопадным. Таким образом, фитоним, вероятно, контаминируется с образом возлюбленного героини – Вечно-мужественным

красавцем с восточными глазами, – указывая на его дуалистическую природу» [Дьяченко 2023 а].

Ива – «символ разлуки, а также женского изящества и светлой грусти. Фитоним соотносится с центральным персонажем драмы – Балькис – и передает ее чувственное переживание. Проводится параллель между склоненностью растения и почитанием героиней своего возлюбленного – Соломона (Сулеймана), "солнца Востока", "царя царей". Он для нее – вдохновитель и бог, недостижимость которого подчеркивается глагольной лексемой *высится*» [Дьяченко 2023 а] («Где высится лишь тамаринд печальный» [Лохвицкая 1897]).

В саду Балькис есть еще один фитоним – *белый лотос*, «чей образ обладает особым значением колоративного контраста (белое / черное): цветок сравнивается со *звездой жемчужной*, которая прячется в *темных камышах*» [Дьяченко 2023 а].

Белый лотос – символ сна. «Подобное значение он получил благодаря своей особенности: цветок закрыт днем и распускается только ночью. Фитоним связан с древнегреческой мифологией. В IX песне "Одиссеи" Гомер изображает лотофагов» [Там же] – «народ, живший на острове в Северной Африке и находившийся под властью лотоса: они питались цветами и впадали в забвение» [Токарев 1991, с. 72]. «Позднее лексема *лотофаг* приобрела метафорический смысл: так стали называть людей, ищущих забвения. Данный фитообраз в контексте ориентальной эстетики произведения М.А. Лохвицкой вводит характерный для ее лирики мотив сна, неразрывно связанный с мотивом любви-искушения, обладающей роковой предопределенностью» [Дьяченко 2023 а]. Лотос влечет, гипнотизирует царицу Юга своим тонким ароматом, подобным «вздоху натянутой струны» [Лохвицкая 1897], заглушая все благоволия. Мистическое чувство усиливается: благоуханье цветка распространяется и наполняет весь мир «Как мощный гимн неведомому Богу, / Как торжество ликующей любви» [Там же]; «сон преобразуется в приятную смерть-

освобождение, после которой будет доступно все невозможное в земной жизни, в том числе и единение с возлюбленным» [Дьяченко 2023 а].

Образ *сада* в поэзии Д.С. Мережковского 1880–1890-х гг. ориентально не маркирован и «вырастает» из наследия «чистого искусства» А.Н. Апухтина, К.Р., С.Я. Надсона, К.К. Случевского и др. «В этот период поэт предмодернистской ориентации использует романтические штампы – жанрово-тематические цепочки, символы и пр. – с целью реализации характерного для его творчества принципа антиномии» [Там же]. В стихотворении «Сегодня в заговор вступили ночь и розы...» (1887) образы *душистого темного сада, соловья и роз* спроецированы Д.С. Мережковским на создание «конфликта противостояния рассудка и души, сознания и сердечных чувств. Намеченная дихотомия "рациональное / иррациональное" становится структурообразующим элементом всего произведения. Образ *сада* связывается с мотивами мечты, грез – так поэтом передается тоска по непостижимому, чувственному мировому началу. Стандартный "набор" образности переосмысливается Д.С. Мережковским в духе символистского дуализма. Разлад между разумом и чувством нагнетается посредством колоративного контраста *темного сада* и светом горящей *лампы*» [Там же], за которой «меж книг, беседа с друзьями» [Мережковский 2000, с. 133], лирический герой шутит «Над пенем соловья и глупыми стихами, / Над вздохами любви и девственной луной...» [Там же].

Символистом вырабатывается иная семантика образа сада в стихотворении «Когда вступал я в жизнь, мне рисовалось счастье...» (1885). «Гармония души уподобляется *светлому, чудному саду* с его имманентными признаками – гирляндами роз, струями фонтанов. В этом видится следование Д.С. Мережковским общеевропейской традиции в поэтизации универсалии восточной литературы: сад как "рай", "любовь", "душа" и т.д.» [Дьяченко 2023 а]

«Восток» воспринимается Д.С. Мережковским в символическом аспекте в стихотворении «О дайте мне забыть туманы и метели...» (1883). «Поэт создает антитетическую параллель, основываясь на романтическом мотиве двоемирия: в оппозицию образа туманного, снежного севера ставится некое идеальное пространство, центральным условным знаком которого является *сад*. Картины цвета и звука поддерживают заданный дуализм – разлад реальности и мечты: прозрачность, бесцветье (*туман и метель*), темные тона (*мгла ночи*), тревожащий шум (*грохот снежной вьюги*) противопоставляются яркой палитре (*голубое взморье, золотое сияние лучей, изумрудная рамка зелени, бирюза залива*) и спокойствию (*затишье, невозмутимый сон, тихий уголок, дремлющий аул*)» [Там же]. Лирический герой присваивает себе оба мира («...на севере, под грохот снежной вьюги / Я мог припоминать во мгле *моих* ночей / *Мой* тихий уголок, *мой* сад...» [Мережковский 2000, с. 68]), в чем проявляется «принцип антиномии – раздвоенности сознания и чувств. Конфликт разума и души усматривается также в манере изложения материала. Она отмечена движением вверх-вниз за счет иллюстрации разноуровневых образов: описание ландшафта начинается со взморья, за ним следуют долины, сад, аул, сменяющиеся силуэтами крутых гор, после – устремленный в глубину утесистый обрыв, затем – холмы, и, наконец, ландшафтная синусоида выравнивается, завершаясь образом залива» [Дьяченко 2023 а].

В произведении «Восточный миф» (1887) воплощается художественное изображение особенностей восприятия Мережковским Востока, однако не мусульманского, а буддийского, который не рассматривается в рамках данного диссертационного исследования. Отметим все же, что «образ *сада* приобретает здесь лиминальный статус, выступая в качестве сакральной границы между идеальным миром роскоши царского золотого чертога и действительностью смиренных трудящихся» [Там же] («"Мне хочется узнать, что там, за дверью сада, / Пусти меня туда!.." И двери отворились...» [Мережковский 2000,

с. 148]). «Мережковский выстраивает преграду для своего героя-царевича, наделяя его романтическими чертами: он бежит из привычного мира, кажущегося ему тюрьмой» [Дьяченко 2023 а].

Образ *сада* в поэзии А.А. Фета 1880–1890-х гг. как и на более раннем этапе его творчества не коррелирует с «ориентальным» и тесно связан с русским «усадебным текстом». Поэт рассуждал над вопросом: «Что такое русская дворянская усадьба с точки зрения нравственно-эстетической?» [Фет 2002, т. 3, с. 477] И давал следующий ответ: «Это – "дом" и "сад", устроенные на лоне природы, когда человеческое едино с "природным" в глубочайшем органическом расцвете и обновлении, а природное не дичится облагораживающего культурного возделывания человеком, когда поэзия родной природы развивает душу рука об руку с красотой изящных искусств, а под крышей усадебного дома не иссякает особая музыка домашнего быта, живущего в смене деятельности труда и праздного веселья, радостной любви и чистого созерцания» [Там же]. По словам Т.Ф. Жаворонковой, «лирику А.А. Фета за немногими исключениями можно целиком отнести к "усадебному тексту"» [Жаворонкова 2014, с. 422]. В стихотворении «Благовонная ночь, благодатная ночь» (1887) эстетическое восприятие *сада* осуществляется в духе романтизма («Эти звезды кругом точно все собрались, / Не мигая, смотреть в этот сад» [Фет 1959, с. 215]). «Здесь он – условное пространство мечты и грез. Образы *благовонной ночи, жгучего месяца, ласкательно шепчущих струй, воркующих гитар, напевающего призывы любви ключа* создают загадочную атмосферу неги и томления. Мысль Фета метафорична, в ней заключена таинственная мирозерцательность» [Дьяченко 2023 а]: «Словно все и горит и звенит заодно, / Чтоб мечте невозможной помочь; / Словно, дрогнув слегка, распахнется окно / Поглядеть в серебристую ночь» [Фет 1959, с. 215]. Мистицизм поддерживается романтическим хронотопом ночи. «Ночь – это мировая мистика, это всеобъемлющая музыка, сила, причем иррациональная сила» [Красман 2011,

с. 19]. В.М. Жирмунский называет романтизм «своеобразной формой развития мистического сознания» [Жирмунский 1996, с. 6]. Определение также могло бы раскрыть содержание понятие «суфийская поэзия».

Стихотворение «Ты помнишь, что было тогда...» (1885) характеризуется ретроспективной организацией сюжета: лирический субъект прирается романтическим воспоминаниям, обращаясь к возлюбленной: «Ты помнишь, что было тогда <...> / Как, глазки закрыв, соловей / Блаженствовал в песне над нами» [Фет 1959, с. 309]. «Три первых четверостишия окрашены в светлые тона: образы *бушующих ручьев, веселых дубов, счастья плакучей ивы* поддерживают динамичную, жизнеутверждающую атмосферу первой части композиции. Затем, начиная с четвертого катрена, намечается антитетический переход» [Дьяченко 2023 а]: «Взгляни же вокруг ты теперь: / Все грустно молчит, умирая...» [Фет 1959, с. 309] Здесь же вводится образ сада, который лишь угадывается («И настезь раскинута дверь / Из прежнего светлого рая» [Там же]), в чем проявляется импрессионистская художественная манера А.А. Фета.

Сад отождествляется с местом для романтических встреч в стихотворении «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...» (1892), изображающее погружение лирического субъекта в воспоминания о далеком, давнишнем саде, где «...и звезды крупней, и сильней аромат <...> / И как будто вот-вот кто-то милый опять / О восторге свиданья готов прошептать» [Там же, с. 331]. «Одородогические образы *запах роз, ночные благовония, нежное дыхание травы и цветов, сильный аромат*, мотив томления (*истомленная грудь, полная истомы живая волна*) подчеркивают связь с ориентальной поэтикой» [Дьяченко 2023 а]. В лирическом произведении «Жду я, тревогой объят...» (1886) дорога через сад идет навстречу любви («Этой тропой через сад / Ты обещалась прийти» [Фет 1959, с. 307]) и становится символом взаимного, счастливого чувства («Ах, как пахнуло весной! / Это, наверное, ты!» [Там же, с. 308]). «Путь,

по которому движется возлюбленная, следует сквозь сакральный топос сада и тем самым знаменует ее переход из реальности в ирреальный мир лирического субъекта» [Дьяченко 2023 а] («Жду тут на самом пути...» [Фет 1959, с. 307]). Романтическая линия поддерживается параллельно вводимым орнитологическим образом коростеля, зовущим свою подругу: «Хрипло подругу позвал / Тут же у ног коростель» [Там же, с. 308]. Ожидание долгожданного часа свидания с возлюбленной на фоне сада представлено в стихотворении «Сад весь в цвету...» (1884). Первый терцет воспроизводит пространственно-временную картину: цветущий сад и «вечер в огне» [Там же, с. 144] организуют романтический хронотоп. Атмосфера романтики и загадочности дополняется эпитетами *таинственная речь, благодатная тайна*. В произведении «Только месяц взошел...» (1891) А.А. Фет называет любовное чувство «распустившимся цветком, а сад представляется пристанищем влюбленных. Поэт употребляет эпитет *померкнувший сад*, т.е. потемневший, а значит укромный, скрытый от посторонних глаз» [Дьяченко 2023 а]. Второй катрен «Что за счастье – любя, / Этот цвет охранять! / Как я рад, что тебя / Никому не видать!» [Фет 1959, с. 201] подчеркивает интимность происходящего.

В целом можно сказать, что в «творчестве А.А. Фета 1880–1890-х гг. садовая топка играет значительную роль» [Дьяченко 2023 а], однако фетовский сад не находит точек соприкосновения с садом (цветником) в поэтической традиции мусульманского Востока, где он концептуально нагружен.

Фонтан также является неотъемлемой частью «предметно-пространственной организации произведений, ориентированных на восточную эстетику» [Дьяченко 2019 с, с. 99]. «Коран повествует о Рае как о садах блаженства, где струятся водные источники; его подобие – мечеть, где обычно имеется двор с фонтаном, в котором производится омовение перед

совершением молитв. Этому миру должен уподобляться и исламский дом» [Зубко 2012, с. 91].

Д.С. Мережковский в произведении «На южном берегу Крыма» (1889) помещает образ *таинственно льющего слезы фонтана* в ряд традиционных составляющих ориентального пейзажа: «острого» кипариса, «пунцовых» роз, «плачущего» соловья. Мотив сна («...вилла спит под пенье волн мятежных...» [Мережковский 2000, с. 167]) позволяет разделить художественную картину на реальное пространство статики и тишины (немая вилла, безмолвные поля) и динамичную ирреальность, где «сквозь сон журчат струи» и «все кругом глубоким счастьем дышит» [Там же].

В произведении В.Я. Брюсова «У перекрестка двух дорог...» (1898) интересен выбор локации, в которой изображается *фонтан*, – распутье. Известно, что перекресток, являясь древнейшим образом-символом мировой литературы, в мифологии представляет дихотомию «жизнь / смерть» и процесс перехода из поюстороннего пространства в потусторонний мир, сочетая в себе антитетические понятия добра и зла. По этой причине развилка – символ пограничья – наделяется двойной семантической нагрузкой: скопище бесовских сил и сакральное место.

В стихотворении находим подтверждение мысли о перекрестке как священном месте: «У перекрестка двух дорог / Журчанье тихое фонтана; / Источник скуден и убог; / На камне надпись из Корана» [Брюсов 1961, с. 131]. Представляется неслучайным появление образа камня в системе пространственной организации произведения: согласно мифологическим представлениям воздвижение на перекрестках камней, обелисков, алтарей и пр. обеспечивает переход от старого к новому. Слово Пророка указывает на священность избранного локуса, а также устанавливает связь с «ориентальным».

Другая культурно-специфическая реалия, апофеоз экзотики Востока – *гарем* – находит отражение в русских поэтических текстах «безвременья». В балладе М.А. Лохвицкой «Энис-эль-Джеллис» первый катрен начинается с предметно-пространственных характеристик, а именно с упоминания элемента традиционной восточной архитектуры – узорчатой башни, в которой «...ютился гарем / Владыки восточной страны, / Где пленницы жили, не зная зачем / Томились и ждали весны» [Лохвицкая 2003, с. 219]. Отметим, что «в зодчестве мусульманского Востока важной составляющей является орнамент, в частности арабеска, чье сложное сочетание узорчатой композиции в метафорическом значении использует М.А. Лохвицкая в своих стихотворениях» [Дьяченко 2021, с. 65], ср.: «Я узнала прозрачный твой стих, / Полный образов сладко-туманных, / Сочетаний нежданных и странных / Арабесок твоих кружевных» [Лохвицкая 2003, с. 184]. «В первой части баллады вводится мотив неги и томления, также свойственный ориентальной поэзии» [Дьяченко 2021, с. 65].

Гарем описывается в сочетании с глаголом *ютиться* ('жить где-л. обычно в неудобных условиях' [Ожегов 2008, с. 915]), подчеркивающим физическое рабство пленниц сераля. Отметим, что «для XIX в., когда поэты редко бывали на Востоке, и о поэтах-географах или этнографах говорить еще не приходилось, характерной темой для воссоздания образа восточных стран был именно гарем. Этим словом можно охарактеризовать и "Восточный Селам" Ознобишина, и пушкинские "Бахчисарайский фонтан", "Стамбул гяуры нынче славят", "Талисман", "Набросок" ("От меня вечор Лейла... "). Тема идет от французского представления о Востоке, сложившегося в XVII–XVIII вв., и до сих пор сохраняется в понятии "ориентализм"» [Дьяченко 2021, с. 65]. Как доказывает В.А. Эберман, «к Лохвицкой образ гарема пришел в первую очередь через поэзию Байрона и Пушкина» [Эберман 1923, с. 121]. Однако в отличие от романтического ориентализма восточная экзотика Лохвицкой 80–90-х гг. XIX в. обусловлена «"экстазом" страсти в ее лирике» [Сапожков 2005, с. 351],

«стремлением "забыться", уйти от серой, тусклой, обычной действительности в мир неординарных, ярких человеческих характеров, в мир мечты» [Там же], коим мыслился для нее Восток.

По справедливому замечанию С.В. Сапожкова, «художественный мир поэтессы вообще переполнен экзотикой» [Там же]. Многообразие произведений с «ориентальными» названиями («Джамиле» (1895), «На пути к Востоку» (1898–1900), «Энис-эль-Джеллис (1899) и пр.) свидетельствуют о неудержимом влечении Лохвицкой к миру Востока.

У Д.С. Мережковского гарем и образ байроновского романтического Востока в целом становятся элементами дуализма, характерного для поэтики символистов: «Но устарел в наш век вполне реальный / Волшебный мир классических поэм, – / Восток, Эллада, розы и гарем, / И красота природы идеальной, – / Роскошных пальм тропический эдем, / Халифы, демоны, монахи, феи – / Во вкусе лорда Байрона затеи» («Вера») [Мережковский 2000, с. 302]. Условный ориентальный фон, сказочная ирреальность двенадцатой септимы образует антитетическую параллель с последующими частями произведения (например, с LXXV септимой: «Чиновники о даче грезят снова, / И жаворонков в булочных пекут...» [Там же]), проявляющуюся в борьбе идеального и насущного, духовного и телесного. Подобную двойственность отражает произведение «Старинные октавы», где пространство мечты с образами мусульманского сераля, соловья и розы, прекрасной Заремы – отсылка к пушкинскому «Бахчисарайскому фонтану» – вступает в конфликт с действительностью.

В стихотворении К.М. Фофанова «Из фантазий» («Мчался я – но не знаю куда и зачем...») образ гарема подается вместе с эпитетом *златоверхий*, указывающим, с одной стороны, на «представление поэта о чужой земле как о «волшебном острове» роскоши и красок» [Дьяченко 2019 с, с. 97] («золотом покрывают детали архитектурных сооружений, характерных для различных

мировых культур: купола храмов, церквей и соборов, исламских мечетей и пагод» [Шейна 2012, с. 45]), с другой – на «семантическую несогласованность элементов словосочетания» [Дьяченко 2019 с, с. 98].

В словарях русского языка узуальное употребление лексемы *златоверхий* связывается с лексемами *монастырь*, *град*, *дворец*, чаще – *терем*, сравним: *златоверхий* – 'с золочёным верхом, крышами'. *З. терем* [Ожегов 2008, с. 98]; 'с золоченым верхом, крышами' (книжн. поэт. устар.). *З. терема* [Ушаков 2008, с. 105]; 'такой, у которого позолоченный верх, купол и т.п. 'З. терем, дворец. З. град [Большой русский энциклопедический словарь 2003, с. 117]. «К.М. Фофанов использует данный эпитет окказионально, возможно, непреднамеренно наделяя атрибутивное сочетание *златоверхий гарем* той же дискурсивной природой, какой обладает выражение *златоверхий терем*, отсылающий к феодальной Руси, к традиции обособленного проживания женщин высшего сословия» [Дьяченко 2019 с, с. 98].

«По своему устройству русский терем походит на мусульманский гарем (посторонним мужчинам вход был воспрещен, только хозяин дома и священник могли переступить порог женской половины боярского жилища, где разрешалось находиться лишь детям не старше 12 лет и кормилицам)» [Там же], и в энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона эти лексемы представлены в синонимической паре: *терем* – 'отдельная комната в верху здания или отдельно построенная. В старинных русских Т. жили почти безвыходно женщины' [Брокгауз 1890–1907, с. 119]; *гарем* – 'у магометан терем или часть дома, где отдельно от мужчин живут женщины' [Там же, с. 93].

«Богатый экстерьер русского терема, сравнимый с роскошью исламского сераля, отличался высокой кровлей, которую украшали позолоченными листами, что явилось ядром исторического дискурса выражения *златоверхий терем*. Таким образом, Фофановым осуществляется семантическое сближение

реалий христианской и мусульманской культур» [Дьяченко 2019 с, с. 98], которое, возможно, является следствием утраты поэтом их специфики.

Через изображение архитектурных деталей прослеживается ассимиляция ориентальной и славянской традиций в поэтической работе «Из фантазий»: характерная черта средневекового зодчества Руси – крыльцо – становится частью сооружения гарема («Возвышался на том златоверхий гарем / На ступенях крыльца...») [Фофанов 2010, с. 421]).

«Крыльцо русского дома – "визитная карточка" хозяев, отражающая их гостеприимство и достаток, было тщательно украшено. Особенным богатством выделялись крыльца соборов, палат и теремов: над ними устраивалась шатровая крыша с кокошниками и лестница с резным ограждением» [Словарь архитектурных терминов]. В пространственной среде экстерьера стихотворения «Из фантазий» крыльцо гарема также отмечено элементом роскоши – золотым полом («По полу золотому чертил костылем» [Фофанов 2010, с. 421]).

«Поэт обращается к сказочной традиции, помещая на крыльце гарема-терема inferнальный образ евнуха-колдуна, и осмелимся предположить, что его мифологическим прототипом для автора выступает фантастический образ Бабы-яги» [Дьяченко 2019 с, с. 98].

«Носителями традиционных представлений Баба-яга воспринимается как старуха, ее образ наделяется устойчивыми атрибутами, главный – клюка или палка, обладающая волшебными свойствами, и нередко в русских сказках называется колдуньей, что связано с мифологической основой персонажа. Аналогичными свойствами К.М. Фофанов наделяет образ евнуха: его характеристиками являются эпитет *старый*, атрибут *колдун*, волшебный предмет – *костыль* и "пороговая" символика местоположения» [Там же].

В произведениях, где семантика образов прочитывается в контексте восточной эстетической мысли, К.М. Фофанов неоднократно обращается к мифологии и фольклору. В стихотворении «Из фантазий» пространство

ориентального локуса заключено в рамки волшебного острова: «поэт обращается к мифопоэтической универсалии мировой литературы – мифологеме острова» [Там же, с. 96] – «типологизированному, абстрактному континууму, обладающему условностью номинации, экзистенции и топики» [Горницкая 2012, с. 6]. По выражению Л.И. Горницкой, «это "другой мир", который одновременно является раем, адом и инициационным пространством, микрокосмом и макрокосмом» [Там же]. У К.М. Фофанова *остров* становится символом перехода между христианской и мусульманской культурами.

В русской культурной традиции данная мифологема включает следующий мотивный комплекс: «"царевна в плену", тоска, томление, чудеса, птица-медиатор, сокровища» [Горницкая 2010, с. 151]. Совокупность перечисленных мотивов находим в произведении Фофанова:

Основные мотивы мифологемы «Остров»	Отражение мотивного комплекса в произведении «Из фантазий»
«Царевна в плену»	Гарем, где в заточении живут наложницы султана.
Тоска, томление	Метонимический образ тоскующей девы, чей нежный голос «под робкие звуки трепещущих струн <...> и пел, и рыдал о былом».
Чудеса	Старый евнух-колдун.
Сокровища	Восточная роскошь: «златоверхий гарем», «золотой пол».

«Другая характеристика мифологемы острова – корреляция inferнального и сакрального начал, ярко проявившаяся в ранних русских фольклорных текстах, в которых в качестве inferнальных героев выступают оборотни, ведьмы, колдуны и т.д. – персонажи народной демонологии. Подобное обнаруживаем в стихотворении "Из фантазий": определяемое слово *евнух* дополняется приложением *колдун*» [Дьяченко 2019 с, с. 97], ср.: «На

ступенях крыльца старый евнух-колдун / По полу золотому чертил костылем» [Фофанов 2010, с. 421].

Средством создания художественного образа не является вымысел, поскольку из исторических источников известно, что «к мусульманской магии, на развитие которой сильно повлиял суфийский мистицизм, регулярно прибегал сам султан. Он имел собственных астрологов, что, с точки зрения "правильного" ислама, считается совершенно недопустимым. У него были "талисманические" рубашки для походов, исписанные заклинаниями, расчет "правильных" и "неправильных" дней и пр., а в гареме зачастую женщины постоянно вызывали колдунов» [Иванова 2012]. Отсюда следует, что «образ евнуха-колдуна не только результат лирического восприятия Востока и проявление неомифологического сознания, ставшего основополагающим в искусстве конца XIX–начала XXI вв. (от символизма до постмодернизма), но и художественная попытка реалистического воссоздания обстановки сераля и жизни на "волшебном острове" далекой восточной страны» [Дьяченко 2019 с. с. 97].

Отметим семантическое противоречие лексем в приложении *евнух-колдун*: «евнухи были представителями различного рода занятий: владели парикмахерским искусством, могли быть лекарями, портными, банщиками, палачами (дурбаши), но никогда жрецами, тем более не занимались колдовством, поскольку это представляло бы опасность для султана» [Иванова 2012]. Почти пародийно в этом же автографе звучит сочетание «крыльцо ... гарема», а в произведении «Еще гарем не спал...» находим другой пример несочетаемости лексем: «...смутно тень чертил на разноцветных шторах / Луны двурогий диск» [Фофанов 2010, с. 174]. «В данном случае описание поэтом жизни сераля приобретает, вероятно, непредвиденный комический эффект из-за использования лексемы *луна* в сочетании с катахрезисным эпитетом *двурогий диск*. Здесь имеет место логическая несогласованность, так как *двурогий* значит

'неполный', и, следовательно, в качестве компонента атрибутивного сочетания вернее было бы употребить *месяц*, а не *луна*» [Дьяченко 2019 с, с. 97]. В целом, все это свидетельствует о явлении неологизации в поэзии Фофанова, проявляющемся в создании «экзотических» сравнений, эпитетов и т.д. «Поэт образует эпитеты от неправильного сращения существительного с предлогом <...>, или от несуществующих в русском языке причастий <...>, или от несочетаемых основ <...>. Именно такого рода поэтические неологизмы получают впоследствии распространение в поэзии футуризма (И. Северянин, В. Маяковский)» [Сапожков 2005, с. 354]

Пространственная топика волшебного острова становится специфической доминантой произведения М.А. Лохвицкой «На пути к Востоку». Поэтесса также «предпринимает попытку обновления стиля за счет использования мифологии и фольклора» [Александрова 2004, с. 147]. В данном случае она обращается к арабскому преданию: в традиционно-возвышенном романтическом ключе интерпретируется миф об *острове Ваак-аль-Ваак*, и М.А. Лохвицкая с точностью указывает его местонахождение – «за смерчами Красного моря» [Лохвицкая 1897]. В средневековой географической литературе находим представления арабов об Индийском океане (Красное – его внутреннее море), как окруженного со всех сторон землей, и где-то на другом его берегу они помещали загадочную страну Вак-аль-Вак, славившуюся невероятными богатствами. Персидский географ Ибн Хордадбех в своем труде «Китаб ал-масаликва-л-мамалик» («Книга путей и стран») отмечает: «К востоку отас-Сина располагается страна ал-Ваквак, где так много золота, что жители этой страны делают из него цепи для своих собак и ошейники для своих обезьян. Они доставляют для продажи рубашки, шитые золотом» [Ибн Хордадбех 1986, с. 81]. Этот факт поэтизируется Лохвицкой: во втором катрене атрибутивное сочетание *янтарные горы* в паре с глагольной лексемой *блещут* подчеркивает изобилие и великолепие острова.

