

## Традиция акмеизма и футуризма в творчестве Ю.П. Мориц

Der Zweck dieser Studie ist es, intertextuelle Verbindungen in der Poesie von Junna Moric zu bezeichnen. Aus der Sicht der meisten Forscher überwiegen bei Moric akmeistische Tendenzen. Die Tradition des Futurismus ist für die Dichterin jedoch nicht weniger bedeutsam.

The goal of this study is to characterize interconnections in Morits's poetry. According to most researchers, acmeistic tendencies prevail in Morits's creative works. However, the tradition of futurism is found no less significant for the poet.

---

Цель данного исследования – охарактеризовать межтекстовые связи в поэзии Ю.П. Мориц. Значение интертекстуального плана Мориц подчёркивает, отвечая на вопрос журналиста о природе влияния творчества собратьев по перу: «Когда речь идет о влиянии, чужой поэзии не бывает, как не бывает чужой Луны, влияющей на приливы-отливы морей-океанов» (Богатырёва 2001: 1). Поэтесса пребывает в диалоге с предшественниками и современниками. Экстатическое восприятие творческого наследия объединяет Мориц с шестидесятниками и с её поколением в целом. Возможно, эта сосредоточенность на культурном наследии была связана с тем, что религия долгое время находилась под запретом, очарование революцией прошло, идеология давно воспринималась как фальшь, поскольку не справлялась с функцией ценностной парадигмы для людей мыслящих. Неизбывная жажда человека верить в идеалы приводит советскую интеллигенцию к попытке «склеить двух столетий позвонки» (Мандельштам 1990: 145), посред-

ством культуры преодолеть образовавшийся по идеологическим причинам разрыв с предшественниками. И разумеется, подобная установка сближает Мориц не только с современниками, но и с предшественниками – и прежде всего с акмеистами, с ключевой для акмеизма идеей единения, продолжения традиций. Таким образом, поколению шестидесятников культура в каком-то смысле заменила веру в обезбоженном мире, именно искусство дарило надежду на сопричастность высокому не только в эстетическом, но и в этическом плане.

По нашему мнению, понятие интертекстуальности в том случае, когда поэт наделён мифопоэтическим мышлением, удобнее рассматривать в соответствии с концепцией З.Г. Минц, отражённой в её работе. О некоторых неомифологических текстах: представления о вторичном языке культуры, о мифологеме как о знаке-заместителе целостных ситуаций и сюжетов, в котором запечатлена информация о предшествующей и последующей «истории» художественного образа выводят проблему цитации на уровень авторской аксиологии (Минц 1979: 92). Кроме того, мифологема как знак, означаемым которого являются все объекты действительности – в том числе любые артефакты, произведения литературы и других видов искусства, помогает понять, на какие виды искусства ориентируется автор. Следовательно, интертекстуальное и интермедialное воспринимаются нами как явления одного порядка.

Особое значение для поэтессы имеет традиция модернизма и авангарда, акмеизма и футуризма. В стихотворениях Ю. Мориц, по мнению большинства исследователей, преобладают акмеистические тенденции. Так, Е.Э. Фетисова в работе *Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века* утверждает, что Мориц является представителем неоакмеизма (Фетисова 2016: 2).

Тексты Мориц содержат реминисценции из творчества наиболее яркого теоретика и практика акмеизма Мандельштама. В «Античной картине» Мориц образ ветра аквилона, вероятно, отсылает нас к стихотворению «Отчего душа так певуча...» (Мандельштам 1990: 76), а «осколок тёмно-красного стекла» служит как бы напоминанием о хрустале «неживого небосвода» из стихотворения «Сусальным золотом горят...» (Мандельштам 1990: 66). И у Мандельштама, и у Мориц появляются образы игрушек: погремушка в «Античной картине» у Мориц (Мориц 1973: 1), «В кустах игрушечные волки/ Глазами страшными глядят» – читаем у Мандельштама (Мандельштам 1990: 66), «Я блуждал в игрушечной чаще/ И открыл лазоревый грот [...]» – у него же (Мандельштам 1990: 76). В текстах Мандельштама, с которыми Мориц ведёт диалог, и в