В идеалистической картине пейзажа острова Ваак-аль-Ваак неожиданно встречаем образ *глубоких рек с живой и мертвой водой*, в чем проявляется пристрастие М.А. Лохвицкой к фольклору, возникшее в ее творчестве в начале 1890-х гг. Данный образ вводит мотив колдовства, привносит мистицизма, характерного для лирики поэтессы. Кроме того, она использует старинные арабские сказки «Тысячи и одной ночи», в частности сказку о Хасане басрийском, в которой повествуется о чудесах волшебного острова [Тысяча и одна ночь 1958, с. 102].

Итак, культурно-специфические реалии Востока, такие как *гарем, оазис, пустыня, сад, фонтан* находят художественное изображение в ряде произведений поэтов «безвременья» (Бальмонт «Оазис»; Брюсов «У перекрестка двух дорог...»; Лохвицкая «На пути к Востоку», «Полуденные чары», «Энис-эль-Джеллис»; Мережковский «На южном берегу Крыма»; Фофанов «Из фантазий», «Еще гарем не спал...» и др.).

Антитеза *оазис-пустыня* встречается в стихотворениях Бальмонта, отмеченных пафосом инаковости, «надмирности» лирического героя-поэта. Его душа полна свободы, не знает границ, она – оазис. Восточная образность переносится в сферу универсального языка поэзии, на который переводится субъективистское отношение к преобразению реального мира в идеальный.

Кроме того, в произведениях, где семантика образов прочитывается в контексте восточной эстетической мысли, поэты «безвременья» обращаются к мифологии и фольклору. В стихотворении «Из фантазий» пространство ориентального локуса заключено в рамки волшебного острова, таким образом Фофанов обращается к мифопоэтической универсалии мировой литературы. Пространственная топика волшебного острова становится специфической доминантой произведения М.А. Лохвицкой «На пути к Востоку». Поэтесса пытается обновить стиль посредством мифологии и фольклора и обращается к

арабскому преданию, в традиционно-возвышенном романтическом ключе интерпретируя миф об острове Ваак-аль-Ваак.

1.3. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии

В русской поэзии конца XIX столетия прослеживается авторская стратегия формирования ориентальной поэтической образности, при построении которой обращение к различным видам искусства, а также к литературному опыту прошлого оказывается значимой для ее концептуального содержания.

Систематизация интермедиальных форм в произведениях 1880–1890-х гг. позволяет говорить о наличии их трех типов: традиционного (экфрасис), идеального и цитатного.

Под традиционной интермедиальностью мы понимаем взаимосвязь кодов разных видов искусств, прежде всего изобразительного и архитектурного, с поэтическим текстом.

Так, «ориентация на пластические искусства является характерной особенностью лирики В.Я. Брюсова, воспринявшего поэтические интенции Парнасской школы. Воспроизведение пластических эффектов с помощью слов – неотъемлемые черты "парнасской линии"» [Дьяченко 2018 а, с. 99], «отголоски которой слышны во многих ранних его произведениях, отличающихся экзотическими декорациями и скульптурностью образов» [Рубинс 2003, с. 168]. К подобным относится стихотворение «Львица среди развалин. Гравюра» (1895).

Специфика ориентализма ранней лирики В.Я. Брюсова – «в подходе к теме Востока как к источнику экзотических образов, достаточно условной ориентальной символики без скрупулезного выписывания этнографических деталей (сборник "Chefs d'oeuvre")». Однако в "поэтической гравюре" "Львица

среди развалин" из цикла "Холм покинутых святынь" звучат мотивы, определившие впоследствии отношение поэта к древним восточным культурам; прозвучала мысль о преемственной связи прошлого и настоящего, ушедшей культуры Персидской империи и современности» [Дьяченко 2018 а, с. 99], «позднее размышления, непосредственно связанные с историей восточных цивилизаций, станут основой историко-эстетической концепции Брюсова» [Мирза-Авакян 1978, с. 160].

Обозначенный поэтом вид печатной графики позволяет рассматривать произведение в форме экфрасиса. «Выбор данного вида искусства не случаен, значительная часть творчества В.Я. Брюсова посвящена Германии XVI в., когда ведущими видами искусства становятся живопись и гравюра, выдвинувшие ряд крупных мастеров: Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн младший и др. Последнему принадлежит цикл гравюр "Пляска смерти", послуживший графическим источником другого экфрасиса В.Я. Брюсова "Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века". Тем не менее экфрасис "Львица среди развалин" не живописный: его источник – визуальное восприятие древнеперсидского зодчества первой столицы державы Ахеменидов – города Пасаргад, располагающегося на южной территории современного Ирана» [Дьяченко 2018 а, с. 100]: «Холодная луна стоит над Пасаргадой, / Прозрачным сумраком подернуты пески...» [Брюсов 1913, с. 86] В то же время брюсовский архитектурный экфрасис заключен «в рамки» гравюры.

«Ощущение гравюрности достигается несколькими способами. Во-первых, самим предметом изображения. В ходе строительства дворцов, башен, колонн и прочих сооружений Пасаргад использовались материалы контрастных цветов – черного базальта и белого известняка. Во дворце царя Куруша Великого белый пол был украшен полосами из черного камня. Такое декоративное сочетание в постройках древнего города доисламской Персии является отражением основного постулата зороастризма – дуалистической идеи

о вечной борьбе доброго и злого начал в природе и обществе» [Дьяченко 2018 а, с. 100].

Во-вторых, «можно прочувствовать аскетичную утонченность города, создаваемую описанием разноуровневых образов. Динамика изложения материала отмечена постоянным движением вверх-вниз, имитирующим гравюрную контрастность». Так, за образом луны, стоящей над городом, следует образ песков, "поддержнутых прозрачным сумраком" [Брюсов 1913, с. 86], который сменяется высотой архитектурных сооружений: каменным помостом, торжественной громадой Бела храма, силуэтами столпов, мостов, "повисших над серебром реки" [Там же], небесной высью, затем – изменностью разрушенных колонн» [Дьяченко 2018 а, с. 100].

Наконец, гравюрная колористика: весь поэтический текст состоит из лексем и словосочетаний, вводящих оппозицию цвета и фактуры:

Белое, мерцающее

Холодная луна

Пески

Прозрачные аркады, башни, столпы

Серебро реки

Блеск глаз

Черное, матовое

Прозрачный сумрак

Ночная тоска

Ночная прохлада

Ночные небеса

Тень пустыни

«Интерес В.Я. Брюсова к Германии эпохи Реформации и, как следствие, гравюре обусловлен повышенным вниманием к переломным историческим периодам, чрезвычайно его привлекавшим. Бесспорно, немецкий XVI в. принадлежит к числу наиболее драматических эпох европейской истории, как и период правления "Царя царей" Куруша II – создателя великой Персидской империи и ее столицы Пасаргад, – имевший грандиозное значение в истории Древнего мира» [Дьяченко 2018 а, с.101].

Источники свидетельствуют, что «талант полководца совмещался в Куруше Великом с политической расчетливостью, по причине этого современники приписывали ему дар предвидения» [Израэль Жерар 2006, с. 91]. В произведении прозорливостью наделяется его дочь (доподлинно известно, что у царя помимо сыновей было две дочери): «Царевна вся дрожит... блещут ее глаза... / Рука сжимается мучительно и гневно... / О будущих веках задумалась царевна! / И вот ей видится...» [Брюсов 1913, с. 86] Знаменательно, что именно царевне открывается судьба Пасаргад и всей империи: «вскоре после смерти царя город был заброшен, наследник Дарий I (не потомок Куруша) перенес центр в Персеполис, и менее чем через два столетия Персидская империя пала» [Францев 1953, с. 145] («И вот ей видится: ночные небеса, / Разрушенных колонн немая вереница...» [Брюсов 1913, с. 86]). Семейная преемственность в какой-то степени передает связь древней культуры и современного мира.

«Экфрасис "Львица среди развалин" связан с пониманием В.Я. Брюсовым эстетики истории, передаваемой посредством вербализации архитектуры, что сближает произведение родоначальника русского символизма с поэзией акмеизма, в частности с мандельштамовскими "архитектурными" стихотворениями» [Дьяченко 2018 а, с.101].

Стоит отметить стремление В.Я. Брюсова к достаточно точному воссозданию ориентальной архитектуры Пасаргад: «наряду с туманностью символов (например, образ львицы (льва), с одной стороны – универсальный символ благородства и верховной власти, с другой – близкий к образу крылатого льва, персидского символа высшей божественной силы и величия, а также в контексте этого произведения – своеобразный символ реинкарнации) выступает предметность реального мира. Многие архитектурные сооружения столицы Ахеменидов были возведены на высокой террасе и облицованы светлым песчаником, напоминающим мрамор, отсюда оправданное использование эпитета *прозрачны и легки*» [Дьяченко 2018 а, с. 102] («Пред ней

знакомый мир: аркада за аркадой / И башни и столпы, прозрачны и легки» [Брюсов 1913, с. 86]), а «сочетание эпитета и атрибутивной метафорической конструкции *разрушенных колонн немая вереница* не только символ падения империи, но и достоверный исторический факт: в действительности от дворца, где некогда жил великий царь, остались исключительно фундамент и обломки колонн. Кроме того, в тексте экфрасиса выделяются динамические аспекты наблюдаемой статической картины: *луна стоит над Пасаргадой; сумраком подернуты пески; мосты, повисшие над серебром реки; рука сжимается мучительно и гневно*. Сосредоточение подобных единиц создает эффект статуарности, свойством которой становится последовательное разворачивание» [Дьяченко 2018 а, с. 102].

«Неожиданным в архитектурном описании Пасаргад оказывается образ храма Бэла (центрального бога вавилонского пантеона), имевшего в своей структуре знаменитую Вавилонскую башню» [Там же]. «Главное святилище божества располагалось в центре Вавилонского царства, захваченного персидским войском во главе с Курушем II. Вавилон пал, однако персы не только не разрушили его богослужебные места, но и оказывали жречеству покровительство» [Францев 1953, с. 145]. Следовательно, «образ храма Бэла становится символом неразрывной связи культур, их преемственности, идея которой объединяет ранние брюсовские произведения, наполненные восточной экзотикой. Позднее В.Я. Брюсов создает стихотворение "Во храме Бэла", в котором отражается присущая поэтике символистов "тоска по мировой культуре" (выражение употреблено Мандельштамом применительно к акмеизму, но также может быть применимо к символизму)» [Дьяченко 2018 а, с. 102].

Таким образом, заявленная В.Я. Брюсовым форма гравюры делает возможным рассмотрение произведения «Львица среди развалин» в форме экфрасиса. Ощущение гравюрности поэтического текста достигается

несколькими способами: самим предметом изображения, описанием разноуровневых образов, контрастными цветами и фактурами, вследствие чего главенствующим подходом становится визуальный.

«В.Я. Брюсов через экфрасис, связанный с его пониманием эстетики истории, смотрит на мир "сквозь" мировую культуру, в частности древнеперсидскую, вербализируя ориентальную архитектуру, что сближает произведение родоначальника русского символизма с поэзией акмеизма» [Дьяченко 2018 а, с. 103].

Обращение к предмету изобразительного искусства в поэтическом произведении характерно для творчества М.А. Лохвицкой. Экфрасис поэтессы, как правило, связывается с декадентской эстетикой, особенно это касается текстов с сюжетом на фоне экзотики Востока. Таковым, к примеру, является второе стихотворение из цикла «В лучах восточных звезд» (1898). В нем М.А. Лохвицкая обыгрывает «теорию "любви за гробом", которая уже намечалась в ее ранней поэзии, однако наиболее ярко проявилась в позднем творчестве. Так, в последнем катрене поэтесса отходит от главной темы цикла – любви-страдания – и обращается к теме смерти, после которой наконец наступит воссоединение с возлюбленным. Для четверостишия показательна динамика, создаваемая глаголами *бегут, борются, вьются, скользят*. Примечательно, что М.А. Лохвицкая рисует образы статичными, когда речь идет о любви в земной жизни, и динамичными, если – в "мире надзвездном"» [Дьяченко 2020, с. 86].

«Особый интерес вызывает строка "Два призрака: *Навек* и *Никогда*", где последние две лексемы выделены М.А. Лохвицкой графически, а значит поэтесса намеренно привлекает к ним внимание читателя» [Там же].

«"Навек и Никогда" – темпоральные наречия застывшего времени, семантика которых поддерживает двухчастную структуру произведения. Вероятно, М.А. Лохвицкая проводит параллель с названием уже известной на

время написания стихотворения скульптурой "Toujours et jamais" ("Навеки и никогда", 1863) французского мастера Пьера Эбера. Скульптура изображает двух влюбленных, навсегда обретших друг друга в смерти, и как нельзя лучше иллюстрирует теорию "любви за гробом"» [Там же, с. 86–87].

В произведении М.А. Лохвицкой «На пути к Востоку» (1897), относящемся к зрелому периоду ее творчества, встречается «идеальная» интермедийальная форма. Этот тип межкультурной диффузии возникает, когда новая эпоха переоценивает произведения искусства прошлого, в результате чего на материале художественных образов минувших лет возникают новые идеи и чувства, нуждающиеся в новых способах их интерпретации.

В основе – «сюжет, заимствованный от коранической и позднейшей мусульманской версии посещения царя Соломона (пророка Сулеймана) царицей Савской» [Дьяченко 2023 с, с. 93]. «Ее имя "Билкис" (у Лохвицкой – "Балькис") восходит к комментариям на Коран, но в самом Коране еще не встречается: происхождение его не выяснено» [Эберман 1923, с. 119–120].

Рассматриваемое произведение не принадлежит лирическому жанру (по мнению Т.Л. Александровой, «интерес М.А. Лохвицкой к драматической поэме обусловлен накопившимся опытом, не вмещающимся в рамки малых форм. <...> Хронологически обращение к новому жанру совпадает с началом стихотворной переключки Лохвицкой с Бальмонтом. "Бальмонттовская" тема легко прослеживается в каждом из драматических произведений поэтессы» [Александрова 2004, с. 112]), однако симптоматично с точки зрения ориентализма и заслуживает внимания. В нем «поэтической интерпретации подвергается кораническое повествование об ослиных копытах Билкис, которые она оголила, вступив на хрустальный пол дворца царя Соломона и испугавшись, что будет идти по воде. По некоторым версиям, все тело Билкис было покрыто шерстью, что якобы свидетельствовало о ее демонической природе» [Дьяченко 2023 с, с. 93].

М.А. Лохвицкая уходит от зооморфной трактовки, ее Балькис – красавица, чьи стройные ноги сравниваются с морскими жемчужинами:

И вот, движеньем смелым и стыдливым
Приподняла я легкий мой наряд
И обнажила стройные две ножки,
Подобные жемчужинам морским,
Сокрытым в недрах раковин цветистых
Иль лепестком благоуханных лилий,
Белеющих в волнах дамасских вод. [Лохвицкая 1897]

«Украшающие эпитеты *легкий наряд, цветистые раковины, благоуханные лилии* поэтизируют образ главной героини, эпитеты *движенье смелое и стыдливое* подчеркивает романтическую антитетичность персонажа» [Дьяченко 2023 с, с. 93].

«Возможно, поэтесса исключает мистическое начало центрального образа поэмы, поскольку подразумевает под маской героини себя, что характерно для ее лирики. Например, в рабыне Энис-эль-Джеллис из одноименной баллады многие биографы видят "переодетую" в восточную красавицу Лохвицкую [Эберман 1923, с. 121]. Вживаясь в эту роль, она откровенно выражает свои романтические чувства» [Дьяченко 2023 с, с. 93]. Однако Ю.Е. Павельева полагает, что «портретный образ лирической героини Лохвицкой был, что называется, умозрительным. Это был именно поэтический идеал, идеал-мечта, идеал-фикция, не предполагающий "жизнетворческого" воплощения, и не совпадающий с жизненным обликом его создательницы. Так, акцент в воспоминаниях И.А. Бунина сделан на несовпадении эмпирической личности поэтессы и того образа, который сложился в читательском восприятии. Лохвицкая, как пишет Бунин: "...при жизни пользовалась известностью, слыла "русской Сафо"... Воспевала она любовь, страсть, и все поэтому воображали ее

себе чуть не вакханкой, совсем не подозревая, что она, при всей своей молодости уже давно замужем... мать нескольких детей, большая домоседка, по-восточному ленива: часто даже гостей принимает лежа на софе, в капоте, и никогда не говорит с ними с поэтической томностью, а напротив, болтает очень здраво, просто, с большим остроумием, наблюдательностью и чудесной насмешливостью..."» [Павельева 2008, с. 14–15]

«Начало любовной темы в драме "На пути к Востоку" основано на еще одном кораническом сюжете: гений-возмутитель Ивлис (в Коране имя джинна – Иблис) низвергнут с небес, но по его просьбе Всевышний отсрочивает наказание до дня Страшного суда, и джин клянется сбивать людей с верного пути» [Дьяченко 2023 с, с. 93]:

Я избираю сильных и великих,
Отмеченных божественным перстом,
Влеку их к бездне, скрытой за цветами,
За сладостью запретного плода. [Лохвицкая 1897]

В поэме злой дух испытывает Балькис запретной любовью, ее «бездной, скрытой за цветами» [Там же] становится златокудрый, голубоглазый греческий юноша Гиацинт (у поэтов-романтиков, приверженцем идей которых является М.А. Лохвицкая, античная традиция в восприятии человеческой жизни, искусства и любви часто соединяется с ориентальной). В сюжетной линии прослеживается автобиографический мотив: искушающая любовь М.А. Лохвицкой к Бальмонту, чьи признаки внешности – «кудри цвета спелой ржи» [Александрова 2003, с. 36] и глаза «зеленовато-синие, как море» [Там же], переросла в наваждение и обернулась трагедией для поэтессы.

«Вместе с тем М.А. Лохвицкая наделяет свою героиню еще одним автобиографическим свойством. Структурный элемент высокого слога *отмеченный божественным перстом* в речи Ивлиса указывает на праведность,

религиозность Балькис» [Дьяченко 2023 с, с. 94]. «Религиозность – пожалуй, самая существенная особенность мироощущения Лохвицкой» [Александрова 2004, с. 14]; «даже выбранное поэтессой в качестве литературного псевдонима имя – Мирра – несет значительный груз религиозной символики» [Александрова 2003, с. 5].

«Тема религии в поэме является одной из доминантных. В ее основе – противопоставление истинного ложному, праведного греховному в контексте оппозиции "монотеизм / язычество". Несмотря на православное воспитание М.А. Лохвицкой, христианские мотивы в ее поздней лирике, в данном произведении поэтесса связывает истину не с конкретным религиозным мировосприятием, а с идеей целостности, верой в единого Бога (в этом отношении она близка к философским воззрениям Серебряного века)» [Дьяченко 2023 с, с. 94].

Премудрая не ведает Творца,
Единого Создателя вселенной,
И молится Его творенью – солнцу,
Источнику сиянья и тепла. [Лохвицкая 1897]

«Поэтесса сближает тему религии с темой запретной любви-искушения: источник происхождения ложной веры Балькис и ее греховного любовного чувства один – античный языческий мир. Так, Ивлис затемняет сознание царицы Юга, и она молится богу солнца Ра» [Дьяченко 2023 с, с. 94]:

Великий Ра! Я пропустила час
Предутренней молитвы. Лучезарный!
Невольный грех тоскующей прости!

О солнце! Животворящее,

Жизнь и дыханье дарящее
Слабым созданьям земли,
Всесовершенное,
Благословенное,
Вздохам забытой внемли. [Лохвицкая 1897]

«Вероятно, выбор древнеегипетского божества не случаен. Ра считается *богом полуденного солнца*, а эпитет *полуденный* особенно значим для поэтической системы М.А. Лохвицкой, в которой он используется в качестве синонима бесовского, греховного» [Дьяченко 2023 с, с. 94]. В этом отношении показательно стихотворение «В час полуденный»: «Бойтесь, бойтесь в час полуденный выйти на дорогу, / В этот час уходят ангелы поклоняться Богу. / Духи злые, нелюдимые, по земле блуждая, / Отвращают очи праведных от преддверья рая» [Лохвицкая 2003, с. 221]. «У М.А. Лохвицкой дискурсивная природа лексемы *полуденный* та же, что и в текстах памятников древнерусской литературы, ср. с клишированным сочетанием *бес полуденный*, повторяющимся в ряде произведений Древней Руси (например, в «Молении Даниила Заточника» Кирилла Туровского)» [Дьяченко 2023 с, с. 94] и указывающим на «совмещение образа черта с языческим темпоральным божеством, который имеет прямую аналогию с таким персонажем позднего народного пантеона, как полудница (пол. *roludniówka*)» [Померанцева 1978, с. 106] – «женским мифологическим героем у восточных и западных славян, который появляется на поле в полдень и нападает на жнецов» [Зеленин 1995, с. 220] (ср. с рус. фразеол. *бес полуденный* – 'бешенство, бывающее в полдень от палящего солнца' [Дьяченко 1900, с. 580]). И – что в контексте обозначенной проблемы имеет важное значение – *полуденными чарами* М.А. Лохвицкая называла свою любовь к Бальмонту.

«Подобными "полуденными чарами" Ивлис околдовывает героиню драмы М.А. Лохвицкой, искушая любовью к молодому греческому юноше Гиацинту, чей образ обнаруживает связь с античной мифологией» [Дьяченко 2023 с, с. 94].

Согласно древней эллинской легенде, Гиацинт – сын спартанского царя и правнук Зевса – был настолько красив, что бог Аполлон влюбился в него. «Когда они соревновались в метании диска, за ними наблюдал бог западного ветра Зефир, который, приревновав Аполлона, изменил полет его диска, и Гиацинт был смертельно ранен» [Нейхардт 1987, с. 84]. Можно сказать, что образ Гиацинта связан с жертвой из-за любви: он погиб не только по причине ревности, но и также из-за тяги человека к божеству.

«Поэтесса подвергает художественному переосмыслению древнегреческую историю и актуализирует идейно-художественный прием дегероизации античного образа. Гиацинт Лохвицкой так же женственно прекрасен, как и его мифический прототип, и по-прежнему предмет его страсти – царица Юга Балькис – недосыгаем и запрещен, однако автор изображает юношу трусливым» [Дьяченко 2023 с, с. 94]:

Гиацинт:

Меня ты любишь, дивная, скажи?

(С ветром доносится замирающий звон.)

Балькис:

Люблю ли я?.. Ах, слышишь этизвуки?!

Мой караван ушел... они забыли,

Они в пустыне бросили меня!

Гиацинт:

О, горе нам, Балькис!

Балькис:

Не бойся, милый,

Они придут, они придут за мной.

Гиацинт:

А если нет?

Балькис:

Оторваны от мира,

Мы будем здесь блаженствовать вдвоем.

Гиацинт:

Но мы умрем от голода и страха,

Погибнем мы! <...>

(Крики за сценой: корабль, корабль!)

Гиацинт:

Спасение! Свобода! Боги, боги!

Прости меня, будь счастлива, Балькис...

Иду, бегу! [Лохвицкая 1897]

Вновь автобиографический мотив: драма «На пути к Востоку» написана через год после женитьбы К.Д. Бальмонта на Е. Андреевой (1896). Принимая во внимание то, что прототип образа греческого юноши, как нам представляется, – Бальмонт, можно сказать, что возможная обида М.А. Лохвицкой по поводу этого события вылилась в феминистский ревизионизм античного мифа.

Под цитатной интермедальностью мы подразумеваем особую форму диалога поэтических текстов, реализуемую через взаимосвязь художественных референций. Данный случай имеет место в произведении К.М. Фофанова «Еще гарем не спал...», в котором основной способ построения – диалогическое взаимодействие с текстом «Бахчисарайского фонтана», на что указывают прямые соответствия:

К.М. Фофанов	А.С. Пушкин
Еще гарем не спад... Под аркой коридоров Скользили слуги одалиск, И смутно тень чертил на разноцветных шторах Луны двурогий диск.	Какая не́га в их домах, В очарова́тельных садах, В ти́щи гаремов безопасных, Где под влиянием луны Все полно́ тайн и ти́шины.
Суфийский образ луны (лунный свет) – неотъемлемая часть мистической атмосферы восточного гарема; звуковые соответствия: повторы сонорных [л], [н], шипящих [ч], [ш], шумного [т].	
Еще огни лампад таинственно мерцали Сквозь голубой туман <...>	Лампады свет уединенный, Кивот, печально озаренный <...>
Лампада – деталь, характерная для христианки Марии у Пушкина, становится образом божественного света мусульман в произведении Фофанова.	
Сквозь голубой туман Курильниц золотых <...>	Что ж полон грусти ум Гирея? Чубук в руках его потух <...>
<...> брызги вод спадали На мрамор звучных ванн.	Одни фонтаны сладкозвучны Из мраморной темницы бьют <...>

Синкретическое слияние чувств: обонятельные (курильницы / чубук) и звуковые («брызги вод спадали» / «фонтаны сладкозвучны бьют») характеристики восточных образов (явление синестезии).	
<...> рассеянные пары Нарядных жен сновали здесь и там.	Младые жены <...> Гуляют легкими роями .
Образ нарядных и молодых жен – один из центральных в изображаемой картине иллюзорной жизни мусульманского гарема.	
И умер падишах, не кончивши лобзанья , На ложе сладострастных нег.	Оставь Гирея мне: он мой; На мне горят его лобзанья <...>
Используемое К.М. Фофановым экспрессивно окрашенное слово <i>лобзания</i> еще раз подчеркивает повышенную «литературность», «ретроспективность» его поэзии, а также свидетельствует о культе Пушкина, ярко проявившемся в литературном поведении и творчестве поэта-неоромантика.	