«Античной картине» изображается рукотворный и при этом сказочный мир. И в стихотворении «Отчего душа так певуча», и в тексте Мориц ассоциации с игрушечным миром, ориентация на детское восприятие не отменяют, а усугубляют страх перед реальностью, которая в любой момент может обернуться ночным кошмаром: «Неужели я настоящий/ И действительно смерть придет?» у Мандельштама (Мандельштам 1990: 76), «А вблизи дымит поселок,/ Ест теленка из котла» – у Мориц (Мориц 1973: 1). Трапеза в «Античной картине» показана крайне жестокой – поэтесса использует не название мяса животного, а обозначение самого животного, причём его детёныша. Кроме того, бесчеловечным убийство телёнка кажется на фоне повторяющегося в стихотворении изображения живой коровы, которая, возможно, является его матерью. Этот образ у Мориц напоминает описание варварского застолья, центром которого является цыплёнок в «Свадьбе» Заболоцкого: «Он глазки детские закрыл,/ Наморщил разноцветный лобик/ И тельце сонное сложил/ В фаянсовый столовый гробик» (Заболоцкий 1929: 43).

В «Благолепии света» Мориц отсылки к традиции (в данном случае – к мандельштамовской) осуществляются уже не столько с помощью явных аллюзий, сколько на уровне узнаваемого приема: «[...] все то, что Ярославль дарил/ Мне в сентябре, в двадцатых числах» (Мориц 1970: 21). Поэтесса использует чёткое обозначение времени и топоним, точно располагающий текст в географическом пространстве. Мандельштаму важно было «привязывать» душевные переживания лирического героя к определённому времени и месту. С одной стороны, герой Мандельштама пребывает в вечности: «в девяносто одном./ Ненадёжном году, и столетья/Окружают меня огнём» (Мандельштам 1994: 241). С другой, он предельно конкретен: «— Я рождён в ночь с второго на третье/ Января [...]» У Мандельштама обыгрывается внутренняя форма именования города: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж:/ Уронишь ты меня иль проворонишь» (Мандельштам 1990: 66). У Мориц, как и у Мандельштама, жизнь лирического героя (героини) проходит под знаком города.

Нерастожимо связанные друг с другом интертекстуальное и интермедialное начала поэзии Мориц остроумно обыгрываются ею с помощью упоминания Аполлона и Гипербореи в первой строфе «Античной картины», отсылающего читателя к названиям журналов *Аполлон* и *Гиперборея*, в которых публиковались наиболее яркие представители акмеизма.

Однако не менее значимым, чем визуальный, для Мориц является музыкальный код: поэту, утверждает она, «от природы дано вещество, откликающееся на тайны ритмичной Вселенной» (Богатырева 2001: 1). Особенно значимым для художницы слова оказывается ритмический рисунок и цитация ритмом. Ритмические реминисценции подкрепляются у неё сходством образов, лексическими цитатами, что позволяет читателю почувствовать, к какому произведению отсылает автор. Важную функцию выполняет семантический ореол ритма в Античной картине. М.Л. Гаспаров в книге *Метр и смысл* отмечает, что четырёхстопный хорей с рифмовкой ЖМЖМ как в русской, так и в европейской традиции связан с песенным началом (Гаспаров 2012: 221). Размер, которым написано стихотворение, с первых строк настраивает читателя на шуточный, несерьёзный лад: «Славно жить в Гиперборее,/ Где родился Аполлон,/ Там в лесу гуляют феи,/ Дует ветер аквилон» (Мориц 1973: 1). Ритм придаёт тексту «детскую» интонацию, поскольку данный размер и тип рифмовки характерен для поэзии, предназначенной детям, например, читаем у Агнии Барто: «У меня живет козленок,/ Я сама его пасу./ Я козленка в сад зеленый/ Рано утром отнесу» (Барто 1999: 1). Кроме того, метрическая организация стихотворения вписывает его в футуристический контекст, который, как мы увидим, оказывается не менее важным для поэтики произведений Мориц, чем традиция акмеизма. Вспомним, что четырёхстопным хореем с рифмовкой ЖМЖМ написано стихотворение «Меркнут знаки зодиака...» Заболоцкого, к которому в тексте Мориц содержатся образные отсылки.