Цитатные связи с текстами пушкинского литературного наследия обнаруживают «Старинные октавы» (конец 1890-х) Д.С. Мережковского начиная с первой песни, где строка «Писать роман октавами хочу» [Мережковский 2000, с. 472] отсылает к декларационному зачину «Домика в Коломне», ср.: «...Я хотел / Давным-давно приняться за октаву» [Пушкин 1985, с. 501]. Во второй песне образы соловья и розы, лепета Бахчисарайского фонтана, гарема, мотив райской неги воспроизводят ориентальный романтический фон пушкинской поэмы. «Octaves du passé» можно рассматривать как подражание А.С. Пушкину, что неслучайно и в целом характерно для русской поэзии *fin de siècle*. Период 80–90-х гг. XIX в., по меткому высказыванию В.И. Мильдона, можно назвать русским Проторенессансом (по аналогии с этапом в западноевропейской культуре, возрождавшим «взгляд на человека – самопроизвольную силу, на его индивидуальную судьбу как дело его рук» [Мильдон 2020, с. 17]). «Он [Проторенессанс. – Т.Д.] сохранил (в стихах и в прозе) начатое Пушкиным, который ввел Россию в Новое время, в мир "индивидуумов", используя понятие

Шеллинга ("Как древний мир, в общем, есть мир родовых образований, так мир новый есть мир индивидуумов..." (очерк "Данте") [Шеллинг 1966, с. 447]); изобразил персонажа, причины действия которого зависят от него самого и не перекладываются на плечи других. Таков Петр Гринев в "Капитанской дочке"» [Мильдон 2020, с. 17]. Следовательно, усиление интереса поэтов «эпохи безвременья» к пушкинскому «Золотому веку» представляется закономерным, а также «сопровождается возобновлением интереса к проблемам индивидуального бытия – к метафизическим проблемам» [Там же, с. 20]. Приверженцами подобной идеи в русской литературе стали поэты предсимволизма: И.Ф. Анненский, Я.П. Полонский, К.К. Случевский, В.С. Соловьев, А.Н. Толстой, Ф.И. Тютчев. Творчество последнего оказало влияние на В.Я. Брюсова: его стихотворение «В магическом саду» «не только по содержанию, но и стихотворной форме сближается с ориентальной поэтикой, обнаруживая при этом художественные референции произведения Ф.И. Тютчева "Пошли, Господь, свою отраду"» [Дьяченко 2018 с, с. 193]. «Ссылки на данный поэтический текст безусловны, на них указывает сам автор. Разница заключается в том, что герой Тютчева наблюдает со стороны за нищим странником, а в брюсовском стихотворении оба субъекта – лирический герой и странник – слиты в едином образе лирического "я"» [Дьяченко 2018 в, с. 109]:

В.Я. Брюсов	Ф.И. Тютчев
Над яркой роскошью куртин Бесстрастно дышит бальзамин.	<...> На недоступную прохладу Роскошных, светлых луговин.
Изображение роскошного пейзажа, пребывание в котором недоступно лирическому герою – нищему страннику, имеет символическое значение, актуализирует мотивы скитальчества, одиночества, изгнанничества.	
И, все ж, нигде воды ни капли! Фонтаны смолкли и иссякли <...>	<...> И пыль росистая фонтана Главы его не осенит.
Мотив жажды выступает движущей силой сюжета.	

Что мне до всех великолепий! Волшебный сад – жесточе степи! <...>	<...> Как бедный нищий мимо сада Бредет по знойной мостовой.
Сад как метафора роскошной жизни является антитезой раскаленной степи и знойной мостовой – символов нищеты, жажды, возведенной в абсолют.	

Таким образом, восточные декорации помогают русским поэтам конца XIX столетия выстроить обращение к различным видам искусства. Показательной в этом плане является поэтическая «гравюра» Брюсова «Львица среди развалин», в которой нужный эффект достигается несколькими способами: самим предметом изображения, описанием разноуровневых образов, контрастными цветами и фактурами, вследствие чего визуальный подход становится главенствующим.

Иными вариантами достижения межкультурной диффузности становятся интермедиальные формы у М.А. Лохвицкой. В произведении «На пути к Востоку» обнаруживаем «идеальную» интермедиальность, которая возникает, когда эпоха по-новому оценивает искусство давно минувших лет, вследствие чего на материале художественных образов прошлого рождаются мысли и чувства, требующие новых методов и способов их художественной реализации.

Цитатная интермедиальность имеет место у Д.С. Мережковского в «Старинных октавах», а также в произведении К.М. Фофанова «Еще гарем не спал...», в котором основной способ построения – диалогическое взаимодействие с текстом «Бахчисарайского фонтана» А.С. Пушкина, на что указывают прямые соответствия в тексте поэта «эпохи безвременья».

Выводы по первой главе

Подводя итоги первой главы, выделим положения, которые важны для понимания специфики функционирования ориентальных мотивов и образов в русской поэзии «безвременья».

1. В 1880–1890-е гг. интерес русского поэтического искусства к ориентальной символике, суфийским образам не ослабевает, наблюдается тенденция к их усложнению, трансформации (ср. у К.М. Фофанова в стихотворении «Страстно звездочка немая...»; у А.А. Фета в стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал...» и др.). Эзотерическая суфийская традиция придает поэзии переходного периода оттенок мистицизма, наполняет особым чувственным мироощущением, символами со скрытыми тайными смыслами,

2. Орнитонимы, фитонимы, инсектонимы довольно частотны в стихотворениях конца XIX столетия и в произведениях ряда поэтов *fin de siècle* (Надсон, Лохвицкая, Фет, Фофанов) трактуются в ориентальном контексте. Художественному осмыслению подвергаются образы соловья и розы у Д.С. Мережковского, и далеко не всегда их присутствие в произведениях говорит об их ориентальном векторе. В большинстве случаев образы соловья и розы поэт, вероятно, подводит под свою эстетику символа.

Не столь популярны, однако довольно значимы для создания надлежащего колорита фитонимы *кипарис* (фитообраз подчеркивает прекрасную внешность рабыни Энис-эль-Джеллис у Лохвицкой; природный контекст «Ханских жен» Случевского связан с кипарисом), *платан* (в стихотворение «В Гурзуфе» Голенищев-Кутузов сочетает тему поэта и поэзии с восточными «этюдами»: в «пейзажную зарисовку» дремлющих утесов Аю-Дага, голубого неба, разлитого солнца, безбрежного простора моря органично вписаны фитонимы кипариса и платана, дополняющие иллюстрации Востока), *тюльпан* (ему уподобляется возлюбленная лирического героя в одиннадцатом отрывке «Восточных брызг» Фофанова), *гранат* (с этим традиционным образом, чей алый цвет ассоциируется с огнем и страстью, Лохвицкая сочетает соматическую лексику в описании внешности возлюбленного лирической героини в стихотворении «Твои уста – два лепестка граната...»).

3. Подобно романтической ориенталистике экзотические декорации в поэзии 1880–1890-х гг. помогают авторам выстроить обращение к различным видам искусства. Экфрасис использует В.Я. Брюсов в гравюре «Львица среди развалин»: прием строится на визуальном восприятии древнеперсидского зодчества первой столицы державы Ахеменидов – города Пасаргад. Другие варианты достижения межкультурной диффузности – интермедиальные формы в стихотворениях М.А. Лохвицкой, Д.С. Мережковского, К.М. Фофанова.

4. Гарем, оазис, пустыня, фонтан – культурно-специфические единицы, составляющие пространство ориентального локуса ряда лирических произведений 1880–1990-х гг. («Оазис» Бальмонта; «У перекрестка двух дорог...» Брюсова; «На пути к Востоку», «Полуденные чары», «Энис-эль-Джеллис» Лохвицкой; «На южном берегу Крыма» Мережковского; «Из фантазий», «Еще гарем не спал...» Фофанова), однако авторы «безвременья» не всегда отсылают их к собственно суфийской символике.

Традиционная пространственная топика поэзии Востока, представленная образом сада, прослеживается в произведениях Брюсова «В магическом саду», Лохвицкой «На пути к Востоку» и др. В поэтических текстах других авторов исследуемого периода также часто встречаем этот образ, но его наличие не означает их ориентальную стилистику.

ГЛАВА 2. ДОМИНИРУЮЩИЕ ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ВОСТОЧНОГО» В ПОЭЗИИ 1880–1890-Х ГГ.

В поэтических текстах 80–90-х XIX в., ориентированных на эстетику Востока, языковые единицы различных уровней репрезентируют ориентальное сознание, выражают текстовые смыслы, которые могут быть связаны с подражанием «восточному», имитацией «чужого» слога, играют важную роль в формировании авторского идиостиля. Другим способом постижения «Чужого» становится интерпретация русскими поэтами «эпохи безвременья» восточных жанровых форм.

2.1. Фонетическая организация поэтических текстов

Фонетический инструментарий поэзии мусульманского Востока неоднократно становился предметом исследований отечественных и зарубежных литературоведов (Е.Э. Бертельс¹², Вахид Табризи Джам-и мухтасар¹³, А.Б. Куделин¹⁴, А.Е. Мартынцев¹⁵, Д.В. Фролов¹⁶, М.С. Фомкин¹⁷, R. Basset¹⁸ и др.), проливающих свет на вопрос о мере присутствия в поэтических традициях исламского мира вокалических и консонантных эффектов.

¹²Бертельс, Е. Э. Избранные труды / Е. Э. Бертельс. – Т. I : История персидско-таджикской литературы. – Москва, 1965. – 556 с.

¹³Табризи, Джам-и мухтасар Вахид. Трактат о поэтике / перевод и примечания А. Е. Бертельса ; Академия наук СССР. Институт востоковедения. – Москва : Восточная литература, 1959. – 158 с.

¹⁴Куделин, А. Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII – XI век) / А. Б. Куделин. – Москва : Наука, 1983. – 262 с.

¹⁵Мартынцев, А. Е. К проблеме «ритм» и «метр» в тюркоязычном классическом стихосложении / А. Е. Мартынцев // *Turcologica*. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 172–179.

¹⁶Фролов, Д. В. Классический арабский стих. История и теория аруда / Д. В. Фролов. – Москва : Наука, 1991. – 359 с.

¹⁷Фомкин, М. С. Некоторые особенности поэтики тюркских газелей султана Веледа / Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока : XX годовичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения) / М. С. Фомкин. – Ленинград : Наука, 1985 г. – 307 с.

¹⁸Basset R. La poésie arabe anté-islamique. – Paris, 1880. – 84 p.

Так, аллитерация в арабском и персидском текстах в основном является «декоративным, стилеобразующим элементом, в то время как в тюркском – структурообразующим, композиционным, сигналом того, что текст является особым образом организованной художественной структурой» [Фомкин 1985, с. 191]. Что же касается вокалической организации, то можно сказать, что в том виде, в каком мы привыкли к ней в текстах европейских литератур (ассонансный повтор и т.п.), в текстах восточного поэтического наследия она не представлена и сводится к чередованию в определенном порядке долгих и кратких слогов согласно законам арабской фонетики [Джам-и мухтасар 1959, с. 87]. Позднее к ним приспособились персо- и тюркоязычные авторы, адаптировав особенности национальных языков к характеристикам речи арабов [Мартынецев 1986, с. 175].

Важность фонетического аспекта в русском поэтическом творчестве отмечают исследователи (О. Брик¹⁹, Г.О. Винокур²⁰, С.В. Воронин²¹, Б.П. Гончаров²², Н.А. Любимова²³, Е.Д. Поливанов²⁴, В.И. Самохвалова²⁵ и др.) и поэты («Слова: поэзия язык богов – не пустая гипербола, а выражает ясное понимание сущности дела. Поэзия и музыка, не только родственны, но нераздельны. Все вековые поэтические произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно – в сущности, музыкальные произведения – песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не

¹⁹Брик, О. Звуковые повторы / О. Брик // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. – 1919. – Вып. 3. – С. 24–62.

²⁰Винокур, Г. О. Об изучении языка литературных произведений. // Г. О. Винокур // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. – Москва: Учпедгиз, 1959. – С. 229–259.

²¹Воронин, С. В. Синестезия и звуко-символизм / С. В. Воронин // Психолингвистические проблемы семантики. – Москва : Наука, 1983. – С. 16–17.

²²Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – Москва : Наука, 1973. – 275 с.

²³Любимова, Н. А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н. А. Любимова. – Санкт-Петербург : издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. – 140 с.

²⁴Поливанов, Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники / Е. Д. Поливанов // Вопросы языкознания. – 1963. – № 1. – С. 96–112.

²⁵Самохвалова, В. И. Использование фонетических принципов для передачи содержания в поэтическом высказывании / В. И. Самохвалова // Языковая практика и теория языка. Вып. 1. – Москва, 1974. – С. 266–278.

со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии. Гармония также истина. Там, где разрушается гармония – разрушается и бытие, а с ним и его истина. <...> Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответственный музыкальный строй. <...> Нет солнца – нет дня. Нет музыкального настроения – нет художественного произведения» [Фет 1982, с. 54–61]). В.В. Виноградов говорит о «выразительной силе, присущей звукам слова и их различным комбинациям» [Виноградов 1972, с. 27]. В.Б. Шкловский рассматривает звук как единственно существенное в поэзии, утверждая, что «стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом» [Шкловский 1919, с. 17].

В русских поэтических текстах «безвременья» обнаруживаем оба варианта фонетической организации текста – консонантный и вокалический. Звуки и звукосочетания, их повторы, создающие фонетический образ лексем, участвуют в создании эстетического эффекта произведений с ориентальным вектором.

Излюбленным фонетическим приемом поэтов данного периода становится аллитерация, выразительная функция которой выходит на первый план. Так, в балладе М.А. Лохвицкой «Полуденные чары» изображение экзотического пейзажа фонетически усиливается повторяющимися звуками:

Пустыня... песок раскаленный и зной...

Шатер полосатый разбит надо мной... [Лохвицкая 2003, с. 171]

Глухие консонанты [п], [с], [т] передают ощущение безмолвия, одиночества, этому же эффекту способствует авторская пунктуация – многоточие.

Возможно, в своем произведении поэтесса пытается подражать арабской бедуинской поэзии пустыни, пронизанной ностальгией по цветущим оазисам,

яркому южному солнцу. По утверждению Т.Л. Александровой, «в творчестве Лохвицкой ясно ощущается пристрастие к нескольким культурам. Это античность, русский фольклор, культура Востока – библейского и мусульманского, французское средневековье. Одни ее увлечения сильнее локализованы во времени (например, античность), другие продолжаются у нее на протяжении всей творческой жизни, ослабевая или нарастая. Для манеры Лохвицкой в целом характерно то, что в ней ощущается достаточно широкая эрудиция, но при этом взгляд дилетанта, а не специалиста – в отличие, к примеру, от Вячеслава Иванова или Брюсова. Древние культуры воспринимаются ею опосредованно, сквозь призму нового европейского взгляда. В большинстве случаев она довольствуется общеизвестными сведениями, дополняя их поэтическими домыслами...» [Александрова 2004, с. 155]

В произведении «Ханские жены» К.К. Случевского фонообраз усыпальниц наложниц включает аспекты звукового оформления. Прежде всего, это консонантный повтор глухих [с], [т], [п], создающий эффект безмолвия, успокоения, и композиционная (кольцевая) организация текста, основывающаяся на аллитеративном приеме: стихотворение состоит из шести катренов, первый и последний ориентированы на идентичные согласные:

У <u>старой</u> мечети гробницы <u>стоят</u> , –	И <u>помнят</u> могилы!.. Задумчив их вид...
Что <u>сестры</u> родные, <u>столпились</u> ;	Великая <u>месть</u> не <u>простится</u> !
<u>Тут</u> ханские жены рядами лежат	Разрушила ханство, <u>остатки</u> крушит
И <u>сном</u> <u>непробудным</u> забылись...	И <u>спящим</u> <u>покойницам</u> <u>снится</u> !

[Случевский 1962, с. 191]

Кроме того, иллюзию смыслового соответствия фонетической формы образа усыпальниц ханских жен его предметному значению создают атрибутивные сочетания *старая мечеть, непробудный сон, спящие покойницы*, сравнительная

конструкция *что сестры родные*, персонифицированные сочетания *гробницы столпились, помнят могилы* и пр.

У А.А. Голенищева-Кутузова в стихотворении-посвящении Пушкину «В Гурзуфе», сочетающем тему «поэта и поэзии» с иллюстрацией ориентального пейзажа, выразительное средство композиции – аллитерация – образует канву фонетических нитей:

Но сердцу верится, что в царстве вечной ночи
Певцу невнятен шум житейской суеты;
Что, сквозь могильный сон, души бессмертной очи
Доступны лишь лучам бессмертной красоты...

[Голенищев-Кутузов 2014, с. 200]

В данном случае повторы глухих консонант создают звуковой эффект «царства вечной ночи», спокойствия, сна. В следующих строках зарисовка восточного пейзажа изображается посредством звонких [в], [г], [д], а также сонорных [р], [л], [н]:

Что, может быть, сюда, на этот склон оврага,
Где верные ему платан и кипарис
Под небом голубым и солнцем разрослись,
Где дремлют старые утесы Аю-Дага... [Там же]

На основании оппозиции «глухость / звонкость» осуществляется противопоставление концептов с ярко выраженными негативной (смерть – вечная ночь, могильный сон) и позитивной (жизнь – голубое небо, солнце) коннотациями. Аллитерация подчеркивает характер отношений между лексическими единицами в рамках заданных семантических парадигм.

«Интересен фонетический рисунок стихотворения "Как распелися сегодня соловьи в кустах..." К.М. Фофанова. В первой строфе – повтор глухого

свистящего [с], который в противоположность описываемой картины романтического свидания, сопровождаемого соловьиными песнями, создает тревожное ощущение тишины, неясности в любовных отношениях, третья – на сонорные [л], [н]. В данном случае прием аллитерации позволяет придать более бодрый, мажорный тон произведению. Предчувствие любовной трагедии утрачивается также благодаря «красочным» эпитетам *сизая дымка, алый день, золотая тень*. Четвертая строфа вновь содержит повтор свистящих [з], [с], шипящих [ш], [ч], с помощью которых передается шепот, интимность свидания» [Дьяченко 2017, с. 145]. Подобное – у К.Р. в произведении «Здесь, в тишине задумчивого сада»:

Здесь, в тишине задумчивого сада,
Опять, о, ночь, меня застанешь ты,
И все одной душа полна мечты,
Что я калиф, а ты – Шехеразада. [К.Р. 1991, с. 142–143]

Катрен инструментован на глухой [т], свистящий [с], шипящие [ч], [ш]. Функция звуков проявляется в том, что они усиливают эффект тишины, возникающий от семантики слов. Подчеркнем, что характеристика звуков с точки зрения создаваемых ощущений и смыслов неразрывно связана с субъективностью. Так, А.П. Журавлев, рассуждая об аудиальной семантике, предлагает собственную классификацию: «звук "ш" – страшный, неизменный, шероховатый, пассивный, сложный; звук "ж" – темный, сложный, отталкивающий, шероховатый» [Журавлев 1974, с. 38] и т.д. В своей работе «Звук и смысл» он утверждает: «Критики теории фоносемантики были по своему правы, когда говорили, что два-три десятка примеров еще не могут служить надежным доказательством в таком важном вопросе, как соответствие значения и звучания слов. Тем более, что речь идет не о жестком законе, а лишь о тенденции, о стремлении формы и содержания слов к взаимному

соответствию» [Журавлев 1989, с. 5]. У К.Р. шипящие и свистящие консонанты позволяют сделать стихотворение чувственным, полным сладострастия восточной любви:

Ты шепчешь мне про таинства небес,
И словно я с лица земли исчез,
Отдавшись весь твоей волшебной воле.

Калиф внимал красавице своей,
Но ты одна мне рассказала боле,
Чем в тысячу уведал он ночей. [К.Р. 1991, с.142–143]

Заметим, что шипящие звуки в поэтических текстах последующего за «безвременьем» Серебряного века часто передают любовное томление, физическую и духовную страсть, например, у В.Я. Брюсова в «Сладострастии» консонанты [ш], [ж], [щ], [ч] составляют эстетический эффект произведения, фоносемантическая связь становится главной: «Женщина вышла из тусклого мрака... / <...> Веет от губ ее чем-то звериным, / Тишью пещер и пустынностью скал. / <...> Грудь дрожат от желания встреч. / <...> Тише! приветствуй восторг тишины!» [Брюсов 1903, с. 132]

В произведении К.М. Фофанова «Еще гарем не спал...» второй катрен инструментрован на сонорные [л], [м], [н], [р] и на свистящий [з]:

Еще огни лампад таинственно мерцали
Сквозь голубой туманн
Курильниц золотых, и брызги вод спадали
На мрамор звучных ванн. [Фофанов 2010, с. 174]

Аллитерируемые элементы выступают в качестве лексических интенсификаторов: звук [н] в лексемах *огни*, *таинственно*, *туман* создает

ощущение восточной мистики, загадки; [р] в лексемах *брызги, мрамор* воспроизводит шум воды. Аналогичная функция сонорного [р] – в автографе «Мчался я – но не знаю куда и зачем» («Из фантазий»). В масштабе строки аллитерация формирует единый фонетический комплекс: «И фонтан ароматные брызги струил...» [Там же, с. 421] Кроме того, консонанта усиливает зрительный образ от звуковой ассоциации с мелодией струнного инструмента: «И под робкие звуки трепещущих струн / Голос нежный и пел, и рыдал о былом...» [Там же]

Вышеуказанные примеры относятся к «нефиксированной аллитерации» [Ланчиков 2005], т.е. когда консонантный повтор в лексемах аллитерационной цепи находится на разных позициях. Данный вид фонетических повторов, согласно лингвисту В.К. Ланчикову, наиболее характерен для русской литературы, в отличие от «аллитерации фиксированной» [Там же], зависящей от местонахождения повторяющегося звука. Здесь же выделяют анафорическую (по терминологии Я.И. Рецкера – «узкую» [Рецкер 1966, с. 75]) аллитерацию. Она, действительно, не так типична для русской поэзии, для исследуемого временного периода в частности, однако и не совсем чужда ей. К примеру, В.Я. Брюсов в произведениях, ориентированных на эстетику Востока, прибегает к подобному приему:

Холодная луна стоит над Цасаргадой.

Прозрачным сумраком подернуты пески.

(«Львица среди развалин») [Брюсов 1913, с. 86]

Тимур, прочтя оскорбительное письмо Баязета,
воскликнул: «Сын Мурата сошёл с ума».

Но он взревел, как вольный лев долин,

Узнав, что в мире есть еще один,

Что дерзких двое во вселенной. <...>

И шум от сшибки замер в небе.

Покой пустыни воплями был сыт <...>

(«Баязет», 1899) [Брюсов 1961, с. 127]

Поясним, что сочетание *шум от сшибки* основывается на аллитеративном анафорическом приеме, поскольку в речевом потоке в лексеме *сшибка* начальный консонант не дает звука.

Функциональность использования В.Я. Брюсовым звуковых повторов заключается в орнаментальном способе выражения прекрасного, т.к. поклонение поэта красоте сопряжено с особым вниманием к культуре поэтического текста, к его фонетической структуре. Аудиальность стихотворения не только форма, заключающая смысловое наполнение, но и самостоятельный, значимый элемент. «Для Брюсова звуки в стихе играют роль внешнего, хотя и ценного украшения. Система аллитераций остается у Брюсова оторванной от внутреннего языкового содержания поэзии. Это – гарнир, под которым поэт подает свое очередное стихотворное блюдо» [Винокур 1923].

Анафорическая аллитерация встречается и у М.А. Лохвицкой, однако прием не отмечен функционально-стилистической принадлежностью, и, возможно, его стоит воспринимать скорее как индивидуально-авторское средство:

Там, средь песчаных пустынь зноем палимой Сахары,

Вижу волшебницу я.

(«Чародейка») [Лохвицкая 1896–1898, с. 55]

И замерли звуки манящих речей, <...>

Их ветер пустыни унес без следа

Далеко... далеко... навек... навсегда...

(«Полуденные чары») [Лохвицкая 2003, с. 172]

Необходимо сказать, что звуковому оформлению поэтессы уделяет большое внимание. По воспоминаниям И.И. Ясинского, «стихи сверкали, отшлифованные, как драгоценные камни и звонкие, как золотые колокольчики» [Ясинский 1926, с. 259]. А.И. Урусов в своем письме к М.А. Лохвицкой пишет: «Да! только у Вас и есть такие звуки» [Александрова 2004, с. 244]. Мелодичность ее произведений достигается сочетанием различных средств, но, по утверждению Т.Л. Александровой, «прямое звукоподражание у Лохвицкой редко. В целом можно предположить, что она ориентируется на фонетику романских языков – с этим связано предпочтение, оказываемое сонорным. В звуковом оформлении ее стихов, по-видимому, сказывается та же школа "итальянского пения", которую поэтесса проходила в отрочестве» [Там же].

Интересную форму анафорического звукового повтор приобретает у К.М. Фофанова в цикле «Восточные брызги». Текст десятого произведения заключается в кольцо консонант [с], [н], [л], к ним присоединяются ассонансы на [о] и [у]:

Уснули горы,
Уснули скады,
Сомкнулись взоры
Святого Алды.
Но бойся, смертный:
Он не очами –
Он всей душою
Следит за нами. [Фофанов 2010, с. 97]

Можно предположить, что в стихотворении повторяются звуки, составляющие слово *сон* – «ключевое понятие фофановской эстетической системы» [Тарланов 1992, с. 145] («в контексте всего творчества Фофанова слово *сон* как идейно-стилистическое ядро его поэтики обретает особую ассоциативно-смысловую

глубину, превращаясь в один из главных лирических символов его образной системы и подчиняя себе другие элементы стиля» [Там же, с. 146]). Такая фонетическая организация стихотворения может быть названа лейтмотивной инструментовкой. По словам Г.А. Шенгели, «суть ее в том, что звуки какого-либо важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах, с тем чтобы, во-первых, напоминать об этом слове, глубже внедряя его в сознание, а во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий» [Шенгели 1960, с. 264].

Отметим, что «поэзия религиозного чувства с указанием на символ магометанской веры оказывается близкой поэту "эпохи безвременья". Образ *святого Аллы*, которому придается суровость и величественность посредством уподобления его взора горам и скалам, имеет конкретно-чувственный характер и становится выразительным эмоциональным акцентом стихотворения» [Дьяченко 2019 б, с. 243].

Другой фоностилистический прием в поэтических текстах «безвременья» – использование лексем, сочетание звуков которых воспроизводит аудиальное впечатление от изображаемых явлений. Например, в «Полуденных чарах» Лохвицкая звучанием слов поддерживает их семантику: консонанты [в], [с], [т] имитируют мелодию ветра, а сочетания [у] / [ју], [ја] – его гул, завывания:

Сижy я у входа, качая дитя,

Пою я,— и ветер мне вторит, свистя... [Лохвицкая 2003, с. 171]

В «Чародейке» музыка ветра улавливается с помощью подобного консонантного сочетания:

Ветер пустыни несет роз аромат сладострастный,

Тихо свевая его с волн <...> [Лохвицкая 1896–1898, с. 55]

Звукоподражанием также обуславливается функциональность применения фонетических повторов в стихотворении К.Д. Бальмонта «Ручей (с восточного)» (цикл «За пределы», сборник «В безбрежности», 1895). С первой строки начального катрена поэт в духе декадентского мироощущения запечатлевает фонообраз плещущегося ручья через повтор глухого [п], формирующего звукоритмокомплекс: «Что ты плачешь, печальный прозрачный ручей?» [Бальмонт 2010, с. 73]

Трагическое художественное мировосприятие поэта в полной мере отразилось в его втором сборнике «В безбрежности», в нем получили развитие основные тенденции, намеченные в предыдущем – «Под северным небом». П.В. Куприяновский справедливо замечает, что «в книге выражены чувства и переживания человека, отъединенного от общественной суеты, задумавшегося над вечными вопросами: зачем жить, любить, страдать перед лицом смерти, каково его место в природе и Вселенной? Личностное начало и поиск новых поэтических средств выражения делали сборник заметным на фоне поэзии конца 1880-х–начала 1890-х годов. "Это первая ласточка новой весны, зябкий букет первых подснежников" – так оценивал впоследствии его значение поэт и критик Эллис» [Куприяновский 2014, с. 27].

В ранних сборниках К.Д. Бальмонта прослеживается присутствие материального, идеального и инфернального миров, обладающих лиминарным характером: на их рубеже – лирический герой. Подобная эстетическая установка поэта формирует специфику изображения стихии воды: обязательно наличие не только водного пространства, но и под- и надводного на основании дихотомии добро / зло.

В стихотворении «Ручей» в качестве подводного выступает пространство, скованное льдом:

Что ты плачешь, печальный прозрачный ручей?

Пусть ты скован цепями суровой зимы,
Скоро вспыхнет весна, запоешь ты звончей,
На заре, под покровом немой полутьмы. [Бальмонт 2010, с. 73]

Статика образа ручья, обозначенная в первых двух строках, нарушается в конце катрена, на это указывает замена глухих фонем звонкими («...запоешь ты звончей / На заре...») [Там же]. Во втором катрене намечается переход в мир идеальный, ознаменованный свободой «от мертвых бездушных оков». Здесь же проявляется одна из особенностей бальмонтовской лирики – употребление в поэтической речи паронимических сближений:

И свободный от мертвых бездушных оков,
Ты блеснешь и плеснешь изумрудной волной
И на твой жизнерадостный сладостный зов
Вольный отклик послышится в чаще лесной. [Там же]

Пара *блеснешь-плеснешь* – квазиомоформы, различающиеся единственным звуком (подобное встречается у К.К. Случевского в «Ханских женах»: в сочетании «плющом, что плащом» десемантизированные корневые морфемы *плащ / плющ* указывают на псевдоэтимологические, окказиональные значения лексем, это «оживляет» поэтический текст). В атрибутивном сочетании *жизнерадостный сладостный зов* элементы паронимически подобны: они имеют одинаковые словообразовательные форманты (суффикс -ость-) и близкие по звучанию корни (рад / слад). В данном стихотворении все квазиомонимы находятся не в рифменной позиции конца, а внутри строк, что способствует созданию внутренней рифмы (заметим, что в поэтических текстах 1880–1890-х гг. паронимическая аттракция встречается не только на уровне лексики, но и на уровне словообразования. К примеру, у В.С. Соловьева в стихотворении «Газели пустынь ты стройнее и краше» обнаруживаем сочетание *бесконечно-*

бездонны, где общим элементом семантически и контекстуально сближаемых лексем является их начало:

Газели пустынь ты стройнее и краше,
И речи твои бесконечно-бездонны –
Туранская Эва, степная Мадонна,
Ты будь у Аллаха заступницей нашей. [Соловьев 1974, с. 66]

Приставки без- / бес- являются вариантами одного и того же префикса, их единственное отличие – написание и произношение, обусловленные особенностями следующих за приставками звуков. Таким образом, взаимосближение слов происходит на уровне аффиксации, а анафорическая часть слов становится квазиприставкой).

Паронимическая аттракция эксплицирует пристрастие символиста к поэтическим экспериментам и участвует в создании центрального образа ручья, полуслившегося с лирическим «я» поэта, который бунтует подобно романтическому герою (ср. с лермонтовским «Парусом»; сквозь все свое творчество К.Д. Бальмонт пронесет преданность литературным традициям классика и перенимает его мировосприятие – «открытость человеческой души навстречу грандиозному и величавому Космосу. С ориентацией на Лермонтова лирическое "я" Бальмонта обретает ощущение надмирной высоты, с которой открываются необозримые масштабы Вселенной» [Дякина 2004, с. 12]), однако не стремится возвеличиться над природой, но слиться с ней. Это желание продиктовано идеальным пейзажем второго катрена и инфернальным пейзажем надводного пространства в третьем. В эпитетах *изумрудная волна, застенчивые лилии*, метафорах *ветерка поцелуй, зеркало струй* передается очарование красотой окружающего мира.

И, под шелест листка, ветерка поцелуй

Заволнует твою белоснежную грудь,
И застенчивым лилиям в зеркало струй
На себя будет любо украдкой взглянуть. [Бальмонт 2010, с. 73]

В третьем катрене – также фоностилистический прием. В сочетании *шелест листка* сближаемые лексемы нельзя рассматривать в качестве квазиомонимов, однако в потоке речи они образуют аудиально-замкнутую конструкцию, в которой конец первого элемента переходит в начало последующего. В данном случае можно говорить о явлении анадиплосиса на фонетическом уровне.

Аллитеративные повторы четвертого катрена участвуют в «закольцовывании» композиции.

Вся земля оживится под лаской лучей,
И бесследно растают оковы зимы.
Что ж ты плачешь, скорбящий звенящий ручей,
Что ж ты рвешься так страстно из темной тюрьмы? [Там же]

Динамика вновь переходит в статику, на это указывает смена звонких фонем («...земля оживится под лаской лучей») глухими («Что ж ты рвешься так страстно из темной тюрьмы?»), в чем, возможно, проявляется приверженность символиста к декадентским настроениям.

Стихотворение «Ручей (с восточного)» демонстрирует уникальность лирики К.Д. Бальмонта, основанной на паронимической игре слов, системе фонетических повторов, особой звукописи, возможности сочетания поэтического слова с мелодикой. «...Я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые» [Бальмонт 1994, с. 32].

Распространен среди поэтов конца XIX столетия фоностилистический прием ассонанса. У М.А. Лохвицкой в его использовании «ощущается певческая традиция: часто в соседних словах под ударением стоят одни и те же гласные, что создает впечатление длительной ноты» [Александрова 2004, с. 87]. Среди ее произведений 1880–1890-х гг. с элементами образной системы поэзии Востока обнаруживаем следующие примеры: «Сердце ли смертной у не^й бьется в груди белоснеж^ной...» («Чародейка»); «...белых, как снег, голубей^й» (Там же); «Прозрачную ткань отвела я с чела^а» («Полуденные чары»); «И руки мои опустились без сил^л» (Там же); «Твои уста – два лепестка граната... / Твоя душа — восточная загадка» («Твои уста – два лепестка граната»). Аналогичная звуковая инструментовка встречается у К.Д. Бальмонта в «Черноглазой лани» («Какая властная в вас дышит красота!»), у В.Я. Брюсова в гравюре «Львица среди развалин» («И посреди руин – как тень пустыни – львица»), у К.К. Случевского в «Ханских женах» («Растит кипарисы – их сон сторожить...»), «Как ханское царство распалось...»), в стихотворении «Налетела ты бурею в дебри души!» («В ней проснулся как будто бы мертвый аул»), у К.М. Фофанова в произведении «Блуждая в мире лжи и прозы» («С улыбкой счастья на устах, / В благоуханные гаремы / Идет усталый падишах»). В приведенных фрагментах ассонансный повтор образует ряд ударных гласных одной строки, «в последующем этот прием станет одним из ведущих в поэтике А.А. Ахматовой» [Александрова 2004, с. 152].

В поэтических текстах исследуемого периода можно наблюдать парный ассонанс, который становится их специфической чертой. Например, у М.А. Лохвицкой: «К надзвездной Мекке, к призрачной Медине» («Восточные облака»), «О, плачьте, плачьте! Счет ведется строго» (Там же), «Твои ресницы – крылья черной ночи» («Твои уста – два лепестка граната...»); у К.Д. Бальмонта: «Печальные глаза, изогнутые брови» («Черноглазая лань»), «Но замер и ветер средь мертвых песков» (цикл «Звезда пустыни»). Мелодический рисунок

стихотворений, изображаемый посредством ассонирующих групп с их переливами гласных звуков, придает особый чувственный характер.

А.А. Фет в «Восточном мотиве» (из цикла «Подражание восточному», 1882) прибегает к серии перемежающихся вокалических повторов на [ы] / [и] и [е]:

Мы две пчелы на жизненном цветке,

Мы две звезды на высоте небесной. [Фет 1959, с. 131]

Такой вид ассонанса выступает в качестве дополнительного способа ритмической организации, придает мелодичность стихотворению. Подобную «волшебную музыкальность» [Грек 2020, с. 159] лирики А.А. Фета отмечают его современники. Критик Н.Н. Страхов, «нередко указывавший Фету на его грамматические недочеты, непонятность отдельных строк и выражений, признавал: по богатству мелодий никто не может сравниться с Фетом» [Там же]; в «бесподобно-певучих фетовских строках заключена удивительная прелесть» [Благой 1979, с. 89]. П.И. Чайковский говорит о Фете как о «поэте-музыканте, избегающем даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» [Там же, с. 78, 91–92]. По словам композитора, Фету «дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы сильным, но ограниченными пределами слова» [Там же]. Д.Д. Благой объясняет мелодичность стихотворений Фета «исключительной восприимчивостью к впечатлениям музыкального ряда, преимущественно к малым, синтетически сливающим в себе слово и музыку, формам песни, романса» [Там же, с. 76].

В.Я. Брюсов в «Львице среди развалин» выстраивает ряд перемежающихся ассонансов на [а], [ы] / [и], [э] / [е]:

И башни и столпы, прозрачны и легки;

Мосты, повисшие над серебром реки;

Дома, и Бэла храм торжественной громадой... [Брюсов 1913, с. 86]

Ассонанс задает ритм движению изображаемого текста, динамику лирического сюжета. Поэт привлекает фоннику к решению эстетических и стилистических задач. Как уже упоминалось выше, у В.Я. Брюсова звукопись, ассонансная в частности, – это элегантная форма, в которую заключается художественный смысл.

Внимания заслуживает прием фонической цепи – «звукового повтора, который проходит через стиховой ряд, двустипшие и т.д., образуя комплексы повторяющихся звуков» [Любимова 1996, с. 16]:

Я узнала прозрачный твой стих,
Полный образов сладко-туманных
Сочетаний нежданных и странных
Арабесок твоих кружевных.

(«Эти рифмы – твои иль ничьи») [Лохвицкая 2003, с.184];

Не гляди. Погляди. От любви я умру.
Я люблю этих глаз роковую игру.

(«Черноглазая лань») [Бальмонт 2010, с.96];

И, как пленница гарема,
Между звезд, как между жен
Ищет прежнего эдема.

(«К луне») [Фофанов 1887, с. 80]

Указанный прием фоностилистического маркирования используется с целью актуализации определенного отрывка стихотворного произведения. Создаваемый звуками эффект тем заметнее, чем больше дублирующихся элементов в поэтическом тексте и динамичнее инструментовка. «Звуковые

повторы в тексте образуют структурное единство, характеризуются целым рядом специфических особенностей, играя при этом важную роль в создании ритма» [Егорова 2008, с. 42]. Фоническая цепь выполняет ритмозадающую функцию, а постоянное присутствие одинаковых фонетических групп повышает выразительность поэтического текста и вместе с тем является опорным элементом его звукоизобразительной организации.

Внутренняя рифма как фонетическое средство воздействия оказывается в фокусе внимания поэтов 1880–1890-х гг. Этот вид звуковой выразительности не является открытием для русской поэзии конца XIX столетия: он имеет место в первой половине века в балладах В.А. Жуковского, им пользовался А.С. Пушкин и др. Внутренняя рифма выходит из моды во второй половине XIX в., и творцам эпохи «безвременья», и поэтам-символистам принадлежит заслуга ее воскрешения. Например, К.Р. прибегает к внутренней рифме, элементы которой дистанцированы и созвучны друг другу:

Последняя нарушена преграда
Меж миром *слез* и дольней суеты
И царством *грез* и горней красоты;
Я твой, о, ночь! Меж нами нет разлада.

(«Здесь, в тишине задумчивого сада») [К.Р. 1991, с. 142–143]

В стихотворении внутренняя рифма не носит регулярного характера и выступает в роли «спецэффекта»: выделяет главные в эмоциональном плане лексемы, подчеркивая тем самым антитетическую параллель реального мира – «мира слез и дольней суеты» – и мира ирреального – «царства грез и горней красоты».

В произведении К.Д. Бальмонта «Аргули» (цикл «Любовь и тени любви», сборник «В безбрежности», 1895) слово внутри строки созвучно только концевым лексемам:

Будь далека от *земли*, и крылом белоснежным

Вечно *скользи*

В чистых пределах небесной *стеzi*. [Бальмонт 2010, с.91]

Внутренняя рифма иллюстрирует динамику движения птицы (лирический герой обращается к своей возлюбленной «О, моя птичка! Моя Аргули!» [Там же]) снизу вверх (*земли – скользи – небесной стеzi*) и сообщает дополнительную музыкальность звучанию текста, способствует напевности. Этому же эффекту способствует анноминация, ср. «Точно свеча, я *горю* и *сгораю*» [Там же]. Отметим, что контактный повтор однокоренных слов распространен среди поэтов исследуемого периода, ср.: у Д.С. Мережковского: «Меж тем как все кругом глубоким счастьем дышит, – / Счастливых нет!» («На южном берегу Крыма»); у К.Д. Бальмонта: «Не гляди. Погляди. От любви я умру» («Черноглазая лань»); у Д.Н. Цертелева: «... тебе же светит свет / Другой...» («Отречение Кира») и многие др.

Итак, среди русских поэтических произведений 1880–1890-х гг. с элементами образной системы поэзии Востока обнаруживаем различные примеры фонетической организации текста, которые, однако, в меньшей степени связаны с подражанием «чужому» слогу и в большей – с формированием индивидуально-авторского стиля; являются декоративными и композиционными элементами лирических произведений с ориентальным вектором; создают общий эстетический эффект поэзии «безвременья».

В целом, лирика переходного периода отмечена фонетической гармонией. Звуковые повторы оказывают значительное влияние на ритмическую и образную структуру стихотворений, звукопись шипящих и свистящих делает поэтический текст чувственным, полным сладострастия «восточной» любви. Явления стилистического порядка – аллитеративный и ассонансный повторы,

звукоподражание, паронимическая аттракция – становятся средствами создания того образа Востока, который представлялся в сознании авторов *fin de siècle*.

2.2. Синтаксическая структура произведений

Поэтическое наследие мусульманского Востока за свое многовековое существование представлено именами тысяч авторов, различных по эстетическим исканиям и поэтическим методам, однако их стиль так или иначе сводится к двум установкам: «красочность» (рангини), «проявленная, в частности, в стремлении к визуализации образа» [Рейснер 2021, с. 271] и «сладостность» (ширини), «когда в качестве основного критерия совершенства выступает гармония звучания» [Там же]. Художественное воплощение поэтами красочности и сладостности различно, но эти признаки, «ставшие мерилем хорошего вкуса, в качестве похвальных присутствуют у абсолютного большинства стихотворцев» [Там же]. Помимо лексической орнаментальности (изысканной языковой игры, сложных метафор и т.п.), эффектов фонетики и графики, когда буквы слов образуют узор, стилевые установки реализует специфический синтаксис – нарочито подчеркнутый параллелизм, единоначалие, редиф (аналог европейской эпифоры, повтор одного или нескольких слов после рифмы в конце каждого бейта).

Исследование языкового пространства русских поэтических текстов 1880–1890-х гг., ориентированных на литературное наследие Востока, требует осмысления их особенностей с точки зрения синтаксиса для выявления тождественных восточным и индивидуально-авторских, «европейских» синтаксических компонентов, которые поэты «безвременья» используют в своих произведениях с целью имитации ориентального слога, а также для повышения эмоциональности лирического текста в целом.

Так, своеобразная синтаксическая организация произведений в сочетании с идиостилевыми характеристиками поэтов порождает в текстах *fin de siècle* композиционный прием параллелизма. «В цикле "Восточные брызги" (1886) К.М. Фофанова стилистической особенностью становится использование тождественных элементов речи в смежных частях текста, в чем проявляется особенность ориентального стихосложения» [Дьяченко 2019 b, с. 243].

Первое произведение «Восточных брызг» демонстрирует синтаксический параллелизм: инициальное предложение начинается с дополнения «друзей» с определением «двух», затем следует сказуемое, то же касается третьей строки. Часто этот вид параллелизма выступает в паре с фигурой прибавления, в данном четверостишии – с анафорой:

Двух друзей вместить возможно

В небольшом ушке иглы;

Двух врагов вместить не может

Вся вселенная Аллы. [Фофанов 2010, с. 96]

«Неоромантическая поэзия К.М. Фофанова отмечена присутствием ряда принципов, позднее вошедших в эстетическую концепцию литературного искусства Серебряного века. Основные из них – синестезия и наблюдаемое в данном четверостишии слияние полярных начал: в центр евангельской притчи помещается образ *вселенной Аллы*. В произведении авторская идея излагается в соответствии с притчей об игольном ушке, поэтическую интерпретацию которой осуществляет автор: пересказанные евангелистом Матфеем слова Христа о бремени земного богатства» [Дьяченко 2019 b, с. 243] («...истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное; и еще говорю вам: удобнее верблюду (один из вариантов перевода – «толстая веревка») пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» [Кузнецова 2022, с. 389]) заменяются К.М. Фофановым на мысль о тяжести мировой

вражды («Двух врагов вместить не может / Вся вселенная Аллы»). «Поэт выстраивает собственную метафорическую систему, в которой *ушко иглы* и *вселенная Аллы* – два ее полюса (по аналогии с антитетическими образами евангельской притчи, полюсами христианской модели мира – ушком иглы и Царствием Божиим), в духе романтического мироощущения подчеркивающих разрушительную силу ненависти и недостижимость человечеством идеала, мира и гармонии» [Дьяченко 2019 в, с. 243].

«В нехристианском имени Бога прослеживается ориентация на мусульманский Восток и религиозный мистицизм. В увлеченности Фофанова поэзией мистического суфизма, чьи многочисленные образы и символы обнаруживаются в его произведениях, с одной стороны, видится ретроспективность, подражание образцам русской поэзии Золотого века» [Там же] (ср. с пушкинскими «Стамбул гяуры нынче славят...» («...Алла велик. Тогда султан / Был духом гнева обуян» [Пушкин 1985, с. 483]) и «Подражаниями Корану» («Земля недвижна...» [Там же, с. 505])), с другой – «склонность Фофанова к сверхъестественному» [Дьяченко 2019 в, с. 243].

Обратный параллелизм становится структурной доминантой в шестой части цикла:

Звезды – сны неба ночного, и сны человечества – звезды;

Ночь их одна засветила, и день их погасит один. [Фофанов 2010, с. 97]

Порядок слов второго предложения инвертирован по отношению к первому. Реализация хиазма сопровождается лексическими повторами и антитетическими парами *ночь-день*, *засветила-погасит*. Миниатюрность произведения позволяет лучше прочувствовать его хиазматический характер, который едва ощущается в составе более крупных форм.

Размышляя о формах параллелизма в поэзии К.М. Фофанова, С.В. Сапожков отмечает, что «зона соответствий и аналогий охватывает у Фофанова не только мир человека и мир природы, но и такие ряды, которые не знала народная поэзия» [Сапожков 2008, с. 108]. В приведенном выше отрывке параллелизм формирует лиро-философский метатекст, основанный на сопоставлении образа космического мира и высших идеалов человечества – его снов.

Подчеркнем, что у поэта прослеживается «явная тенденция мыслить весь мир как мир зеркальных отражений и соответствий, где все всему соответствует. Как видим, параллелизм <...> оказывается уже не категорией языка ("стиля" в узком смысле этого слова), но свойством самого мироздания, то есть категорией онтологической. Целостность и единство бытия поэт подозревает не на одном, а сразу на нескольких его этажах, и в этом его поэтическая модель мира наследует уже не только фольклору, но и романтической традиции в целом» [Там же].

В тринадцатом отрывке «Восточных брызг» синтаксический параллелизм основывается на субстантивных сравнительных конструкциях:

Уста твои – розы, и груди, что волны,
И взоры, что звезды, и косы, что тучи;
Но розы твои мне поют соловьями,
И волны твои, точно лава, горячи. [Фофанов 2010, с. 98]

«К.М. Фофанов прибегает к параллельным именным словоформам – *грудь, что волны; взоры, что звезды; косы, что тучи; волны твои, точно лава*» [Дьяченко 2019 б, с. 244] – выражая мотивацию положительно-оценочного знака, стремясь продемонстрировать «сходства» сопоставляемых объектов, опираясь на метафорическую природу сравнений. Параллелизм в «Восточных брызгах» – средство мифопорождения, об этом говорит А.Н. Веселовский в «Исторической

поэтике»: «Это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, которая создала старые мифы» [Веселовский 1989, с. 153].

«Мотив любви на фоне сада, отождествление образа женщины с образами окружающей природы отсылают к любовной арабо-мусульманской лирике или, возможно, к ставшей эталоном поэтического языка любви "Песне песней"» [Дьяченко 2019 б, с. 247]: «Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз <...> как лента алая губы твои <...> как половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими...» [Песнь Песней царя Соломона 2011, с. 77]

К.М. Фофанов возвеличивает возлюбленную лирического героя, сфера его переживаний обращена к женскому образу, описываемому лексикой с космической семантикой («И взоры, что звезды...»), «в чем слышатся, в том числе отзвуки идеи Вечной Женственности, впоследствии распространенной в культуре Серебряного века» [Дьяченко 2019 б, с. 247].

Принцип построения четырнадцатого отрывка «Восточных брызг» – сочетание антитезы с параллелизмом:

Падишах суров и грозен
Перед подданными всеми,
Но зато он тих и ласков
Между женами в гареме.
Так и Алла: над землею
Он суров, как вождь и воин,
Но зато в раю румяном
Он вселюбящ и спокоен. [Фофанов 2010, с. 98]

«Параллелизм подчеркивает связь между элементами октета, предмет изображения которых – два мира: земной (мир падишаха, его подчиненных, жен сераля) и небесный (мир Аллаха и "румяного рая"). Структура синтаксического

параллелизма усиливается противительным союзом *зато*, антитетические конструкции, построенные на лексемах с противоположными коннотациями ("Падишах суров и грозен..." / "...он тих и ласков", "Он суров, как вождь и воин" / "Он вселюбящ и спокоен"), усиливают экспрессивность» [Дьяченко 2019 б, с. 248].

Синтаксический параллелизм у М.А. Лохвицкой помогает достичь смысловой ясности, а также особой мелодики. В произведении «Твои уста...» он выступает в качестве организующего начала: первое предложение каждого катрена построено на данном приеме экспрессивного синтаксиса. С помощью одинаково структурированных предложений автор удерживает внимание читателей на образе возлюбленного лирической героини: «Твои уста – два лепестка граната <...> / Твои ресницы – крылья черной ночи <...> / Твоя душа – восточная загадка...» [Лохвицкая 2003, с. 229] Так, синтаксическое деление совпадает с делением строфическим, которое наряду с «правильностью и гармоничностью периодов» [Александрова, 2004, с. 244] позволяет поэтессе «сохранять логичность и ясность изложения» [Там же]. Заметим, что «эти достоинства были отмечены уже в одной из первых рецензий на I том стихотворений Лохвицкой: "Возьмите периоды (от них у Фофанова можно задохнуться, а у Минского исстрадаться) – они в высшей степени соразмерны и в то же время достаточно сильны"» [Там же].

С точки зрения Т.Л. Александровой, на использовании синтаксического параллелизма сказалась песенная тенденция творчества М.А. Лохвицкой. Эта традиция повлияла и на частотность употребления рефрена. Как правило, у поэтессы рефренные строки без вариаций окольцовывают поэтический текст. Например, в первом произведении цикла «В лучах восточных звезд», главная тема которого – сладострастная любовь-страдание, строка «Я хочу быть любимой тобой» играет роль инициальной в начальном катрене и конечной в

пятом, она начинает лирическое повествование и завершает его, содержа в себе законченную поэтическую мысль:

Я хочу быть любимой тобой	И навеки я буду твоей,
Не для знойного сладкого сна,	Буду кроткой, покорной рабой,
Но – чтоб связаны с вечной судьбой	Без упреков, без слез, без затей.
Были наши навек имена.<...>	Я хочу быть любимой тобой.

[Лохвицкая 2003, с. 224]

«Ценность вечной, а значит настоящей, по мнению поэтессы, любви утверждается благодаря контрасту между плотским чувством, обозначаемым эпитетами *знойный / сладкий сон*, и космическим, божественным пониманием высшей добродетели, которое выражается через эпитет *вечная судьба*» [Дьяченко 2020, с. 85].

Тема смиренной любви и рабской женской покорности отчетливо слышна в последнем катрене. «Становится понятным, почему М.А. Лохвицкая фоном для сюжетов своих произведений выбирает пространство ориентальной символики (само название поэтического цикла отсылает к нему): на манер невольниц в гареме, ожидающих милости и внимания от их повелителя, лирическая героиня М.А. Лохвицкой терпеливо ждет любви от своего "черноокого принца", эпитеты *кроткая и покорная раба* подчеркивает патриархальность ее взглядов. Скорее всего, здесь нашли отражение стереотипные представления М.А. Лохвицкой о положении женщины на Востоке: бесправное, полностью подчиненное мужчине, и только лишь терпением и покорностью можно "заслужить" его расположение. Значение эпитета усиливает лексема *навек*, а также повтор "Без упреков, без слез, без затей"» [Дьяченко 2020, с. 85–86].

Во втором произведении рефрен в сочетании с антитезой подчеркивает двойственность властителя над сердцем лирической героини. Ее возлюбленный – это Вечно-мужественный «черноокий принц», красавец с восточными

глазами, который одновременно реален и ирреален, «он – никто, он – кто-то; единственный и множественный» [Голиков 1912, с. 772]. «Его дуалистическая природа воспринимается различно: с одной стороны, он манит красотой, силой, властью, с другой – пугает жестокостью и деспотизмом» [Дьяченко 2020, с. 86]:

О божество мое с восточными очами,
Мой деспот, мой палач, взгляни, как я слаба!
Ты видишь – я горжусь позорными цепями,
Безвольная и жалкая раба. <...>

Бегут часы, бегут. И борются над нами,
И выются, и скользят без шума и следа, –
О божество мое с восточными очами, –
Два призрака: Навек и Никогда. [Лохвицкая 2003, с. 224]

«У стихотворения двухчастное строение. В каждом катрене по несколько антитетичных образов на разных уровнях текста: оксюмороны *божество – деспот*, *божество – палач*, противопоставления *божество – раба*, *горжусь – позорными*, парность *навек – никогда*» [Дьяченко 2019 а, с. 167]. «Оксюморонная фраза *я горжусь позорными цепями* возвращает к теме сладострастной любви-страдания, а эпитеты *безвольная и жалкая раба* усиливают не только лирическое переживание, но и контраст между образами героини и ее возлюбленным: он становится недостижимым "божеством"» [Дьяченко 2020, с. 86].