По «Античной картине» Мориц рассыпана как бы мозаика образов, заимствованных из стихотворения «Меркнут знаки зодиака...»: «Толстоногую пастушку/ Уложил в траву Сатир», «Земляничная рассада/ у Сатира в бороде» (Мориц 1973: 1). У Мориц, как и у Заболоцкого, изображение мифических персонажей связано с эротическими мотивами. Кроме того, центральной антитезой образного ряда становится противопоставление искусственного, рукотворного и настоящего, живого. Мориц рисует ненастоящий, игрушечный мир. Читатель вынужден даже сомневаться в существовании героев сценки. Мотив неуверенности в реальности изображаемой картины оказывается общим для текста Заболоцкого и стихотворения Мориц: «И в глазах не видно взгляда,/ Он – никто, и он – нигде», «Пустотой плутовскою/ Развлекая плоть пастушки» – изображение сатира у Мориц (Мориц 1973: 1), «Сонной мысли колыханье,/ Безутешное страданье, –/ То, чего на свете нет» – читаем у Заболоцкого (Заболоцкий 1933: 78). Ощущение того, что перед нами фантазия,

«вымысел и бред», создаётся в том числе при помощи отсылок к стихотворению Заболоцкого.

Как было замечено ранее, поэтесса ведёт диалог не только с литературой, но и с культурой как таковой, с живописью в первую очередь. Это может быть как текстовая передача реально существующего произведения искусства, так и ложный экфрасис. Уже не раз упомянутое выше стихотворение «Античная картина» также может послужить примером экфрасиса: «игрушечные» детали складываются в законченный образ статуэтки. Отсутствие ссылки на конкретный объект изображения позволяет предположить, что «ненастоящий» мир Мориц – пример ложного экфрасиса: воссозданная словом картина живет лишь в воображении, автора (но живет именно как завершенное произведение искусства, а не впечатление или воспоминание).

Стоит отметить, что в использовании буколического экфрасиса Мориц продолжает традицию Георгия Иванова, в лирике которого экфрасис «подсвечен» пасторальными мотивами. В стихотворении «Кофейник, сахарница, блюда...» (Иванов 1994: 100) буколическая сценка является рисунком на чайном сервизе.

В «Благолепии света» Мориц дано описание пейзажа, про который с уверенностью нельзя сказать, является он настоящим, или изображён карандашом на бумаге: «Такая вольность на душе,/ Такое благолепье света,/ Что только лист в карандаше/ Способен объяснить все это» (Мориц 1970: 21). При этом картина, которую создаёт поэтесса, по всей видимости, является «образцом» японской графики: «клен сквозит японской тушью» (Мориц 1970: 21). Таким образом, и «техника» рисунка знаменует обращение Мориц к акмеистической традиции, (вспомним, что журнал *Аполлон* за время своего существования пережил период увлечения японской графикой). К слову, образы и детали, отсылающие к данному жанру изобразительного искусства, находим не только в текстах младоакмеиста Георгия Иванова, но и в поэзии «предакмеиста» М. Кузмина.

Безусловно, ориентация на пластические виды искусства не является завоеванием поэзии XX века: анакреонтическая лирика, столь популярная в эпоху классицизма, призвана была воплотить в творчестве абсолютную гармонию, красоту, следуя образцам аполлонического визуального искусства – прежде всего скульптуры, (вспомним, что в лицейские годы этой традиции отдал дань Пушкин, перу которого принадлежат упражнения-подражания Анакреонту: это и «На статую играющего в свайку» (Пушкин 1959b: 469)