В третьем стихотворении цикла «В лучах восточных звезд» внимание читателя акцентируется на строке-рефрене «Нет, не совсем несчастна я», которая в сочетании с фразой «Лишь захочу – и рушатся преграды» относит к декадентской эстетике приятной смерти-освобождения:

Нет, не совсем несчастна я, – о нет!
За все, за все, – за гордость обладанья
Венцом из ярких звезд, – за целый свет
Не отдала бы я мои страданья.
Нет, не совсем несчастна я, поверь:
Лишь захочу – и рушатся преграды,
И в странный мир мучительной отрады
Откроется таинственная дверь. [Лохвицкая 2003, с. 225]

«Здесь взаимодействуют два аспекта темы любви в творчестве М.А. Лохвицкой – любовь-страдание и любовь после смерти» [Дьяченко 2020, с. 87]. Поэтессе присуща эстетика упадка (В.Я. Брюсов ставит ее в один ряд с декадентами – К.Д. Бальмонтом, З.Н. Гиппиус и др.), особенно это касается стихотворений, ориентированных на восточную экзотику. «Тема сладострастного страдания от неразделенной любви развивается с помощью гиперболизации: лирическая героиня не променяет свои мучения ни "за гордость обладанья венцом из ярких звезд", ни "за целый свет" [Там же].

Особой музыкальностью отмечено четвертое стихотворение цикла, в котором рефренные строки придают лирическому повествованию мелодичность. Рефрен вариативен, предложения сохраняют элемент «Счастлив – кто...», остальная их часть строится на параллелизме: «...Счастлив – кто может на милой груди отдохнуть. <...> / Счастлив – кто будет с тобой. <...> / Счастлив – кто дремлет под взором властительных глаз. <...> / Счастлив – кто может в любимые очи взглянуть, <...> / Счастлив – кто близок тебе» [Лохвицкая 2003, с. 226].

Поэтесса вновь обращается к описанию ирреального образа искусителя с «властительными» глазами, сливая воедино поэзию любви с поэзией природы

(солнце свершило серебряный путь; звезды рассыпали свет голубой; месяц, бледнея, ревниво взглянул и угас и т.д.).

Перенос антропоморфизированной «природы в сферу интимного привносит элемент мистицизма в описание отношений между влюбленными: солнце садится / возлюбленная "черноокого" принца опускается на его грудь; месяц ревниво смотрит / лирическая героиня ревнует "красавца с восточными очами" к другой» [Дьяченко 2020, с. 89], ср.: «Если томиться я буду и плакать во сне, / Вспомнишь ли ты обо мне?» [Лохвицкая 2003, с. 226]). «Здесь же вводится ориентальный мотив неги и любовного томления (*отдохнуть на милой груди, дремать под взором властительных глаз, томиться и плакать во сне*), часто встречающийся в произведениях М.А. Лохвицкой» [Дьяченко 2020, с. 89].

«Парцелляция помогает выражению лирического переживания и придает динамику сюжету, а строка "Счастлив – кто..." отделяется от основного текста и таким образом наиболее сильно в идейно-эмоциональном плане воздействует на читателя» [Там же].

В «Джамиле» функцию опоясывающего рефрена выполняют вопросительные предложения, что подчеркивает композиционную стройность поэтического текста, усиливает его ритмичность: « – Вы так печальны, Джамиле? / Ваш взор парит в дали безбрежной... <...> / Вы так печальны, Джамиле? <...> / – Вы улыбнулись, Джамиле? / И жизнь, и радость в вашем взоре, <...> / Вы улыбнулись, Джамиле?» [Лохвицкая 1896–1898, с. 98]

В балладе «Энис-эль-Джеллис» текстовой доминантой выступает тематический параллелизм:

Уж солнце склонялось к жемчужной волне,
Повеяло ветром и сном.
Неведомый рыцарь на белом коне

Подъехал и – стал под окном. [Лохвицкая 2003, с. 219]

«Катрен повествует о появлении "неведомого рыцаря", чей образ выделяется поэтессой с помощью колористического контраста: на темном фоне надвигающейся ночи высвечивается фигура белого коня, на котором подъезжает рыцарь. М.А. Лохвицкая параллельно привносит элемент мистицизма в его изображение посредством антропоморфизации природы: закат солнца, веяние ветра, наступление сна (возможно, вечного) предваряют появление возлюбленного лирической героини, предугадывая трагическую развязку сюжета. Однако это можно трактовать как латентный мифологический мотив любви солнца и волны» [Дьяченко 2021, с. 65] (ср. у Лохвицкой: «Я люблю тебя, как море любит солнечный восход» [Лохвицкая 2003, с. 219]).

«В третьем катрене параллелизм заключается в сравнении образа птиц, которые касаются окна и "прядают вниз", что, по поверьям, является предвестием приближающейся беды, с образом прекрасной рабыни, чья судьба уже предречена. Анафора ("Он видел, как птицы...", "Он видел – в гареме...") способствует эмоциональному нагнетанию» [Дьяченко 2021, с. 66].

Он видел, как птицы, коснувшись окна,
Кружились и прядали вниз.
Он видел – в гареме всех краше одна,
Рабыня Энис-эль-Джеллис. [Лохвицкая, с. 219]

Седьмой катрен – развязка лирического сюжета – демонстрирует сопоставление двух образов – *безмолвного кипариса* и *убитой рабыни*:

Разрушена башня. На темной скале
Безмолвный стоит кипарис.
Убитая, дремлет в холодной земле

Прием парцелляции способствует передаче лирического переживания и замедляет динамику сюжета. «Мотив сна-смерти ("Убитая, дремлет в холодной земле") отсылает к образу рыцаря ("Повеяло <...> сном / Неведомый рыцарь <...> / Подъехал"), и не остается сомнений в том, что именно он является причиной гибели наложницы» [Дьяченко 2021, с. 66]. Здесь поэтессой проводится параллель с биографическим фактом из ее жизни: М.А. Лохвицкая не могла справиться с «властью чар неодолимых» [Лохвицкая 1897], вызванных романом с Бальмонтом, в котором «она нашла человека также чуждого будничной действительности и влюбленного в поэзию и совместное возвышенное служение красоте было тем искушением, которое поэтесса не преодолела» [Александрова 2003, с. 32].

Таким образом, в балладе тематический параллелизм помогает заметить «следы чувства», вылившегося в «литературный» роман. Заметим, что «литературный» роман – один из аспектов традиции русского житнетворчества; «проявление единства поведения жизненного и эстетического» [Худенко 2001], формула которого была выдвинута в начале XIX в. В.А. Жуковским – «жизнь и поэзия – одно» [Жуковский 1959, с. 146].

По словам В.М. Недошивина, роман Бальмонта и Лохвицкой «слишком характерен для Серебряного века, века тайн, мистики, тумана, вольных и невольных пересечений, откровенностей в стихах и чопорности в жизни. И длился их роман, даже – "заклятье", как напишет она в стихах, параллельно с семейной жизнью и Бальмонта, и самой Лохвицкой не месяцы – годы» [Недошивин 2014, с. 220]. Л. Ливак отмечает, что «во второй половине 1890-х Бальмонт вел с Лохвицкой интенсивный поэтический диалог, прочитанный современниками как свидетельство любовных отношений. Их литературный роман и возможная любовная связь отразились в решении Бальмонта назвать

Миррой свою младшую дочь» [Ливак 2019, с. 317]. Т.Л. Александрова говорит о том, что «история их отношений овеяна тайной: известно о "нашумевшем романе", ход которого по документам проследить почти невозможно. Осколки их переписки носят деловой характер – обращение только на "вы". Главный, прямой и достоверный источник, по которому восстанавливается канва их взаимоотношений, – это поэзия. Оба поэта славились откровенностью своей лирики: они сами о себе все рассказали. До самых последних произведений каждого из двух поэтов внимательный взгляд заметит эти следы взаимного чувства, правда не всегда светлого, но оказавшегося непреодолимым для обоих» [Александрова 2003, с. 29].

В стихотворении «Идеалы» через иносказание вводится тематическая параллель: с образом исчезнувшего видения волшебной восточной страны с высокими замками, розами и черноокиим принцем, который «Как в сказке хорош и влюблен» [Лохвицкая 2003, с. 141], вводится образ исчезнувшей мечты: «Исчезли и замки, и розы, / Виденья волшебной весны; / Поруганы детские грезы, / Осмеяны чудные сны...» [Там же]

Поэтами 1880–1890-х гг. активно поддерживается инициальный повтор тождественных синтаксических компонентов. Известно, что «пристальное внимание к смысловым и формальным соответствиям отмечено у восточных, в частности персидских, поэтов» [Чалисова, Смирнов 2000, с. 245], прием единоначалия стал их визитной карточкой, ср.:

دمی چند گفتم برآرم بکا	<u>Мгновение</u> хотел еще дышать,
دریغا که بر جوان آلوان عمر	<u>Как жаль</u> , перехвачен путь дыхания,
دریغا که بگرفت راه نفس	<u>Как жаль</u> , за пестрым жизни столом
دمی خورده بودیم، گفتند: بس	<u>Мгновение</u> ели, но нам сказали «хватит».

(«Гулистан», глава VI, «О старости и слабости», рассказ 1

[Саади Мушрифаддин 1957, с. 97])

(подстрочный перевод с фарси мой – Т.Д.)

Существующие исследования различных видов анафоры (Э.Г. Суодене²⁶, П. Глушаков²⁷ и пр.) доказывают важность изучения данного приема экспрессивного синтаксиса при комплексном (лингвистическом, структурно-композиционном, смысловом) рассмотрении поэтических текстов, в том числе сфокусированных на ориентальной экзотике.

Чаще других поэтов мусульманского Востока обращается к анафорическим повторам Хафиз, чей «образ как наиболее яркое воплощение восточной темы в поэзии Фета появился не случайно, он был подготовлен многолетним интересом к русской и западноевропейской романтической традиции. <...> Хафиз в сознании Фета полностью включался в систему русского ориентализма, со времен Пушкина формирующего сверхтекстовый "русский" образ Востока. Существенным вкладом Фета в эту традицию <...> является развитие жанра ориентального лирического цикла» [Алексеев 2014, с. 72]. Один из таких циклов – «Подражание восточному», в котором стихотворение «Восточный мотив» напрямую связано с ориентальной поэтикой посредством синтаксической доминанты – единоначалия:

С чем насравнить с тобою, друг прелестный?
Мы два конька, скользящих по реке,
Мы два гребца на утлом челноке,
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,
Мы две пчелы на жизненном цветке,
Мы две звезды на высоте небесной. [Фет 1959, с. 131]

²⁶ Суодене Э.Г. Анафора в лирике М. И. Цветаевой (стилистика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 1990. – 23 с.

²⁷ Глушаков П. Семантическое значение анафоры в структуре поэтического текста // Cuadernos de Rusística Española, 2006. – № 2. – С. 68–80.

Произведение представляет собой европейскую имитацию газели, не только передающей характерный для творчества персидского поэта восточный дух, но и сохранившей жанровую особенность данного вида лирического стихотворения – особый синтаксический рисунок. Фет прибегает к анафорическому приему, подражая утонченному персидскому стилю. Автор изображает стремление воссоединиться с возлюбленной, на что указывает анафорическая единица *мы два*.

В «Ханских женах» К.К. Случевского анафорическую функцию выполняет слово «и», выступающее в роли союза и частицы: «И сном непробудным забылись... <...> / И кажется, точно ревнивая мать,<...> / И времени много с тех пор протекло, <...> / И, кажется, все бы забыться могло, <...> / И тешить властителей ханской земли,<...> / И помнят могилы!.. Задумчив их вид... <...> / И спящим покойницам снится!» [Случевский 1898, с. 117] То же – в произведении «Налетела ты бурей в дебри души»: «...И скопились на дне валуны, катыши / И разбитые вдребезги скалы! / И раздался в расщелинах трепетный гул ! / И гарцуют на кровных конях старики, <...> / И играют курки пистолетов...» [Случевский 1962, с. 307] Подобные конструкции «нанизывания» одного предложения на другое формируют определенный ритм – основу организации текста. Такой прием «цепочечного» соединения предложений отсылает к библейскому синтаксису (по утверждению Н.Ю. Чалисовой «стилизация восточных мотивов в русской поэзии под библейский стиль может оказаться при внимательном исследовании не только имитационным приемом, но и в какой-то мере реальным приближением к некоторым особенностям арабского поэтического синтаксиса, повлиявшего на словесную культуру всего мусульманского мира» [Чалисова 2000, с. 302]), вместе с тем его активно используют поэты Золотого века, ср., например, с пушкинским «Пророком», в котором большая часть строк начинается именно с союза «и».

Рассматриваемые произведения К.К. Случевского написаны в 1880–х гг., однако родившийся во второй трети XIX столетия и принадлежащий к поколению «еще классиков» поэт продолжает их традиции, лишь в конце 1890-х гг. он создает то, что поэты Серебряного века будут называть модерном. По словам критика С.К. Маковского, «Случевский писал в те годы, менее всего заботясь о красоте самого стиха, увлекаясь его смысловым *что*, а не художественным *как*. Нужна была заря XX века, чтобы у нас, по примеру французских и английских поэтов, стали писать образцовые стихи не только гении, но и рядовые служители муз. Случевский, чрезвычайно чутко на все отзывавшийся, "заражался" поочередно от многих старших поэтов, и иностранных – Шиллера, Гете, Гейне, Альфреда де Виньи, и русских (по преимуществу их формой) – Некрасова, А. Толстого, и почти не думал о своей собственной "форме"; только в конце он вырос в оригинального мастера» [Маковский 2000, с. 308].

Аналогичное синтаксическое «нанизывание» – у Д.С. Мережковского в «Старинных октавах», оцениваемых Р.В. Ивановым-Разумником как «эпигонское подражание Пушкину» [Иванов-Разумник 1922, с. 101]: «...И соловья над розой при луне, / И лучшую из тайных роз гарема, / Тебя, которой бредил я во сне / И наяву, о, милая Зарема» [Мережковский 2000, с. 472]; в мусульманском предании «Аллах и Демон», в котором нехристианский образ божественного начала и мифологема сатаны выражают философские, религиозные искания поэта: «И грудь изрезана глубокими рубцами, / И выжжено клеймо проклятья на челе <...> / И язвы грешников им воздух отравят, / И в черной копоти померкнут их короны» [Там же]; в произведении «На южном берегу Крыма», лирическое повествование которого основано на противопоставлении счастливого сна «немой виллы» [Там же, с. 167], дышащего грустью окружающего мира: «И стаи пчел гудят в заросших цветниках, / И острый кипарис над кущей роз пунцовых» [Там же].

В «Баязете» В.Я. Брюсова анафорическое «и» задает определенный ритм лирическому сюжету: «И степи дрогнули под звон копыт, / И шум от сшибки замер в небе» [Брюсов 1961, с. 127]. Пример характеризуется сочетанием антитетических образов *дрогнувших под звон копыт степей* и *замершего в небе шума*, обостряющих эффект контраста, создавая экспрессивность поэтического текста.

«Нанизывание» синтаксических единиц с инициальным «и» встречается у других поэтов: «И плакали гордые розы, / И плакал в кустах соловей. / И с каждою новой слезою <...> / И небо роняло звезду» (С.Я. Надсон, «Мне снилось вечернее небо...»); «И мыслит Кир: сбылись мои стремленья, / И я врагам отчизны отомстил...» (Д.Н. Цертелев, «Отречение Кира»), «И сон покрыл его крылом своим / И видел он чудесное виденье...» (Там же); «И слово вещее не ложно, / И свет с Востока засиял, / И то, что было невозможно...» (В.С. Соловьев, «Ex oriente lux») и др.

К.Д. Бальмонт в «Оазисе» использует анафорический способ синтаксической организации стиха для выражения женского начала в разных его ипостасях. Поэт прибегает к асимметричным пятистишным строфам, передающим ощущение «внутренней тревоги и беспокойства» [Федотов 2017, с. 97], что соответствует развитию поэтического сюжета. Так, в первом квинтете с помощью анафорического повтора («Ты была как оазис в пустыне, / Ты мерцала стыдливой звездой, / Ты Луною зажглась золотой...» [Бальмонт 1969, с. 106]), а во втором, используя условно-символический язык, К.Д. Бальмонт изображает любовную привязанность лирического героя в свойственной ему импрессионистской манере. Прежде всего, она проявляется в быстрой смене цветов: колоративы *зеленый* (оазис), *желтый* (пустыня), *тускло-белый* (стыдливая звезда), *золотой* (луна) стремительно меняют друг друга. Во второй паре пятистиший лирическое переживание достигает апогея. Чувство разочарования (возлюбленная оказывается слишком доступной, интрига

исчезает: «О, какое мученье! / К недоступному доступ найден» [Там же]), крушение надежды на счастье анафорически передаются в духе культа мимолетности, мгновения, а также прихотливой изменчивости настроений – отличительных особенностей поэзии Бальмонта 1890-х гг.: «Я мечты отдавал не богине <...> / Я один в удушающей мгле / Я очнулся в бесплодной пустыне, / Я проснулся на жесткой скале» [Там же].

В «Черноглазой лани» анафора реализует импрессионистские тенденции, передает динамичность действий, мимолетность впечатления: «Ты изменяешься. И вновь темно вокруг. / Ты вновь чужая мне. Зачем?» [Бальмонт 2010, с. 96] В произведении «Ручей (с восточного) рефрен-анафора сопоставляет первый катрен с четвертым – начало и конец лирического монолога, – тем самым «закольцовывая» его и охватывая лирический сюжет как целое.

Приведем примеры анафорических повторов из других произведений поэтов *fin de siècle*:

– *К.Д. Бальмонт*: «Что ж ты плачешь, скорбящий звенящий ручей, / Что ж ты рвешься так страстно из темной тюрьмы?» («Ручей (с восточного)»); «Лучше бродить по вершинам холодным и снежным <...> / Лучше страдать, но страдать на такой высоте...» («Аргули»);

– *В.Я. Брюсов*: «Здесь дышит скромный кипарис, / Здесь дремлет пыльная олива...» («У перекрестка двух дорог»);

– *А.А. Голенищев-Кутузов*: «Где верные ему платан и кипарис / Под небом голубым и солнцем разрослись, / Где дремлют старые утесы Аю-Дага...» («В Гурзуфе»);

– *М.А. Лохвицкая*: «Этот мир так отравлен людьми. / Эта жизнь так скучна и темна» («Я хочу быть любимой тобой»); «Пусть я томлюсь и плачу от томленья, / Пусть я больна от страсти и любви...» («Нет, не совсем несчастна я...»);

– *Д.С. Мережковский*: «Любовь великая мне сердце наполняла, / Любовь меня звала...» («Аллах и Демон» (мусульманское предание)), «Не я ли пробудил могучий гнев в сердцах, / Не я ли в них зажег мятежный дух свободы?» (Там же), «Как чайной розы теплое дыханье, / Как музыка валов...» («На южном берегу Крыма»);

– *Д.Н. Цертелев*: «Я захочу – и Вавилон исчез, / Я захочу – и где пустыня рдела, <...> / Поднимутся твердыни до небес» («Отречение Кира»), «Где плещут моря волны голубья / Где в лаврах храмы дивные стоят...» (Там же), «Там ждет его любви и неги мир, / Там жаждет все давно желанной встречи...» (Там же); «...Что горем и злобой взойдет / Что кровью питается словно росую...» («Смерть Иреджа»).

В поэзии 1880–1890-х гг. с ориентацией на восточную эстетику также встречаем следующие синтаксические приемы:

– *повтор синтаксического фрагмента одной строки*: у М.А. Лохвицкой: «Мой желанный, мой возлюбленный...», «О, мой светлый, о мой радостный...», «Мой прекрасный, мой единственный...» («Гимн возлюбленному»); «Бегут часы, бегут...» («О божество мое с восточными очами»); «Нет, не совсем несчастна я, – о нет!» (из цикла «В лучах восточных звезд»); у К.К. Случевского: «Их хитростью брали, их силой влекли...» («Ханские жены»), «Твой живой, твой трепещущий лик!..» («Будто месяц с шатра голубого...»); у Д.С. Мережковского: «Без тени, без лучей...» («Аллах и Демон» (мусульманское предание)), «За мир, за бедный мир...» (Там же); «Я пал, но не сражен, я пал, но не смирился» (Там же), «И он простит людей, и он простит меня» (Там же); у К.Д. Бальмонта: «Где любовь, где восторг упоенья?» («Оазис»); «Ты – все, ты – земля на земле...» (Там же); «Что значит этот смех? Что значит этот взгляд?» («Черноглазая лань»); «Все забыл, все утратил любя. / Не пойму я тебя. Но люблю я тебя» (Там же); «Не найти мне Тебя, не найти!» (из цикла «Звезда пустыни»); «Все ближе, все ярче!» (Там же); «За небом

раздвинулось Небо небес» (Там же); у К.М. Фофанова: «Между звезд, как между жен» («К Луне»);

– *плеонастический повтор соседних слов в пределах одной или нескольких строк*: у М.А. Лохвицкой: «Далеко... далеко... навек... навсегда...» («Полуденные чары»); «Идут, идут небесные верблюды...», «О, плачьте, плачьте!» («Восточные облака»); «О, пойми, – о, пойми, – о, пойми!», «Но не ты – но не ты – но не ты!» («Я хочу быть любимой тобой»); «За все, за все, – за гордость обладанья...» («Нет, не совсем несчастна я...»); «Его уже давно, давно никто не слышит...» (Там же); у В.С. Соловьева: «"С Востока свет, с Востока силы!"» («Ех oriente lux»); у К.Д. Бальмонта: «Люблю я Пустыню, Пустыню, царицу земной красоты» («Пустыня»); «Подожди! Подожди! Дай хоть взглядом обнять!» («Черноглазая лань»); «И вечное, вечное счастье зажглось» (из цикла «Звезда пустыни»); у Д.Н. Цертелева: «Кто сотворил наш мир и мир нетленный...» («Отречение Кира»);

– *анадиплосис*: у М.А. Лохвицкой «И навеки я буду твоей, / Буду кроткой, покорной рабой...» («Я хочу быть любимой тобой»); «Вижу волшебницу я. Реют, воркуя над ней, / Реют и вьются – ее тайные сладкие чары...» («Чародейка»); у К.К. Случевского: «...все бы забыться могло, / Все...» («Ханские жены»); у Д.С. Мережковского: «...Каких-то маленьких, страдающих людей, – / Страдающих...» («Аллах и Демон» (мусульманское предание)); у Вл.С. Соловьева: «Тот свет, исшедший из Востока, / С Востоком Запад примирил» («Ех oriente lux»); «Каким же хочешь быть Востоком: / Востоком Ксеркса иль Христа?» (Там же); «Но тем не менее как свечка я горю. / Как свечка я горю и таю, как она!» («Признание даме, спрашивавшей автора...» (Из Гафиза, подражание Лермонтову)); у К.Д. Бальмонта: «Встает, и бежит, пропадает, – и снова молчанье растет, / И снова мираж лучезарный обманно узоры плетет» («Пустыня»); «Послышался голос, как будто бы зов, / Как будто

дошедший сквозь бездну веков» (из цикла «Звезда пустыни»); у К.М. Фофанова: «Ищет прежнего эдема, / Прежней жизни смутный сон» («К Луне»);

– *прозаподосис* у М.А. Лохвицкой «И я смеюсь, но знаю я...» («Джамиле»); у К.Д. Бальмонта: «Глядят так ангелы? Так духи тьмы глядят?» («Черноглазая лань»);

– *асиндетон*: у Д.С. Мережковского: «Как пыль разбитых волн, как смерч, как ураган» («Аллах и Демон» (мусульманское предание)), «Так много будет нас, что крики, вопли, стоны...» (Там же);

– *эллипсис*: у К.К. Случевского: «Растит кипарисы – их сон сторожить» («Ханские жены»), «Ты – рубин блестящий, огневой!» («Ты нежней голубки белокрылой»); у В.Я. Брюсова: «И посреди руин – как тень пустыни – львица» («Львица среди развалин»).

Таким образом, исследование языкового пространства русских поэтических текстов 1880–1890-х гг. с вектором на литературное наследие мусульманского Востока помогает выявить синтаксические компоненты, тождественные «восточным» (параллелизм, инициальный повтор и др.), а также индивидуально-авторские, «европейские» (анадиплосис, плеоназм, эллипсис и т.п.), которые поэты «безвременья» используют в своих произведениях с целью имитации ориентального слога, а также для повышения эмоциональности лирического текста в целом.

2.3. Восточные жанровые формы в русской поэзии «безвременья»

«Кризис европоцентристской ориентации творческого сознания в Европе второй половины XIX столетия способствовал возросшему интересу к Востоку, его духовным и культурным ценностям» [Дьяченко 2018 а, с. 76].

«В русском (как и в западноевропейском) поэтическом искусстве конца XIX в ориентализм получил распространение не только посредством

заимствования образов и мотивов восточно-мусульманской литературы, но и через стилизацию ее жанровых форм, в чем прослеживается модный неоромантический "экзотизм"» [Там же].

В 1880-е гг. Восток приобретает статус доминанты в философско-этических, историософских концепциях В.С. Соловьева, который «первым "вспомнил" средневековый христианский вопрос о месте ислама в божественной экономике спасения, попытался найти глубинные основания для восстановления духовного единства авраамических религий. В этом Вл. Соловьева можно считать предтечей современного диалога религий» [Журавский 1990, с. 43].

«На раннем этапе творчества поэт отказывается признавать за исламом самостоятельную историческую ценность» [Там же, с. 44], поскольку его воззрения определяются «популярными для того времени стереотипами: "мусульманской цивилизации чужд прогресс; арабская философия – пустоцвет; иранская поэзия – единственно ценное, что дал мусульманский мир, – чужда исламу"» [Там же].

В последнее двадцатилетие XIX в. В.С. Соловьев «обращается к лирике "певца роз и соловьев" Хафиза Ширази, что закономерно: именно в это время предсимволист переживает драматичные отношения с Софьей Хитрово, обладавшей монгольскими чертами лица, за что в обществе ее называли степной Мадонной» [Дьяченко 2018 а, с. 76] (по словам К.Ф. Головина, «что-то загадочное, что-то невысказанное читалось охотно, но никогда не дочитывалось в ее умных чертах. Она не раскрывалась вполне никогда, как не делает этого цветок лотоса при солнечном свете» [Головин 1908, с. 220]). В переложениях газелей «великого перса» («Для меня вопрос мудреный...» (1885), «Что деревья вихорь бурный...» (1885), «В мрачной келье замкнул я все думы свои...» (1885), «От улыбки твоей благодатной...» (1885)) Соловьев воспевает возлюбленную и сердечное чувство:

Для меня вопрос мудреный
И труднейшая задача,
Это стан моей Зулейки.
Ибо он так дивно тонок,
Что его считать я должен
За чистейшее ничто, –
И однако ж он есть нечто:
Бытие с небытием
Здесь сливаются в единстве
Обязательно простым,
А рассудок побежденный
Умолкает со стыдом. [Соловьев 1974, с. 190–191]

«Данная поэтическая форма, условно воспроизводящая газель по типу классического образца, состоит из шести структурных единиц – бейтов. Автор уходит от общепринятых рифмовок аааа / аавасада, использует для звуковой организации лишь внутреннюю рифму, создающую мелодическую линию (первая строка рифмуется с предпоследней, вторая строка пятого бейта – с последней). Однако это не лишает газель В.С. Соловьева традиционности, поскольку во главу угла поэтического искусства мусульманского Востока поставлена инструментовка: особое внимание уделяется фонетическим деталям, игра созвучий формирует музыкальную ткань произведений (ср.: "...чистейшее ничто, – / И однако ж он есть нечто: Бытие с небытием" [Там же])» [Дьяченко 2018 а, с. 77].

Любовная тема в творчестве В.С. Соловьева эксплицирует тему странничества, дороги и, как следствие, – одиночества, изгнанничества. С точки зрения Г.Д. Гачева, «модель русского движения – дорога. Это основной организующий образ русской литературы» [Гачев 1988, с. 166]. Рассуждая над связью менталитета, ландшафта и языка, исследователь приводит строки

В. Маяковского: «Дорогу дорогам! Дорога за дорогой выстроилась в ряд. Слушайте, что говорят дороги» [Там же].

«На протяжении всего периода развития русской литературы в семантическом поле образа пути актуализируются различные семы: у А.С. Пушкина – 'любовь', 'патриотизм', 'Родина', 'служение Богу'; у М.Ю. Лермонтова – 'избранность поэта', 'скитальчество'; у Н.А. Некрасова – 'мучения народа' и т.д. В.С. Соловьев интерпретирует тему пути в романтической манере, близкой ему оказывается концепция К.Н. Батюшкова, изложенная в эссе "Нечто о морали, основанной на философии и религии"» [Дьяченко 2018 а, с. 77]: «Человек есть странник на земле, <...> чужды ему грады, чужды веси, чужды нивы и дубравы: гроб – его жилище вовек. <...> Человек, сей царь лишенный венца, брошен сюда не для счастья минутного <...> одна святая вера <...> подает ему руку в самих пропастях, изрытых страстями или неприязненным роком; она изводит его невредимо из треволнений жизни и никогда не обманывает: ибо она переносит в вечность все надежды и все блаженство человека. Лучшие из древнейших писателей приблизились к сим вечным истинам, которые святое откровение явили нам в полном сиянии» [Батюшков 1977, с. 190]. «Приверженность к взглядам К.Н. Батюшкова демонстрирует обращенность поэта предмодернистской направленности к религиозно-христианскому синтезу в его философских концепциях и литературных исканиях. В.С. Соловьев объединяет темы любви и странничества, в результате в поле зрения поэта появляются образцы мусульманской лирики, идейный замысел которых схож с позицией русского романтизма» [Дьяченко 2018 а, с. 77].

Всех, кто здесь в любовь не верит,

Я зову к моей могиле!

Милой имя назовите

И дивитесь тайной силе:

Стоном жалобным ответит

Сердце бедное в могиле. [Соловьев 1974, с. 189])

(газель Хафиза Ширази, перевод В.С. Соловьева)

Произведение иллюстрирует эстетическую установку автора: изображает «нездешнюю», потустороннюю, божественную любовь и, возможно, воскрешение через нее, преодоление земной печали путем странствий (в том числе загробных).

В начале 80-х гг. В.С. Соловьев создает оригинальное стилизованное произведение «Газели пустынь ты стройнее и краше...», которое не является лишь механическим подражанием «Чужому»:

Газели пустынь ты стройнее и краше,
И речи твои бесконечно-бездонны—
Туранская Эва, степная Мадонна,
Ты будь у Аллаха заступницей нашей.

И всяк, у кого нечто бьется налево,
Лежит пред тобой, не вставая из праха.
Заступницей нашей ты будь у Аллаха,
Степная Мадонна, Туранская Эва! [Там же, с. 187]

Стихотворение является репрезентацией философских идей поэта. Стоит сказать, что всю лирику В.С. Соловьева можно рассматривать в качестве философской, поскольку она в основе своей опирается на выстроенную систему идей автора о природе, человеке, космосе, любви. Его творчество – «недоказуемая философия, метафизика» [Розанов 2000, с. 193]. Неоднозначно о преобладании философского говорит современник К.В. Мочульский: «Поэтический дар Соловьева не велик. У него есть отдельные пронзительные

строки, прекрасные строфы, но в целом его поэзия производит впечатление мучительной неудачи. Лирике его не достает внутренней взволнованности, непосредственности, выразительности, того ритма души, который бьется в каждой строчке Блока. Соловьев – поэт в философии и философ в поэзии. Он не находит выражения для движений сердца; быть может, он не столько чувствует, сколько размышляет над чувством» [Мочульский 1995, с. 202]. Впрочем, не следует опровергать стремления В.С. Соловьева к «свободному, естественному выражению художественной идеи, которую он вводил органически и нераздельно в ткань произведения, поэтому не всегда понятия поэтические соответствовали у него понятиям философским» [Юрина 2017, с. 254]. «Эстетизм, а также поэтическая интуиция В.С. Соловьева позволяют сохранить паритет художественных и философских элементов, выстроить поэзию "гармонической мысли" [Соловьев 1990, с. 126]. Примером таковой можно назвать произведение "Газели пустынь ты стройнее и краше...": в многозначный образ Туранской Эвы заложены ростки символистской Вечной Женственности, Софии; он соединяет в себе архетип матери (Мадонны), стоящей на страже земного мира, и женское начало (Ева) без отпечатка библейского греха (написание "Эва" – авторское, принадлежит Вл. Соловьеву), при этом текст заключается в изящную форму восточной поэзии. Стихотворение представляет собой европейскую имитацию газели, поскольку вид рифмы, размер, количество стихов не соответствуют канону и являются произвольными. Однако соблюдение канонического все же прослеживается: две заключительные строки каждого катрена выполняют функцию редифа – повтора, характерного для данного жанра арабо-мусульманской лирики» [Дьяченко 2018 а, с. 78–79].

В 1880-е гг. увлеченный темой Востока В.С. Соловьев создает переложения рубайат Хафиза («Если б ведал ум, как сладко...» (1885), «Языков так много, много!» (1885) и др.) с сохранением канонов классической формы

ориентальной поэзии. Это, прежде всего, смешанная система рифмовки, лаконичность, философская глубина:

Языков так много, много!
И во всех звучит одно:
По-ромейски, по-фарсийски –
Верь в любовь и пей вино! [Соловьев 1974, с. 191]

«Четверостишие имеет традиционную для жанра рубай схему – ааба; строки соединяются общим музыкальным ритмом и обладают равным количеством слогов. Поэт утверждает радостное приятие жизни, бессмертие любви. В произведении прославляется вино и культ винопития, обладающие суфийской символикой» [Дьяченко 2018 а, с. 79].

В этот же период В.С. Соловьев также творит под псевдонимом Экспер Гелиотропов, создавая шуточные произведения, в которых отмечаются элементы иронического толкования собственных любовных неудач. К подобным может быть отнесено «Признание даме, спрашивавшей автора, отчего ему жарко» (1886):

Мне жарко потому, что я тебя люблю!
Хоть знаю, что вконец себя я погублю,
Но тем не менее как свечка я горю.
Как свечка я горю и таю, как она!
А ты? Ты в ледяной покров облечена,
Как льдина горная, губительно-ясна,
Не внемлешь ты отчаянной мольбе...
Мне жарко потому, что холодно тебе! [Соловьев 1974, с. 220]

Стихотворение является подражанием лермонтовскому «Отчего», на что указывают многочисленные реминисценции от текстовых (ср.: «Мне грустно,

потому что я тебя люблю...» [Лермонтов 1988, с. 197]), структурных (одинаковый размер – шестистопный ямб) до темы безответной любви и невозможности счастья. Однако В.С. Соловьев делает пометку в названии своего произведения – «Из Гафиза», возможно, намекая на то, кому адресован текст, ведь Гафиз / Хафиз / Хафез у него связан с образом С. Хитрово.

Помимо любовного в шуточной лирике В.С. Соловьева актуализируется план социальный. По выражению З.Г. Минц, «во втором периоде творчества, в годы наибольшей общественной активности, у Соловьева появляются стихотворения собственно-сатирические. Их основной отличительной особенностью становится направленность не против мира "материи" как такового, а против совершенно определенных явлений современного писателю политического строя» [Минц 1974, с. 43]. «Поэт создает переложения произведений Хафиза "С каблуком, сказать по правде...", "Тише, тише! Злобный свет...", в которых, имитируя восточную жанровую форму, В.С. Соловьев подвергает критике монашество, общественных деятелей, современное российское правительство» [Дьяченко 2018 а, с. 79].

Неслучайным оказывается выбор ориентальных лирических жанров в качестве форм поэтических текстов А.А. Фета, что объясняется увлеченностью автора традицией романтизма в литературах России и Западной Европы, а также сформированным интересом русской поэзии к мусульманскому Востоку и развитием в XIX столетии отечественной ориенталистики. Т.П. Григорьева отмечает «определенную синергетику с восточными учениями в определенную эпоху творчества русских литераторов» [Григорьева 2020]. С точки зрения литературоведа, «интерес к Востоку был неизбежен ввиду его популярности, повышенном внимании и появлении нового в современной литературе того времени, приносящее вклад в общее понимание межкультурного пространства и творчества» [Там же].

А.М. Саяпова рассуждает о когнитивных особенностях творческого сознания Фета, полагая, что «осознание окружающей действительности и его художественная картина мира выстраивались благодаря восприятию опыта мира, Запада и Востока. Совокупностью ментальных, мыслительных процессов в восприятии мира объясняется интерес Фета к восточной поэзии, что способствовало формированию особого типа мышления, который можно определить как целостный, универсальный. Подобный тип мышления и способствовал формированию фетовской эстетической концептуальной картины мира. Именно его когнитивной индивидуальностью объясняются многие образы, заимствованные из восточной поэзии (через поэзию Хафиза, Саади). В художественной картине мира Фета образы, заимствованные из Хафиза, так или иначе определяют концептуальное целое всего его творчества» [Саяпова 2010, с. 103].

Стихотворение «Восточный мотив» коррелирует с жанровыми формами мусульманской лирики. Форма газели для А.А. Фета – выражение чувств, лирическое произведение актуализирует характерное для классических образцов содержание – печаль, тоска от неразделенного романтического чувства.

В качестве образного компонента «Восточного мотива» выступает поэтический прием противоречия. Сравнения *два гребца на утлом челноке, два зерна в тесной скорлупе* нагнетают эмоциональность от разделяющей лирического субъекта и объект его любви пропасти, а сопоставительные образы *две пчелы на жизненном цветке, две звезды на высоте небесной* наоборот ослабляют коллизию, подчеркивая эстетическую функцию противоречия в жанре газели: оно действует подобно сжатой пружине и не разрешается никогда. В этой особенности заключается секрет высокого эмоционального, психологического и философского напряжения данной формы ориентальной поэзии.

Посредством стилизации газели выражается неоромантический экзотизм в творчестве К.Д. Бальмонта. «Ориентальные мотивы, образный строй и жанровая стилизация прочно вошли в его поэтику. Однако, несмотря на обусловленность увлечения Востоком мировоззренческими, биографическими, эстетическими рамками (путешествия по Среднему и Ближнему Востоку, изучение Корана), Бальмонт не пришел к созданию "восточной" концепции в своем творчестве» [Дьяченко 2023 в, с. 516].

«Газель "Черноглазая лань" (1895), как и сборник "В безбрежности" в целом, поддерживает биографическую линию, начавшуюся в сборнике "Под северным небом" (1894). Лирическое произведение посвящено Екатерине Андреевой, образ которой на восточный манер уподобляется грациозному животному. Эпитет в названии произведения точно характеризует особенность внешности – бездонные темные глаза. В своих письмах к возлюбленной К.Д. Бальмонт подчеркивает эту деталь» [Там же]: «Катя любимая, шлю тебе вот только что написанный сонет, к тебе обращенный, и два вчерашних стиха. Если б Ал. Ив. Урусов мог прочесть мой «Портрет», знаю, был бы доволен. А ты, взыскательный художник? <...> Целую тебя и люблю, Черноглаз мой. Твой К.» (20 февраля 1915 г., ст. Пасси, 5. ч.в.) [Андреева-Бальмонт 1997, с. 101]; «Катя милая, поздравляю тебя с твоим днем, с тем 13 марта, которое и в моей жизни было днем нового рождения. Не знаю, однако, придет ли к тебе мое письмо как раз к твоему дню. Все пути в Россию стали опять сомнительными. <...> Катя, милая, целую твои черные глаза, люблю, всегда люблю тебя, целую Нинику, Таню, девочек ее, верю в жизнь. Твой К.» (9 марта 1915 г., ст. Пасси, 4-й ч.д.) [Там же, с. 137].

Необыкновенный облик Е. Андреевой отмечает М. Жемчужникова: «В первый же раз, взглянув в ее лицо, я всей душой к ней потянулась, но... за все время ни разу с ней не заговорила. В лице этом – оживленная, открытая готовность пойти к вам навстречу, ответить – именно ответить, ничего не

требуя и не ожидая, а в полной вашей свободе. Доброжелательность – в полном этимологическом смысле слова – была в ней господствующим выражением... В ней самой, вместе с полной простотой и открытостью, было что-то величественное, может быть, самая ее наружность этому способствовала. А вернее – в этом сказывалось богатство содержания ее внутренней и внешней жизни...» [Жемчужникова 2017, с. 85]

Л. Шульман в предисловии к мемуарам Екатерины Алексеевны пишет, что «по ее внешности невозможно определить ее родословную – европейские, аристократические черты видятся в удлинённом овале лица, тонких, изящных руках, горделивой постановке головы, – образ едва ли не с картин Гейнсборо или Рейнолдса» [Шульман 1997, с. 101]. В целом она обладала тем, что Бальмонт называет «властной красотой»:

Печальные глаза, изогнутые брови,
Какая властная в вас дышит красота!
Усмешкой горькою искажены уста.
Зачем?

 Так глубоко волнуешь ты и манишь, –
И страшной близости со мной достигнув, – вдруг
Ты изменяешься. И вновь темно вокруг.
Ты вновь чужая мне. Зачем?
Я умираю.
Что значит этот смех? Что значит этот взгляд?
Глядят так ангелы? Так духи тьмы глядят? [Бальмонт 2010, с. 96]

«Содержание соответствует классической восточной традиции: воспевание женщины и любви к ней. Композиционная структура состоит из двух частей, в графике первой, как и в способе построения сюжетности, прослеживается бальмонтовский импрессионистический метод. В газели демонстрируется соприкосновение с иной ипостасью женского начала: черноглазая лань –

возлюбленная, которой поклоняется лирический герой Бальмонта, причем она обладает диаметрально противоположными качествами, она – и светлая, и темная стороны женственности» [Дьяченко 2023 в, с. 517]. («Что значит этот взгляд? / Глядят так ангелы? Так духи тьмы глядят?») [Бальмонт 2010, с. 96]) Можно предположить, что в образе лани сочетаются мужское и женское начала, и для лирического героя подобная встреча несет смерть, перерождение и бессмертие («Ты изменяешься. И вновь темно вокруг. / Ты вновь чужая мне. Зачем? / Я умираю» [Там же]). «Прослеживающаяся в анималистическом образе романтическая антитетичность, возможно, создана целенаправленно: так поэт подчеркивает влияние творческого наследия А.С. Пушкина» [Дьяченко 2023 в, с. 517]. В «Странице воспоминаний» К.Д. Бальмонт пишет следующее: «Когда я думаю, кто мой любимый писатель, я чувствую, что их много любимых, а было в течение жизни еще больше... Если я попытаюсь восстановить ряд любимых, от самого раннего детства, я вспомню так: Народная песня, Народная сказка, Никитин, Пушкин, "Ангел" Лермонтова, "Гадкий утенок" Андерсена, Майн Рид, Аксаков, Гоголь, Тургенев, Некрасов, снова Пушкин...» [Бальмонт 1924, с. 24] П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова, рассуждая о воздействии пушкинского романтизма на поэтические взгляды К.Д. Бальмонта, отмечают, что «в творческом сознании символиста Пушкин был первым из крупнейших поэтов... Бальмонт говорил о Пушкине и его творчестве как определяющем факторе развития русской литературы XIX века... Поэт не только хорошо знал и любил творчество Пушкина, но и глубоко ценил его художественный мир» [Куприяновский 2004, с. 53].

Формальная сторона второй части стихотворения приближена к образцам восточной лирики:

Черноглазая лань, ты глядишь на меня,
И во взоре твоём больше тьмы, чем огня.

Не гляди. Погляди. От любви я умру.
Я люблю этих глаз роковую игру.

Что мне жизнь! Все забыл, все утратил любя.
Не пойму я тебя. Но люблю я тебя.

Ты ничья. Никому этих глаз не понять.
Подожди! Подожди! Дай хоть взглядом обнять!

[Бальмонт 2010, с. 96]

«К.Д. Бальмонт использует саму форму газели, ее синтаксический строй и ритмику: четыре структурные единицы – бейта – объединяются сплетенной рифмой *аавваасс*, а игра созвучий ("Не гляди. Погляди"; "Не пойму я тебя. Но люблю я тебя") создает изящную фонетическую ткань произведения и дополнительное средство его организации» [Дьяченко 2023 в, с. 517].

«Стоит отметить пристальное внимание к жанру газели на более позднем этапе творчества К.Д. Бальмонта, когда кризис поэтики символизма способствует новым поэтическим исканиям и приводит к поэзии суфитов, тогда же прослеживается стремление сохранить общие формально-композиционные черты, передать стилевые особенности и гиперболическую возвышенность жанра; на раннем этапе имитация ориентального слога – это, скорее, творческая игра, своеобразное стилевое решение, выражающееся в нарушении канона. Так, в канве восточных форм и образов "Черноглазой лани" нарочито используются импрессионистические парцеллированные конструкции, нагнетающие ощущение мимолетности, газель приобретает подобие полотна, которое поэт-художник создает из мозаики тончайших впечатлений, ассоциаций и воспоминаний» [Там же].

«Кроме того, в ориентальный строй произведения вводится мотив игры ("...От любви я умру. / Я люблю этих глаз роковую игру"), характерный как для

русской, так и для европейских литератур в целом. Тот, кто искушает игрой (карточной, любовной и т.д.) – это бес-соблазнитель (например, в лермонтовском "Маскараде" Арбенина, долгое время не садившегося за карточный стол, к азартному увлечению подталкивает Шприх, в нем Евгений Александрович сразу узнает нечистого), таким образом мотив игры переходит в символический мотив греховного соблазнения, нравственного падения. В бальмонтовской газели прекрасная лань зачаровывает лирического героя, становится своеобразным символом роковых сил, властвующих над ним ("Не пойму я тебя. Но люблю я тебя"). Герой не в силах противостоять любовному искушению и вовлекается в фатальную игру, которая может привести его к гибели ("Что мне жизнь! Все забыл, все утратил любя")» [Там же, с. 517–518].

Отдельно необходимо выделить поэтические переложения древневосточных прозаических мифов и легенд князя Д.Н. Цертелева, а именно произведения «Отречение Кира» и «Смерть Иреджа», вошедшие во второй сборник стихотворений (1892), за который поэт был удостоен Пушкинской премии. А.А. Голенищев-Кутузов, давая оценку сборнику, пишет следующее: «Цертелев, как поэт, является в русской литературе прямым последователем и учеником графа А.К. Толстого. Подобно своему учителю, князь Цертелев равнодушен к окружающей его русской современной жизни и вдохновляется почти исключительно событиями и героями времен, давно минувших. Особенную склонность он питает к древнеарийским и буддийским преданиям и мифам, олицетворяющим религиозно-философское мирозерцание древнего Востока» [Голенищев-Кутузов 1893, с. 1].

В произведении «Смерть Иреджа» жанрово-стилистические приемы, если не подлинно восточные, то традиционно приписываемые ориентальной поэзии, отсутствуют, в изображении исторического периода нет конкретных черт, поэта интересует главным образом экзотизм («Идет за верблюдом верблюд» [Там же,

с. 26]) для привнесения колорита Востока в поэтическое переложение о герое иранской мифологии и эпоса, младшем сыне царя Феридуна.

В «Отречении Кира» автор не имитирует ориентальную утонченность слога, возможно, он не преследует цели передать истинное восточное мировосприятие, но в романтическом духе изображает идеального героя – властителя Персидской империи, его свободные чувства, элементы роскоши («Палата блещет, золотом убрана» [Цертелев 1892, с. 4]; «Лишь Кир не пьет из чаши золотой» [Там же, с. 5]), мотив двоемирия (реальный мир родины царя Ирана с пышными садами, дворцами, зноем солнца противопоставляется ирреальному миру заснеженных земель, куда Кир отправляется умирать: «Давно остались далеко за ним / Халдеи жаркой пышные равнины / Кругом ни храмов гордых, ни дворцов / Он миновал родной земли долины / Вступает он под вечно темный кров» [Там же, с. 16]) – и все это заключается в классическую для русской поэзии метрику пятистопного ямба. Особенности восточной жизни – гарем («Напрасно ждут красавицы Востока / Не для него цветет их красота» [Там же, с. 7]), своеобразие пейзажа («Над ним качают пальмы головою» [Там же]), архитектуры («Твой трон земля, шатер твой – небосклон» [Там же, с. 5]) играют роль экзотических «декораций», на фоне которых в поэтической форме раскрывается легенда о даре прозорливости Куруша Великого: «На землю царь упал в изнеможенье <...> / И видел он чудесное виденье: / Он грезил, неба вестник перед ним, / С ним говорит <...> / Он понял смысл: "<...> до вечного престола / Мольба дошла, окончен жизни сон, / И Бог тебя из сумрачного дола / Возьмет; пора тебе оставить трон"» [Там же, с. 8].

Осмелимся предположить, что «Отречение Кира» можно рассматривать в качестве претекста брюсовской «Львицы среди развалин». В.Я. Брюсов, вероятно, выступает комментатором художественной практики Д.Н. Цертелева, создавая прецедентный поэтический текст, в котором реминисценции,

«вторжения» в переложенный древневосточный миф с легкостью реконструируются:

Д.Н. Цертелев	В.Я. Брюсов
<p>Река далеко сонною волною Катится, и серебряным столбом На ней луны трепещет отраженье, – Природа спит глубоким, вещим сном; И мыслит Кир <...></p>	<p>Холодная луна стоит над Пасаргадой. Прозрачным сумраком подернуты пески. Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски На каменный помост – дышать ночной прохладой.</p>
<p>В экспозиции – хронотоп ночи, Луна привносит настроение «заката» и не только в данный поэтический сюжет (конец правления Кира, падение Персидской империи): образ имеет важное значение для русской поэзии конца XIX в., становится своеобразным знаком угасания искусства. Настроение упадка проникает в разные сферы, в том числе в поэзию символизма, однако образ небесного светила и его атрибуты актуализируются не только в творчестве молодых поэтов, но и интуитивно проявляются в текстах более зрелых авторов, чей творческий стиль, мировидение сформировались ранее.</p>	
<p>Идет; безмолвно дремлет Вавилон, Кругом лежат немые изваянья: Ряд статуй, львов, и сфинксов, и колон.</p>	<p>Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой; И башни и столпы, прозрачны и легки; Мосты, повисшие над серебром реки; Дома, и Бэла храм торжественной громадой...</p>
<p>Эстетика истории транслируется через предмет изображения – строгую изысканность городов Персидской империи – Вавилона, Пасаргад. Брюсов предпринимает попытку вербализовать архитектуру, в описании прослеживается пластичность образов и вполне акмеистическая «вещность».</p>	
<p>Во тьме миры вставали за мирами Блестящею несметною толпой, И перед изумленными очами Спадала с грозной тайны пелена, Царю века являлись за веками <...></p>	<p>О будущих веках задумалась царевна! И вот ей видится: ночные небеса, Разрушенных колонн немая вереница<...></p>
<p>Цертелев обращается к мифу о даре предсказания Кира, чем современники объясняли его особенную политическую расчетливость. Брюсов наделяет прозорливостью дочь</p>	

полководца, что является символичным, поскольку именно в гравюре «Львица среди развалин» в первый раз звучит мысль Брюсова о наследственной связи прошлого и настоящего. Впоследствии эта идея станет основой для его историко-эстетической концепции.

К поэтическому переложению обращается В.Я. Брюсов: в произведении «Баязет» им обыгрывается историческая легенда о дерзком ответном письме четвертого султана Османской империи Тамерлану (Тимуру), в котором была нарушена грань дипломатической переписки и нанесено оскорбление эмиру, что привело к началу военного наступления:

Тимур, прочтя оскорбительное письмо Баязета,
воскликнул: «Сын Мурата сошёл с ума».

Тимур, прочтя оскорбительное письмо Баязета,
воскликнул: «Сын Мурата сошел с ума».
Нет! не с ума сошел Муратов сын,
Ошибся ты, хромец надменный!
Но он взревел, как вольный лев долин,
Узнав, что в мире есть еще один,
Что дерзких двое во вселенной.
И степи дрогнули под звон копыт,
И шум от сшибки замер в небе.
Покой пустыни воплями был сыт,
Багряной кровью сумрак был залит,
И верен был случайный жребий. [Брюсов 1961, с. 127]

Первые две строки оформлены в прозаическую форму: В.Я. Брюсов использует этот фрагмент в качестве эпиграфа, структурно противопоставляя его основному тексту произведения. Затем строкам, в которых нет рифмы,

ритма и метра, задается стиховое членение, накладывающееся на синтаксис поэтического текста и осложняющее его.

Кроме того, поэт усложняет ритмическую природу стихотворения, прибегая к приему многократного смежного повторения рифмы (abaabcdccdd) – «затягиванию рифмующей цепи» [Гаспаров 1993, с. 143].

Пятистопный ямб с пиррихием и усеченной стопой с плавноторжественным, эпическим течением создает ощущение медлительной тяжести:

U_ | U_ | U_ | U_ | U_
U_ | U_ | _U | U_ | _
U_ | U_ | U_ | U_ | U_
U_ | U_ | U_ | U_ | U_
U_ | U_ | _ | U_ | _
U_ | U_ | U_ | U_ | U_
U_ | U_ | U_ | U_ | _
U_ | U_ | U_ | _ | U_
U_ | U_ | U_ | U_ | U_
U_ | U_ | U_ | U_ | _

Эпитет *хромец надменный* поддерживает оригинальность трактовки исторического факта об особой внешности тюркского завоевателя («легенда гласит: когда плененного Баязида привели к Тимуру, последний злобно рассмеялся. "Не смейся над моим несчастьем, – сказал османский султан. – Бог раздает государства, но он может завтра отнять у тебя то, что дал сегодня". "Я это знаю, – ответил Тамерлан, – но, увидев твое лицо, я подумал вот о чем. Как видно, Бог ни во что не ставит государства, если он их отдает таким уродливым существам, как мы с тобой: ты – кривой, а я – хромым и сухорукий"») [Нерсесов 2013, с. 146]).

В творчестве С.А. Андреевского, А.А. Голенищева-Кутузова, К.Р., Д.С. Мережковского, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, К.М. Фофанова 1880–1890-х гг. стилизация жанровых форм арабо-исламской поэтики не прослеживается. Стихотворения, написанные под воздействием увлеченностью экзотикой, далеки от канонов восточно-мусульманской литературной традиции,

поскольку ориентальная культура воспринимается ими опосредованно. У М.А. Лохвицкой также не наблюдается смены жанрового ориентира, Восток выполняет лишь декоративную функцию (любовь на фоне сада, раскаленной пустыни, шатра и пр.) и помогает создать индивидуальный, неповторимый стиль (ср. восточную тематику в следующих текстах: «Полуденные чары» (1896–1898), «Гимн возлюбленному» (1896–1898), «Энис-эль-Джеллис» (1899), «Восточные облака»(1899), «Я хочу быть любимой тобой...» (1898–1899), «О божество мое с восточными очами...» (1898–1899), «Нет, не совсем несчастна я, – о нет!» (1898–1899)). Лишь в произведении «На пути к Востоку» встречаем наглядные примеры ориентальной формы:

И вот, движеньем смелым и стыдливым
Приподняла я легкий мой наряд
И обнажила стройные две ножки,
Подобные жемчужинам морским,
Сокрытым в недрах раковин цветистых
Иль лепестком благоуханных лилий,
Белеющих в волнах дамасских вод. [Лохвицкая 1897]

В данном случае отсутствие рифмы, за счет чего речь главной героини Балькис приближена к разговорной, компенсируется внутренней ритмомелодикой. По справедливому замечанию Л.И. Донецких и Е.И. Лелис, «ритмомелодика является важным актуализатором эмотивного подтекста. Ее эстетические потенции раскрываются в пределах не столько лингвистического, сколько идейного контекста» [Донецких, Лелис 2011, с. 152]. Так, с целью воспроизведения ориентальной формы Лохвицкая использует популярный для арабо-мусульманской лирики прием фонетической стилистики– звуковую анафору, а именно повторение начальных [и], [п] («И вот, движеньем<...> / Приподняла я <...> / И обнажила <...>, / Подобные жемчужинам <...>, / Иль

лепестком <...>» [Лохвицкая 1897]), подчеркивая изысканную женственность и восточную утонченность образа царицы Юга.

Поэтесса апеллирует к читательскому опыту синтетического, универсального восприятия произведения, принадлежащего сразу как бы нескольким сферам искусства, и идентифицирует жанровую форму «На пути к Востоку» как драматическую поэму; она «соединяет традиционные роды литературы – эпос, лирику, драму, раскрывает как эпохальные события, важные для жизни народа, во многом повлиявшие на судьбы людей, так и духовный мир отдельной человеческой личности» [Хорошко 2005, с. 101]. Однако перенос европейского текста в плоскость дифференциации жанров мусульманской классической литературы позволяет обнаружить его корреляцию с эпической формой дастана (в западном литературоведении этот термин не используется), в котором фантастическое и авантюрное сливается воедино, сюжет усложнен, герои и события идеализированы и гиперболизированы, а проза перемежается с поэтическими строфами, в частности, прямая речь героев представляет собой лирическую партию. У М.А. Лохвицкой речь главных героев романтической коллизии – Балькис и Гиацинта – наделена особым ритмом, что существенно отличает ее от прозаической организации речи других персонажей драматической поэмы. Возможно, так поэтессой фокусируется внимание читателя на изображении сладострастной любви-искушения, «восточной» силы чувств:

1.

Балькис:

<...>

Я – Саба. Я молюсь светилу

Всепобеждающего дня.

Гиацинт:

Так это ты, премудрая царица!

Звезда моя!...

2.

Разбейте здесь походные шатры.

Я здесь хочу расстаться до рассвета,

Дождаться блеска утренней звезды. [Лохвицкая 1897]

Согласно утверждению Ф.И. Урманчеева, «главными в дастанах, помимо темы защиты родного дома, являются темы обретения любви и создания семьи. В соответствии с восточными эстетическими традициями, сложившимися под влиянием семейно-родовых взаимоотношений в период средневековья, все книжные дастаны оканчиваются трагически» [Урманчеев 1984, с. 216]. В произведении «На пути к востоку» эстетическая категория трагического отражается «через ирреальный образ возлюбленного главной героини, прослеживается антитетическая параллель, подчеркивающая его дуалистическую природу. Первая его ипостась – лазурноокий Гиацинт, родина которого – тенистые роци севера Эллады с прохладными ключами, тенью и вечерним полумраком; "бальмонтовская" любовь, запретный плод искушающей мечты, грехопадение, язычество. Вторая ипостась – царь Соломон, Вечно-мужественный красавец с восточными глазами, "солнце Востока", "чей взор – любовь, чье имя – аромат"; праведность, идея о едином Боге» [Дьяченко 2023 с, с. 94]. «Впоследствии становится очевидным, что один герой – двойник другого» [Александрова, 2004, с. 19], «он одновременно и опасен, и притягателен, склоняет к греху и в то же время является спасением от него» [Дьяченко 2023 с, с. 94].

Помимо этого, трагическое проявляется через введение новой сюжетной линии, связанной с образом невесты Гиацинта – Комос, «отсылающим к античной культуре: девушка из Фив – родного города Диониса, божества плодоносящих сил земли. Неудивительно, что фиванка не владеет ни

искусством танца, ни поэзией, а способна заниматься только "приземленными" делами – "Прясть, считать и стричь баранов" [Лохвицкая 1897]. Кроме того, лексема *комос* означает ритуальное шествие в честь Диониса. М.А. Лохвицкая не случайно выбирает это имя для своего персонажа: пара "Гиацинт – Комос" олицетворяет концепцию двух противоположных начал – аполлонического и дионисийского» [Дьяченко 2023 с, с. 95].

«Аполлон и Дионис – Эрос и Танатос – любовь и смерть, радость от светлого сердечного чувства и бессознательное влечение к царству вечности – все это в основе теории "любви за гробом" М.А. Лохвицкой, которая стала результатом замкнутости поэтессы на теме любви и постепенного перехода от чувственной страсти и эротизма к осознанию невозможности счастья» [Там же]:

Но отчего же без тебя мне так больно, так скучно,
Будто наутро с тобой я не увижусь опять?
Значит, не правда ль, с любовью тоска неразлучна,
Значит, нельзя на земле полного счастья искать? [Лохвицкая 2003, с. 113]
(«Если смотрю я на звезды – в их вечном сиянье...»)

Как отмечает Т.Л. Александрова, «у Лохвицкой сознание невозможности быть вместе в земной жизни усилило акцент на мистической стороне любви. Счастье откроется лишь за гробом, героине остается только ждать пробуждения от жизненного сна» [Александрова 2004, с. 135]. Е.Е. Завьялова пишет, что логическим продолжением мысли о фатальности чувств у поэтессы «является утверждение семантического тождества любви и смерти» [Завьялова 2006, с. 164].

«В поэме "На пути к Востоку" Комос предстает перед главной героиней в последнем действии и "уравновешивает" аполлоническое начало в любовном влечении Балькис. С появлением фиванки окончательно прекращается

искушающая любовь-сон царицы Юга: "Но миг настал, – глаза мои открылись; / Свободна я, – сокрушены оковы, / Прозрела вновь бессмертная душа" [Лохвицкая 1897]. Балькис падает без чувств, и влюбленные навсегда обретают друг друга в смерти» [Дьяченко 2023 с, с. 95].

Итак, ориентальные мотивы, образный строй и жанровая стилизация прочно вошли в поэтику К.Д. Бальмонта, В.С. Соловьева, А.А. Фета. Именно у этих авторов можно найти такие жанровые формы как газель и рубаи. Отдельно необходимо выделить поэтические переложения древневосточных прозаических мифов и легенд Д.Н. Цертелева, а именно произведения «Отречение Кира» и «Смерть Иреджа», вошедшие во второй сборник стихотворений. В.Я. Брюсов выступает комментатором художественной практики Д.Н. Цертелева, создавая прецедентный поэтический текст, в котором реминисценции, «вторжения» в переложенный древневосточный миф с легкостью реконструируются. В творчестве С.А. Андреевского, А.А. Голенищева-Кутузова, К.Р., Д.С. Мережковского, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, К.М. Фофанова стилизация жанровых форм арабо-персидской поэтики не прослеживается.

Выводы по второй главе

Проанализировав доминирующие формы репрезентации «восточного» в русской поэзии конца XIX века, мы сделали следующие выводы:

1. Фонетический инструментарий поэзии мусульманского Востока неоднократно становился предметом исследований отечественных и зарубежных литературоведов, проливающих свет на вопрос о мере присутствия в поэтических традициях исламского мира вокалических и консонантных эффектов. Аллитерация в арабском и персидском текстах в основном является декоративным элементом, что же касается вокалической организации, то можно

сказать, что в том виде, в каком мы привыкли к ней в текстах европейских литератур (ассонансный повтор и т.п.), в текстах восточного поэтического наследия она не представлена и сводится к чередованию в определенном порядке долгих и кратких слогов согласно законам арабской фонетики. В русских поэтических текстах «безвременья» обнаруживаем оба варианта фонетической организации текста – консонантный и вокалический. Звуки и звукосочетания, их повторы, создающие фонетический образ лексем, участвуют в создании эстетического эффекта произведений 1880–1890-х гг. Один из главных фонетических приемов поэтов данного периода – аллитерация, выразительная функция которой выходит на первый план. У авторов *fin de siècle* при описании реалий Востока предпочтительным становится повтор глухих консонант. Шипящие и свистящие звуки позволяют сделать лирические произведения чувственными, полными «восточного» сладострастия. Аудиальность ряда произведений не только форма, заключающая смысловое содержание, но и самостоятельный, значимый элемент.

2. В языковом пространстве русских поэтических текстов 1880–1890-х гг. с вектором на литературное наследие мусульманского Востока выявлены синтаксические компоненты, тождественные «восточным», а также индивидуально-авторские, «европейские», которые поэты «безвременья» используют в своих произведениях с целью имитации ориентального слога, а также для повышения эмоциональности лирического текста в целом. Довольно часто ими используются тождественные элементы речи в смежных частях текста, в чем проявляется постижение «восточного слога». Ориентальными маркерами становятся прием инициального повтора, «нанизывание» синтаксических единиц с инициальным «и», плеонастический повтор соседних слов в пределах одной или нескольких строк и т.п. Параллелизм формирует лиро-философский метатекст.

3. Восточно-мусульманские жанровые формы (газель, рубаи) получают широкое распространение в последнее двадцатилетие XIX в. Это, главным образом, переводы из Хафиза Ширази в европейском варианте имитации, однако встречаются и оригинальные произведения, содержательная часть которых чаще регламентирована согласно классической восточной традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении всего исторического развития русской литературы прослеживается тема Востока. Ориентализм стал художественной системой, выражением евразийского начала, впоследствии составившего синтез Запада и Востока, т.е. того культурного состояния, которое нашло свое выражение в лирике «эпохи безвременья» и последующего «Серебряного века».

Анализ поэтических произведений 1880–1890-х гг. позволяет заключить, что у русских авторов *fin de siècle* был свой Восток. Любовь на фоне ориентальной экзотики становится характерной чертой творчества М.А. Лохвицкой. Восток представляется поэтессе миром, наполненным красками и ароматами. Она активно использует в своих произведениях культурно-специфические реалии, чьи образы «русская Сафо» заимствует у Байрона и Пушкина, однако в отличие от романтического ориентализма восточная экзотика Лохвицкой 80–90-х гг. XIX в. обусловлена особенной страстью, желанием убежать от блеклой реальности в сказочный мир, каким мыслился для нее Восток. В ее поэтической манере ощущается достаточно широкая эрудиция, но при этом взгляд дилетанта, а не специалиста. Древние культуры воспринимаются поэтессой сквозь призму европейского взгляда. В большинстве случаев Лохвицкая довольствуется общеизвестными сведениями, дополняя их поэтическими домыслами. Восток у нее выполняет лишь декоративную функцию (то же – в лирике А.А. Голенищева-Кутузова и К.Р.) и помогает создать индивидуальный, неповторимый стиль.

Ориентальные образы приобретают черты традиционной экзотики мусульманского Востока на более позднем этапе поэзии К.Д. Бальмонта, когда он увлекается философией суфизма и творчеством перса Руми. На раннем этапе бальмонтский ориентализм связан с импрессионистской манерой в соединении с символизмом. Помимо поисков «нового пространства, новой

свободы» и возможности соединения поэтического слова с мелодией, в 80–90-е гг. Бальмонт тесно связывает восточные образы с символистскими эстетикой и философией и основывает их на личном переживании «мига бытия».

Специфика ориентализма ранней лирики В.Я. Брюсова – в подходе к теме Востока как к источнику экзотических образов, достаточно условной ориентальной символики без скрупулезного выписывания этнографических деталей (сборник «Chefs d'oeuvre», некоторые произведения из цикла «Картинки Крыма и моря»). Однако в «поэтической гравюре» «Львица среди развалин» из цикла «Холм покинутых святынь» звучат мотивы, определившие впоследствии отношение поэта к древним восточным культурам; прозвучала мысль о преемственной связи прошлого и настоящего, ушедшей культуры Персидской империи и современности. Впоследствии мысли Брюсова о восточных цивилизациях лягут в основу его историко-эстетической концепции (сборник «Любимцы веков», в частности произведение «Баязет»).

В поэтических текстах В.С. Соловьева 80–90-х гг. встречаем образы восточных культурных реалий, однако у поэта они обусловлены не ориентальным контекстом, а характером его лирической поэзии, которая переживает рассвет, совпав по времени написания с драматичными отношениями с Софьей Хитрово. Жанровая стилизация прочно вошла в поэтику Соловьева, именно у него можно найти такие формы, как газель и рубаи.

Эстетизм поэзии С.А. Андреевского в годы «безвременья» не связан с «ориентальным» и тяготеет к эстетизму Ш. Бодлера и Ф. Ницше.

Восток К.К. Случевского сопряжен с ориентальным природным контекстом, прежде всего, с образами соловья и кипариса. Локус сада в его творчестве не обладает ориентальной метафорикой и тесно связан с усадебным поэтическим локусом.

Восток для Д.С. Мережковского – это, прежде всего, буддизм и Древний мир, в частности эзотерическое учение о «Тайне трех», но в таких его ранних

произведения, как «Старинные октавы» и «Вера» отчетливо проявляется символистская дуалистическая тенденция поэта, компонентами которой являются сказочный пейзаж романтического Востока «в духе Байрона», соловьи, розы, гарем и т.п. Аналогичный ориентальный вектор характеризует стихотворение «На южном берегу Крыма», мусульманское предание «Аллах и Демон» и др. Однако обращение Мережковского к наследию мусульманского Востока носит единичный характер, несвязанный с общими закономерностями развития его поэтического творчества 1880–1890-х гг.

Художественное осмысление «ориентального» в творчестве С.Я. Надсона осуществляется преимущественно через использование главных образов-символов восточной литературы. Исходя из эстетических исканий представителей русского романтизма, подражая их модусу восточной образности, Надсон придает орнитониму «соловей» и фитониму «роза» типичное семантическое оформление. «Пророк гимнастических вечеров» стремится к повышенной образности, подчас доходящей до украшательства. Значительная часть его лирических сюжетов – это описание экзотики, которое формирует эстетический идеал поэта, и в этом видны мотивы «чистого искусства».

В творчестве А.А. Фета одно из самых ярких проявлений «Востока» – пара «соловей-роза» – возникло в результате многолетнего интереса поэта к романтической традиции как в русской, так и в западноевропейской литературах. Садовая топика играет значительную роль в его лирике 80–90-х гг., тем не менее фетовский сад не находит точек соприкосновения с цветником в арабо-персидской поэтической традиции, где он концептуально нагружен. Неслучайным оказывается выбор Фетом ориентальных лирических жанров в качестве форм поэтических текстов, что объясняется сформированным интересом русской лирики к мусульманскому Востоку и развитием в XIX столетии отечественной ориенталистики.

Восток К.М. Фофанова – это сказочный условный пейзаж, тяга к экзотике, характеризующая лирику «эпохи безвременья» в целом.

Произведения Д.Н. Цертелева далеки от канонов мусульманской литературной традиции, поскольку ориентальная культура воспринимается им опосредованно. В его лирике жанрово-стилистические приемы если не подлинно восточные, то традиционно приписываемые ориентальной поэзии, отсутствуют, в изображении исторического периода нет конкретных черт, поэта интересует главным образом экзотизм для привнесения восточного колорита в поэтические переложения о героях персидской истории, мифологии и эпоса.

Таким образом, авторское представление Востока в русской лирике 1880–1890-х гг. обусловлено эстетическими установками того или иного поэтического направления и собственно индивидуальным осмыслением, выражающим творческое самоопределение поэта.

Перспективы исследования мы видим в изучении ориентальных мотивов и образов в русских прозаических произведениях конца XIX столетия, а также в поэзии XX-XXI вв.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты и материалы

1. Андреевский, С.А. Стихотворения. 1878–1887 г. / С.А. Андреевский. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : тип. А.С. Суворина, 1898. – 306 с.
2. Апухтин, А.Н. Полное собрание стихотворений / А. Н. Апухтин. – Ленинград : Советский писатель, 1991. – 444с.
3. Бальмонт, К.Д. Горные вершины. Искусство и литература: Сб. ст. Кн. 1. Искусство и литература / К.Д. Бальмонт. – Москва : Гриф, 1904. –210 с.
4. Бальмонт, К.Д. Полное собрание стихов / К.Д. Бальмонт. – 4-е изд. – Т. 1. – Москва : Скорпион, 1914. – 180 с.
5. Бальмонт, К.Д. Собрание сочинений : В 2 т. – Т.1 / К. Д. Бальмонт. – Можайск : ТОО «Можайск-Терра», 1994. – 830 с.
6. Бальмонт, К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 1-3. – Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 504 с.
7. Бальмонт, К.Д. Стихотворения / К. Д. Бальмонт. – Ленинград : Советский писатель, 1969. – 709 с.
8. Бальмонт, К.Д. Страницы воспоминаний // Где мой дом : Очерки (1920–1923) / К.Д. Бальмонт. – Прага: Б/изд., 1924. – 182 с.
9. Брюсов, В.Я. Дневники 1891–1910 // В.Я. Брюсов. – Москва : М. и С. Сабашниковы, 1927. – 203 с.
10. Брюсов, В.Я. Полное собрание сочинений и переводов // Валерий Брюсов. – Санкт-Петербург : Сирин, 1913–1914.Т. 1: Юношеские стихотворения. Chefs d'oeuvre. Me eum esse : Т. 1 : (стихи 1892-1899 г.). – 1913. – 270 с.
11. Брюсов, В.Я.Собрание сочинений : В 7 т. – Т. 1. / В.Я. Брюсов. – Москва : Художественная литература, 1973. – 670 с.

12. Брюсов, В.Я. Стихотворения и поэмы / В.Я. Брюсов. – Ленинград : Советский писатель, 1961. – 910 с.
13. Брюсов, В.Я. *Urbi et orbi* : Стихи 1900–1903 г. / Валерий Брюсов. – Москва : Скорпион, 1903. – 190 с.
14. Голенищев-Кутузов, А.А. Стихотворения / А.А. Голенищев-Кутузов. – Москва: Издательство «Белый город», 2014. – 240 с.
15. Гораций, Квинт Флакк. Полное собрание сочинений / Квинт Гораций Флакк.– Москва ; Ленинград : Academia, 1936. – 447 с.
16. Гумилев, Н. Стихотворения /Н. Гумилев. – Москва: Эксмо, 2019. – 384 с.
17. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 1. / В.А. Жуковский.– Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1959. – 480 с.
18. К.Р. Избранное : Стихотворения, переводы, драма / Константин Романов. – Москва : Советская Россия, 1991. – 334 с.
19. Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений : В 4 т. – Т. 2 : Поэмы / М. Ю. Лермонтов. – 2-е изд. – Ленинград : Наука, 1980. – 575 с.
20. Лермонтов, М.Ю. Сочинения: в 2 т. – Т. 1 / М. Ю. Лермонтов. – Москва : Правда, 1988. – 720 с.
21. Лохвицкая-Жибер, М. А. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 1 /М. А.Лохвицкая (Жибер). – Москва : Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1896–1898. – 102 с.
22. Лохвицкая, М. На пути к Востоку [Электронный ресурс] // Проект «Собрание классики». – 1897. – URL:http://az.lib.ru/l/lohwickaja_m_a/text_1897_na_puti_k_vostoku.shtml (дата обращения: 03.11.2019).
23. Лохвицкая, М. А. Путь к неведомой отчизне: стихотворения, поэмы / Мирра Лохвицкая. – Москва : Вече, 2003. – 397 с.
24. Лохвицкая, М. А. Стихотворения: в 5 т. – Т.1 / М.А. Лохвицкая. – Санкт-Петербург: Типография А.А. Суворина, 1904. – 184 с.

25. Лучшая персидская лирика / перевод с фарси Г. Плисецкого, В. Державина. – Москва: Эксмо, 2015. – 480 с.
26. Мережковский, Д. С. Собрание стихотворений / Д. С. Мережковский. – Санкт-Петербург : Фолио-Пресс, 2000. – 733 с.
27. Надсон, С. Я. Полное собрание стихотворений / С.Я. Надсон. – Москва–Ленинград: Советский писатель, 1962. – 507 с.
28. Пушкин, А. С. Сочинения: в 3 т. – Т.1 : Стихотворения ; сказки ; Руслан и Людмила : поэма / А. С. Пушкин.– Москва: Художественная литература, 1985. – 735 с.
29. Руми, Джалаладдин. Дорога превращений: суфийские притчи / Джалаладдин Руми. – Москва : Теревинф, 2017. – 380 с.
30. Саади, Мушрифаддин. Гулистан / примечания Р. М. Алиева. – Москва : Художественная литература, 1957. – 322 с.
31. Случевский, К. К. Сочинения: в 6 т. – Т. 2 / К.К. Случевский. – Санкт-Петербург : Издательство А.Ф. Маркс, 1898. – 366 с.
32. Случевский, К. К. Стихотворения и поэмы / К.К. Случевский. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1962. – 467 с.
33. Соловьев, В. С. Смысл любви : избранные произведения: стихи, письма, филос. эссе / В. С.Соловьев. – Москва : Современник, 1991. – 524 с.
34. Соловьев, В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / В. С.Соловьев. – Ленинград : Советский писатель, 1974. – 352 с.
35. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. – Т. 1 / В. С. Соловьев. – Санкт-Петербург, 1911–1914. – 421 с.
36. Тысяча и одна ночь: в 8 т. – Т. 7. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 479 с.
37. Фет, А. А. Вечерние огни. Выпуск третий неизданных стихотворений / А. А.Фет. – Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1888. – 69 с.

38. Фет, А. А. Вечерние огни / А. А. Фет. – 2-е изд. – Москва : Наука, 1979. – 816 с.
39. Фет, А. А. Сочинения и письма: в 20 т. – Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1. / А. А. Фет. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. – 696 с.
40. Фет, А. А. Стихотворения / А. А. Фет. – Ленинград: Советский писатель, 1959. – 899 с.
41. Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. – Т. 3 / А. А. Фет. – Санкт-Петербург: Академический Проект, 2002. – 518 с.
42. Фет, А. А. Сочинения и письма: в 20 т. – Т. 1 / А. А. Фет. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 552 с.
43. Фет, А. А. Лирика / А. А. Фет. – Москва : Художественная литература, 1966. – 184 с.
44. Фирдоуси, Абулькасим. Шах-наме : Сказание о Рустаме. [Эпическая поэма] / Фирдоуси; перевод с фарси-тадж. В. Державина. – Москва : Художественная литература, 1980. – 477 с.
45. Фофанов, К. Стихотворения (1880–1887) / К.М. Фофанов. – Санкт-Петербург : Книгоиздательство Герман Гоппе, 1887. – 182 с.
46. Фофанов, К. М. Стихотворения и поэмы / К.М. Фофанов. – Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, 2010. – 592 с.
47. Хайям, О. Рубай. Газели / О. Хайям. – Москва: Эксмо, 2012. – 544 с.
48. Халифа Аль-Вукиян. Стихи [Электронный ресурс]. – URL: <https://books-all.ru/read/153212-stihi.html> (дата обращения: 04.04.2020).
49. Шедевры поэзии Востока / Омар Хайям, Хафиз, Саади. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.
50. Цертелев, Д. Н. Стихотворения. – Т. 2 / Цертелев, Д. Н. – Москва: Университетская типография, 1892. – 170 с.

Научные издания

50. Аветисян, В. Гете и французская литературная критика начала XIX века: диалог культур / В. Аветисян // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С. 129–165.
51. Азбукина, А. В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX века // А. В. Азбукина : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Казань, 2001. – 259 с.
52. Александрова, Т. Л. Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой / Т. Л. Александрова // Лохвицкая Мирра. Путь к неведомой отчизне. – Москва: Вече, 2003. – С. 5–87.
53. Александрова, Т. Л. Константин Бальмонт [Электронный ресурс] / Т. Л. Александрова // Портал «Слово». – 2015. – URL: https://portal-slovo.ru/philology/37193.php?ELEMENT_ID=37193&PAGEN_1=4(дата обращения: 04.04.2020).
54. Александрова, Т. Л. Художественный мир М. Лохвицкой: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. Л. Александрова. – Москва, 2004. – 293 с.
55. Алексеев, П. В. Хафиз в творческом сознании А. А. Фета / П. В. Алексеев // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 1. – С. 71–79.
56. Андреева-Бальмонт, Е. А. Воспоминания / Е. А. Андреева-Бальмонт. – Москва : Издательство имени Сабашниковых, 1997. – 157 с.
57. Арутюнов, Л. Пятнадцать веков поэзии народов СССР / Л. Арутюнов, В. Танеев / Поэзия народов СССР IV–XVIII веков. – Москва : Художественная литература, 1972 г. – С. 5–41.
58. Батюшков, К. Н. Нечто о морали, основанной на философии и религии / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. – Москва : Наука, 1977. – С. 121–141.

59. Бертельс, Е.Э. Избранные труды / Е. Э. Бертельс.– Т. I : История персидско-таджикской литературы. – Москва : Наука, 1965. – 556 с.
60. Бертельс, Е. Э. Суфизм и суфийская литература / Е. Э. Бертельс. – Москва : Наука, 1965. – 522 с.
61. Благой, Д. Д. Мир как красота: о «Вечерних огнях» Фета / Д. Д. Благой. – Москва : Художественная литература, 1975. – 111 с.
62. Брагинский, И. С. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина / И. С. Брагинский // Народы Азии и Африки. – 1965. – № 4. – С. 117–126.
63. Брик, О. Звуковые повторы / О. Брик // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. – 1919. – Вып. 3. – С. 24–62.
64. Бродский, И. Письмо Горацию. / И. Бродский. – Москва : Наш дом – L’Aged’Homme, 1998. – 304 с.
65. Вариско, Д. М. Восток против Запада, Азия против Европы: бинарность ориентализма и «столкновение цивилизаций» / Д. М. Вариско // Ориентализм vs. Ориенталистика. – Москва: Садра, 2016. – С. 387–419.
66. Вартанов, А. С. О соотношении литературы и искусства / А. С. Вартанов // Литература и живопись / под редакцией А. Н. Иезуитова. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 5–30.
67. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 406 с.
68. Винарская, Е. Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии) / Е. Н. Винарская. – Москва: Высшая школа, 1989. – 136 с.
69. Виноградов, В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов.– Москва: Высшая школа, 1972. – 783 с.
70. Винокур, Г. Брюсов В. Звукопись Пушкина [Электронный ресурс] / Г. Винокур.– 1923. – URL: <https://ruthenia.ru/sovlit/j/2820.html>(дата обращения: 23.06.2023).

71. Винокур, Г. О. Об изучении языка литературных произведений / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. – Москва : Учпедгиз, 1959. – С. 229–259.
72. Волков, И. Ф. Теория литературы: учебное пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. – Москва : Просвещение, 1995. – 256 с.
73. Волохова, Т. В. Поэтика ориентализма: повесть Леонида Соловьева «Кочевье» / Т. В. Волохова, Э. Ф. Шафранская // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – Т. 25. – № 4. – С. 648–656.
74. Воронин, С. В. Синестезия и звуко-символизм / С. В. Воронин // Психолингвистические проблемы семантики. – Москва : Наука, 1983. – С. 16–17.
75. Гаспаров, М. Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва : Высшая школа, 1993. – 272 с.
76. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира: Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский / Г. Д. Гачев. – Москва : Советский писатель, 1988. – 445 с.
77. Герасимова, С. В. Пчела как символ, логос, архетип / С. В. Герасимова // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка. – Москва : Книгодел, 2020. – С. 291–302.
78. Глушаков, П. Семантическое значение анафоры в структуре поэтического текста / П. Глушков // Cuadernos de Rusística Española. – 2006. – № 2. – С. 68–80.
79. Голенищев-Кутузов, А. А. Стихотворения кн. Д.Н. Цертелева. 1883–1891 : Критический разбор графа А.А. Голенищева-Кутузова / А. А. Голенищев-Кутузов. – Санкт-Петербург : типография Императорской Академии наук, 1893. – 11 с.

80. Голиков, В. М. Наши поэтессы / В. М. Голиков // Неделя. – 1912. – № 5. – С. 771–773.
81. Головин, К. Ф. Мои воспоминания / К. Ф. Головин. – Т. 1. – Санкт-Петербург : Типография «Колокол», 1908. – 396 с.
82. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – Москва : Наука, 1973. – 275 с.
83. Горницкая, Л. И. Мифологема острова в русской культурной традиции / Л. И. Горницкая // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск : Издательство Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова. 2010. – № 4. – С. 150–156.
84. Горницкая, Л. И. Мифологема острова в русской литературе: генезис, структура, семантика: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Л. И. Горницкая. – Волгоград, 2012. – 208 с.
85. Грек, А. Г. К вопросу о «музыкальности» поэтического языка А.А. Фета / А. Г. Грек // Предсимволизм – лики и отражения: коллективная монография. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – С. 158–169.
86. Григорьева, Т. П. Синергетика и Восток (Свободные размышления о метафилософии) / Т. П. Григорьева // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2013. – С. 396–419.
87. Донецких, Л. И. Ритмомелодический рисунок художественного текста как способ экспликации подтекстовых смыслов (рассказ А.П. Чехова «Студент») / Л. И. Донецких, Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2011. – Вып. 4. – С. 152–165.
88. Дьяченко, Т. А. Восточные жанровые формы в поэзии Вл. Соловьева / Т. А. Дьяченко // Художественная картина мира в фольклоре и литературе : материалы Всероссийской научной конференции. –

- Астрахань : издательство Астраханского государственного университета, 2022. – С. 76–80.
89. Дьяченко, Т. А. Древнеперсидская «гравюра» В.Я. Брюсова: экфрасис «Львица среди развалин» / Т. А. Дьяченко // Language Art, Shiraz, Iran. – 2018. – № 1. – С. 97–105.(А)
90. Дьяченко, Т. А. Ирреальность образа «черноокого принца» в любовной лирике М.А. Лохвицкой / Т. А. Дьяченко // Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре: сборник научных статей по итогам X Международной научной конференции. – Волгоград: Фортесс, 2019. – С. 161–168. (А)
91. Дьяченко, Т. А. Ориентальный контекст топоса сада в русской поэзии fin de siècle [Электронный ресурс] / Т. А. Дьяченко // Филология: научные исследования. – 2023. – № 10. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68772 (А)
92. Дьяченко, Т. А. Ориентальная образность и структурные доминанты в цикле К.М. Фофанова «Восточные брызги» / Т. А. Дьяченко // Восток-Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: сборник научных статей к 70-летию профессора А. Х. Гольденберга. – Волгоград: Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2019. – С. 241–248. (В)
93. Дьяченко, Т. А. Ориентальные образы и мотивы в стихотворении Валерия Брюсова «В магическом саду» / Т. А. Дьяченко // Гуманитарные исследования. – 2018. – № 2. – С. 106–111. (В)
94. Дьяченко, Т. А. Ориентальный сюжет «соловей и роза» в лирике К.М. Фофанова: традиции и новаторство / Т. А. Дьяченко // Гуманитарные исследования. – 2017. – № 4. – С. 143–148.
95. Дьяченко, Т. А. Развитие ориентального сюжета в балладе М.А. Лохвицкой «Энис-Эль-Джеллис» / Т. А. Дьяченко // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2021. – № 2. – С. 64–68.

96. Дьяченко, Т. А. Славянские традиции и мотивы поэзии Востока в лирике К.М. Фофанова (на примере стихотворения «Из фантазий») / Т. А. Дьяченко // Гуманитарные исследования. – 2019. – № 2. – С. 95–103. (С)
97. Дьяченко, Т. А. Стилизация восточных жанровых форм в лирике К.Д. Бальмонта 1880– 1890-х гг. (на примере газели «Черноглазая лань») / Т. А. Дьяченко // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 12. – С. 516–518. (В)
98. Дьяченко, Т. А. Тема Востока в поэзии Валерия Брюсова (на примере стихотворения «В магическом саду») / Т. А. Дьяченко // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2018. – № 4. – С. 188–194. (С)
99. Дьяченко, Т. А. Тема любви-страдания в поэтическом цикле М.А. Лохвицкой «В лучах восточных звезд» / Т. А. Дьяченко // Вестник ДонНУ. Сер. Д: Филология и психология. – 2020. – № 1. – С. 84–89.
100. Дьяченко, Т. А. Характер интерпретации античных образов и ориентальных мотивов в драматической поэме Мирры Лохвицкой «На пути к Востоку» / Т. А. Дьяченко // Вестник филологических наук. – 2023. – № 10. – С. 93– 96. (С)
101. Дякина, А. А. Наследие М.Ю. Лермонтова в поэзии Серебряного века: автореферат диссертации ... доктора филологических наук: 10.01.01 / А. А. Дякина. – Елец, 2004. – 34 с.
102. Егорова, А. А. Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии: на материале Nursery Rhymes : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / А. А. Егорова. – Москва, 2008. – 24 с.
103. Жаворонкова, Т. Ф. Концепт усадебной лирики в поэтическом творчестве А.А. Фета. Актуализация проблемы / Т. Ф. Жаворонкова, Я. А. Мусаев // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12 (часть 2). – С. 420–424.

104. Жаглова, Т. М. Образ сада в лирических стихотворениях К.Р. / Т. М. Жаглова // Символ науки: международный научный журнал. – 2015. – № 7. – С. 101–103.
105. Жемчужникова, М. Воспоминания о московском антропософском обществе / М. Жемчужникова // Фокин П.Е., Князева С.П.: Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков: в 3 т. – Т. 1. – Санкт-Петербург: Издательство «Пальмира», 2017. – 564 с.
106. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – Санкт-Петербург : Аxioma, 1996. – 210 с.
107. Журавлев, А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. – Москва : Просвещение, 1989. – 160 с.
108. Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1974. – 160 с.
109. Журавский, А. В. Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога / А. В. Журавский. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 128 с.
110. Завьялова, Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов: монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2006. – 350 с.
111. Згуровская, Л. Н. Рассказы о деревьях Крыма: краеведческие очерки / Л. Н. Згуровская. – Симферополь: Таврия, 1984. – 224 с.
112. Зеленин, Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии / Д. К. Зеленин. – Москва : «Индрик», 1995. – 432 с.
113. Зубко, Г. В. Искусство Востока: курс лекций / Г. В. Зубко. – Москва : Восточная книга, 2012. – 454 с.
114. Ибн Хордадбех. Книга путей и стран / Х. Ибн. – Баку: Элм, 1986. – 428 с.
115. Иванова, В. В. Мусульманская магия и турецкие охранительные практики: взаимодействие и конфликт [Электронный ресурс] / В. В. Иванова //

- Доклад тридцать первого семинара Центра по изучению эзотеризма и мистицизма. – 2012. – URL: http://rhga.ru/science/center/ezo/seminars/Ivanova_Tur_magia.pdf(дата обращения: 11.02.2018).
116. Иванов-Разумник, Р. В. Творчество и критика / Р. В. Иванов-Разумник. – Санкт-Петербург : «Колос», 1922. – 260 с.
 117. Израэль, Жерар. Кир Великий / Жерар Израэль. – Москва : Молодая гвардия, 2006 – 237 с.
 118. Инайят Хан, Хазрат. Введение в суфизм : суфийское послание о свободе духа / Хазрат Инайят-хан. – 4-е изд. – Москва : Амрита-Русь, 2014. – 109 с.
 119. Казарин, Ю. В. Поэтический текст как система: монография / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : издательство Уральского университета, 1999. – 260 с.
 120. Коран / перевод смыслов и комментариев Иман Валерии Пороховой. – Москва, 2004. – 800 с.
 121. Коровин, В. И. История русской литературы XIX века : в 3 ч. / В. И. Коровин. – Ч. 3 (1870–1890 годы). – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2005. – 543 с.
 122. Кошелев, В. А. На Востоке есть у Бога заповедные места... / В. А. Коровин // Соловьевские исследования. – 2020. – Вып. 4. – С. 108–118.
 123. Красман, В. А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме / В. А. Красман // Молодой ученый. – 2011. – № 5. – Т. 2. – С. 18–20.
 124. Круглова, Е. А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII–начала XX веков: опыт сопоставления: диссертация... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Е. А. Круглова. – Москва, 2003. – 228 с.

125. Куделин, А. Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII – XI век) / А. Б. Куделин. – Москва : Наука, 1983. – 262 с.
126. Кузнецова, В. Н. Евангелие от Матфея. Комментарий / В. Н. Кузнецова. – Москва : Общедоступный Православный университет, 2002. – 564 с.
127. Кун, Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 480 с.
128. Куприяновский, П. В. «Пушкин – наше Солнце» (к вопросу о восприятии Пушкина Бальмонтом) / П. В. Куприяновский // Куприяновский П. В. К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. – Воронеж : Воронеж, 2004. – 196 с.
129. Куприяновский, П. В. Бальмонт / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – Москва : Молодая гвардия, 2014. – 302 с.
130. Лале, Бахтеяр. Суфий. Образы мистического поиска / Бахтеяр Лале. – Москва : Эннеагон Пресс, 2007. – 121 с.
131. Ланчиков, В. К. К вопросу об аллитерации в английской прозе [Электронный ресурс] / В. К. Ланчиков // Тетради переводчика. – 2005.– Вып. 25. – URL: <https://textarchive.ru/c-1117946.html> (дата обращения: 10.06.2023).
132. Ливак, Л. Жила-была переводчица. Людмила Савицкая и Константин Бальмонт / Л. Ливак. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – 432 с.
133. Локша, А. В. Астральная семантика в поэтическом творчестве младосимволистов: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / А. В. Локша. – Москва, 2007. – 169 с.
134. Лукашев, А. А. Мир смысла в немногих словах: философские взгляды Махмуда Шабистари в контексте эпохи / А.А. Лукашев ; ответственный редактор А. В. Смирнов. – Москва : ООО «Садра», 2020. – 320 с.

135. Лысенко, В. Г. Ориентализм и проблема Чужого: ксенологический подход / В. Г. Лысенко // Ориентализм / оксидентализм: языки культур и языки их описания. – Москва : Совпадение, 2012. – С. 34–43.
136. Любимова, Н. А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н. А. Любимова. – Санкт-Петербург : издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. – 140 с.
137. Маковский, С. К. Константин Случевский (1837–1904) / С. К. Маковский // Портреты современников: На Парнасе Серебряного века: Художественная критика: Стихи. – Москва : Аграф, 2000. – С. 304–325.
138. Мартынцев, А. Е. К проблеме «ритм» и «метр» в тюркоязычном классическом стихосложении / А. Е. Мартынцев // Turcologica. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 172–179.
139. Мильдон, В. И. Предсимволизм как русский Проторенессанс / В. И. Мильдон // Предсимволизм – лики и отражения: коллективная монография / под редакцией Е. А. Тахо-Годи. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – С. 15–25.
140. Минц, З. Г. Владимир Соловьев – поэт / З. Г. Минц // Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Ленинград : «Советский писатель», 1974. – С. 5–56.
141. Мирза-Авакян, М. Восток в творчестве В.Я. Брюсова / М. Мирза-Авакян // Историко-филологический журнал. – Ереван, 1978. – № 2. – С. 159–174.
142. Мочульский, К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение / К. Мочульский // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – Москва : Республика, 1995. – С. 202–405.
143. Насыров, И. Р. Основания исламского мистицизма (генезис и эволюция) / И. Р. Насыров. – Москва : Языки славянских культур, 2009. – 552 с.

144. Недошивин, В. Адреса любви: Москва, Петербург, Париж. Дома и домочадцы русской литературы / В. Недошивин. – Москва : АСТ, 2014. – 717 с.
145. Нейхардт, А. А. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / А. А. Нейхардт. – Москва : «Правда», 1987. – 576 с.
146. Нерсесов, Я. Н. Великий Тамерлан. «Сотрясатель Вселенной» / Я. Н. Нерсесов. – Эксмо, 2013. – 420 с.
147. Нефедов, И. В. Цитата как интертекстуальный элемент в поэтической речи (на материале стихотворения К. Романова «Розы») / И. В. Нефедов // Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 5. – С. 135–143.
148. Павельева, Ю. Е. Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Ю.Е. Павельева. – Москва, 2008. – 19 с.
149. Переяслов, Н. Поэты приходят в мир, чтоб он не разучился любить / Н. Переяслов // За дюнами: антология современной саудовской литературы. – Москва : Восточная литература, 2009. – С. 55–60.
150. Песнь песней Царя Соломона : библейские истории любви / под редакцией В. Бутромеева. – Москва : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2010. – 301 с.
151. Поливанов, Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники / Е. Д. Поливанов // Вопросы языкознания. – 1963. – № 1. – С. 96–112.
152. Померанцева, Э. В. Межэтническая общность поверий и быличек о полуднице / Э. В. Померанцева // Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. – Москва : Наука, 1978. – С. 143–158.
153. Предсимволизм – лики иотражения: коллективная монография / под редакцией Е. А. Тахо-Годи. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 542 с.

154. Раскина, Е. Художественный мир персидской миниатюры в поэтическом творчестве Н.С. Гумилева / Е. Раскина // Суфий. – 2013. – № 16. – Москва : Весна-лето, 2013.– С. 18–28.
155. Рейснер, М. Л. Персидская литература в XIII–XVIII вв. Зрелая и поздняя классика / М. Л. Рейснер, А. Н. Ардашникова. – Москва: ООО «Садра», 2021. – 384 с.
156. Рецкер, Я. И. Следует ли передавать аллитерацию в публицистическом переводе? / Я. И. Рецкер // Тетради переводчика. – Вып. 3. – Москва : Международные отношения, 1966. – С. 73–77.
157. Розанов, В. В. Памяти Соловьева / В. В. Розанов // Вл. Соловьев: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Т. I. – Санкт-Петербург : Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000. – С. 597–601.
158. Розенблюм, Л. А. Фет и эстетика «чистого искусства» / Л. А. Розенблюм // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 105–162.
159. Рубинс, М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 354 с.
160. Саид, Эдвард В. Ориентализм: Западные концепции Востока / Эдвард В.Саид. – Санкт-Петербург : Русский Миръ, 2006. – 637 с.
161. Самохвалова, В. И. Использование фонетических принципов для передачи содержания в поэтическом высказывании / В. И. Самохвалова // Языковая практика и теория языка. Вып. 1. – Москва, 1974. – С. 266–278.
162. Сапожков, С. В. О формах параллелизма в русской поэзии 1880–1890-х годов / С. В. Сапожков // Преподаватель XXI века. – Москва, 2008. – С. 107–109.

163. Сапожков, С. В. Поэзия 1880–1890-х годов / С. В. Сапожков // История русской литературы XIX века : в 3 ч. – Ч. 3 (1870—1890 годы) : учебник для студентов вузов / под редакцией В. И. Коровина. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2005. – 543 с.
164. Сапожков, С. В. Русская поэзия 1880–1890-х гг. в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому: Течения, кружки, стили : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / С. В. Сапожков.– Москва, 1999. – 471 с.
165. Сапожков, С. В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом / С. В. Сапожков // Константин Фофанов. Стихотворения и поэмы. – Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, 2010. – С. 5–64.
166. Саяпова, А.М. Диалог творческого сознания А.А. Фета с Востоком (Фет и Хафиз) / А. М. Саяпова. – Москва : Флинта: Наука, 2010. – 164 с.
167. Силантьев, И. В. Дихотомическая теория мотива / И. В. Силантьев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1998. – № 4. – С. 46–54.
168. Словарь архитектурных терминов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.regent-decor.ru/lib/glossary/k/porch.html> (дата обращения: 11.02.2018).
169. Соловьев, В. С. Поэзия гр. А.К. Толстого / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Литературная критика. – Москва : Современник, 1990. – С. 135–158.
170. Степанянц, М. Т. Философские аспекты суфизма / М. Т. Степанянц.– Москва : Наука, 1987. – 192 с.
171. Суодене, Э. Г. Анафора в лирике М.И. Цветаевой (стилистический аспект): автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Э. Г. Суодене. – Минск, 1990. – 23 с.

172. Табризи, Джам-и мухтасар Вахид : Трактат о поэтике / критический текст, перевод и примечания А. Е. Бертельса. – Москва : Восточная литература, 1959. – 158 с.
173. Тарланов, Е. З. Мотив «поэзия-сон» в лирике К. Фофанова / Е. З. Тарланов // Петрозаводск : Проблемы исторической поэтики. – 1992. – № 2. – С. 146–156.
174. Тарланов, Е. З. Христианские мотивы в поэзии К. Фофанова / Е. З. Тарланов // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 1994. – С. 285–293.
175. Тахо-Годи, Е. А. Предсимволизм: проблема изучения / Е. А. Тахо-Годи // Предсимволизм – лики и отражения: коллективная монография. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – С. 8–12.
176. Терлецкий, Н. С. К вопросу о почитании деревьев у таджиков (культ кипариса в контексте мусульманской практики паломничества и поклонения) // Таджики: история, культура, общество. – Санкт-Петербург : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. – С. 211–239.
177. Терлецкий, Н. С. Некоторые древние атрибуты мусульманских мест паломничества и поклонения (к вопросу о функциях и символизме туга) / Н.С. Терлецкий // Центральная Азия в условиях перемен. – Вып. 2. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2009. – С. 112–149.
178. Тольц, В. Собственный Восток России: Политика идентичности и востоковедение в позднеимперский и раннесоветский период / В. Тольц.– Москва: Новое литературное обозрение, 2013. – 336 с.
179. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б. В. Томашевский. – Москва : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
180. Трафименкова, Т.А. Роза в поэзии второй половины XIX века / Т. А. Трафименкова // Русская речь. – № 2. – Москва, 2013. – С. 23–29.

181. Урусов, А. И. Письмо Лохвицкой М.А., январь 1898 г. / А. И. Урусов // Российский архив: история отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альманах. – Москва: Студия ТРИТЭ: Российский Архив, 2005. – С. 579–580.
182. Урманчиев, Ф. И. Героический эпос татарского народа / Ф. И. Урманчиев. – Казань: Татарское книжное издательство, 1984. – 310 с.
183. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2 кн. / О. И. Федотов. – Кн. 1. – Москва : Флинта, 2017. – 361 с.
184. Фет, А. А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании / А. А. Фет // Фет А. А. Сочинения в 2 т. – Т.2. – Москва : Художественная литература, 1982. – С. 48–69.
185. Фролов, Д. В. Классический арабский стих. История и теория аруда / Д. В. Фролов. – Москва : Наука, 1991. – 359 с.
186. Фомкин, М. С. Некоторые особенности поэтики тюркских газелей султана Веледа / Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока: XX годовичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения) / М. С. Фомкин. – Ленинград : Наука, 1985 г. – 307 с.
187. Францев, Ю. П. Всемирная история. / Ю. П. Францев. – Т.1. – Москва : Государственное издательство политической литературы, 1953. – 748 с.
188. Худенко, Е. А. Проблема житнетворчества в русской литературе (романтизм, символизм) [Электронный текст] / Е. А. Худенко // Вестник БГПУ. – 2001. – URL: <https://old.altspu.ru/Journal/vestbspu/2001/gumanit/PDF/hudenko.pdf> (дата обращения: 14.07.2020).
189. Хорошко, Г. П. Драматическая поэма как жанр литературы (теоретический аспект) / Г. П. Хорошко // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. – Т. 4. – Витебск, 2005. – С. 100–110.

190. Чалисова, Н. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики / Н. Чалисова, А. Смирнов // Сравнительная философия. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 245–344.
191. Чжун Сечжин. Идеи и характер суфизма как религиозной концепции [Электронный ресурс] / С. Чжун // Вопросы философии. – 2016. – № 1. – URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1331 (дата обращения: 31.01.2024).
192. Шапинская, Е. Н. Конструкция образа Востока в текстах культуры: политика репрезентации / Е. Н. Шапинская // Знание. Понимание. Умения. – 2009. – № 3. – С. 51–56.
193. Шеина, Т. В. Позолота в архитектуре / Т. В. Шеина, А. Е. Румянцева, М. В. Лунькова // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. – 2012. – № 2. – С. 44–52.
194. Шеллинг, Ф. Философия искусства / перевод П. С. Попова. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с.
195. Шенгели, Г. А. Техника стиха / Г. А. Шенгели. – Москва : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
196. Шиньев, Е. П. Интермедальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова «Дар») [Электронный ресурс] / Е. П. Шиньев // Аналитика культурологии: электронное научное издание Тамбовского государственного университета им Г.Р. Державина. – 2009. – № 2. – URL: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (дата обращения: 15.05.2018).
197. Шкловский, В. О поэзии и заумном языке / В. Шкловский // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Петроград: 18-ая Государственная типография. – 1919. – С. 13–26.

198. Штейнер, Е. Восток, Запад и ориентализм: место востоковедения в глобализирующемся мире / Е. Штейнер // Ориентализм /оксидентализм: языки культур и языки их описания. – Москва : Совпадение, 2012. – С. 14–25.
199. Шукуров, Ш. М. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана / Ш. М. Шукуров // Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. – Москва : Наука, 1991. – С. 91–110.
200. Шульман, Л. Здесь веет дух добра / Л. Шульман // Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. – Москва : Издательство имени Сабашниковых, 1997. – С. 5–15.
201. Эберман, В. А. Арабы и персы в русской поэзии / В. А. Эберман // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Книга третья. – Москва : Петербург: Всемирная литература, 1923. – С. 108–125.
202. Эрнст, Карл В. Суфизм / К. Эрнст. – Москва: Фаир-ПРЕСС, 2002. – 320 с.
203. Эрнст, Карл В. Суфизм: мистический / К. Эрнст. – Москва : Эксмо : Наше слово, 2012. – 414 с.
204. Юрина, Н. Г. Специфика русской философской лирики XIX века: от Любомудров к Вл. Соловьеву / Н. Г. Юрина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2017. – № 1. – С. 250–259.
205. Юрина, Н. Г. Тематический диапазон философской лирики В.С. Соловьева / Н. Г. Юрина // Вестник ТГПУ. – 2017. – № 11. – С. 170–178.
206. Ясинский, И. И. Роман моей жизни / И. И. Ясинский. – Москва–Ленинград: Государственное издательство, 1926. – 720 с.
207. Basset R. La poésie arabe anté-islamique. – Paris, 1880. – 84 p.
208. Biberstein Kazimirski A. Enis El-Djelis, ou Histoire de La Belle Persane. Conte Des Mille Et Une Nuits, traduit de l'arabe et accompagné de notes par A. de Biberstein Kazimir. – Paris, T. Barrois, 2012. – 173 p.

209. Charles Sabatos. Frontier Orientalism in Central and East European literatures // *World Literature Studies*. – 2017. – Vol. 9. – P. 100–115.
210. Charles Sabatos. The nation's «timeless mission»: Frontier Orientalism in Central European historical fiction // *World Literature Studies*. – 2018. – Vol. 10. – P. 3–14.
211. Chittick William. *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*. – New York: State University of New York Press, 1984. – 448 p.
212. *Divan-e Hafiz*. – Tehran, Payam Edalat, 2011. – 575 p.
213. *Incontrare i Musulmani? Documento di studio redatto dal Comitato «Islam in Europa»*. Conferenza delle Chiese Europee. – San Gallo / Ginevra, 2003. – 36 p.
214. Pasargadae [Electronic resource] // *Persian Tourism*. – 2015. – URL: <https://www.persiantourismguide.com/2015/08/23/pasargadae/> (date of treatment: 10.05.2021).
215. *Rubaiyat by Omar Khayyam*. – Tehran, Arena of Persian Art & Thought, 2012. – 279 p.
216. William Montgomery. *The influence of Islam on Europe*. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1972. – 125 p.
217. Zagidullina Daniya F., Yusupov Ayrat F., Yusupova Nurfiya M. Pair Sufi symbols in Tatar poetry of the 20th century: complexity and transformation of symbols // *X Linguae. European Scientific language journal*. – 2017. – Vol. 10. – P. 75–82.

Справочная литература

218. Бажанов, А. М. *Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия Архимандрита Никифора / А. М. Бажанов*. – Москва : АСТ : Астрель, 2000. – 717 с.

219. Большой российский энциклопедический словарь. – Москва : Большая Российская энциклопедия (АООТ Тверской полиграфический комбинат), 2003. – 1887 с.
220. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь / под редакцией профессора И. Е. Андреевского. – Санкт-Петербург : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. – 495 с.
221. Дьяченко, Г. Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / Г. Дьяченко. – Москва : Типография Вильде, 1900. – 1158 с.
222. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. – Т.1. / под редакцией С. А. Токарева. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.
223. Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка : [А-Я] : 80000 слов и фразеол. выражений / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова; Российская академия наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд. – Москва : ИТИ Технологии, 2005. – 938 с.
224. Токарев, С. А. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / С. А. Токарев. – Т.1. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.
225. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция / Д. Н. Ушаков. – Москва : Дом Славянской книги, 2008. – 959 с.