– стихотворное изображение двух скульптур юношей в Царском Селе, и статуарные образы из «Воспоминания в Царском Селе»: «С холмов кремнистых водопады/ Стекают бисерной рекой» (Пушкин 1959а: 9). Думается, акмеисты под влиянием чрезвычайно значимой для них поэзии Пушкина подхватывают важную для него анакреонтическую линию, отвечающую их стремлению к ясности, точности, «скупости слов», к которой призывал Кузмин (Кузмин 1910: 7). Вспомним оксюморонный образ из «Античной статуи» Ахматовой: «Смотри, ей весело грустить,/ Такой нарядно обнаженной» (Ахматова 1996: 15). Думается, те же истоки имеет звучащая рефреном в поэзии Мандельштама тема искусственности, «невсамделешности» вселенной.

Творчество Мориц доказывает, что и неоакмеизм «встраивается» в линию «русской анакреонтики». В поэзии Мориц мы видим, как экфрасис определяет жанровую доминанту текстов, жанровые модели диктуются не литературой, а живописью.

Через «реальную» картину проступает облик произведения изобразительного искусства, создателем которого восхищается лирическая героиня: «Во всем, воистину во всем,/ Свободный гений узнаваем» (Мориц 1970: 21). Угадываются очертания нарисованных предметов, градуальный ряд заканчивается указанием на ту живописную технику, в которой работает художник: «Копытом, прочерком, трамваем» (Мориц 1970: 21). В пользу сближения с изобразительным искусством говорит также колористика стихотворения. Мориц важно тонко передать цвета: золотистый мандарин, медь «нежно розовеет», антитетическое соединение «мглы» и «благолепия света» (Мориц 1970: 21). По всей видимости, перед нами пример живописного экфрасиса. Таким образом текст благодаря живописному экфрасису можно отнести не к пейзажной лирике, а именно к жанру, принадлежащему другому виду искусства, к жанру пейзажа.

В то же время интермедialное начало не разрушает картины действительности, не уводит читателя в мир вымысла и фантазии: в «Благолепии света» (Мориц 1970: 21) создаётся ощущение, что описывается реальная местность, в которой находится лирическая героиня. Во многом этому способствует апелляция к чувственному восприятию реципиента: «в холодеющих лесах», «Цветок чугунный в городской/ Ограде льнет к пальто под локтем», «Одежды стали тяжелеть,/ Крупней раскрой, грубее ткани», «Ознобом скулы обвело,/ И губы обметало сущью» (Мориц 1970: 21). Кроме того, Мориц использует синестезию, что даёт как бы слитность, синхронность разных

ощущений: цветок дышит «проезжею тоской:/ Резиной, мглой, бензином, дегтем/ Окурком, снегом, колесом» (Мориц 1970: 21). Синестезия имеет здесь градуальный характер: от смешения запахов и цвета осуществляется переход к перечислению предметов. Как будто цветок на чугунной оgrade вбирает в себя всё, что проносится мимо него в спешке по улице. Интересно, что чувственным восприятием наделены объекты, внеположные человеческому телу, природные и рукотворные – как, например, «Река, во льду глухонемая» (Мориц 1970: 21), и несмотря на то что в данном случае никаких ощущений неживое не получает, указывается на сам факт их возможности. Подобная инверсия (рокировка) живого и неживого получает воплощение и в строчках: «И нежно розовеет медь,/ Перчатку чувствуя в кармане» (Мориц 1970: 21). В таком перенесении человеческих ощущений за пределы его тела можно видеть проявление мифопоэтического мышления, которое является значимым элементом творчества Мориц. С одной стороны, здесь поэтесса продолжает традиции акмеистической эстетики, через вещное показано вечное, через предметный мир передаются чувства лирической героини. С другой стороны, Мориц вносит в этот приём новаторство, освоенное уже не акмеистами, а поэзией авангарда: субъект и объект как бы меняются местами, объекту приписываются действия субъекта. Футуристы подобным образом показывали «истеричку вещей». Валентин Катаев в книге *Алмазный мой венец*, описывает приём, когда ощущение переносится с воспринимающей инстанции на то, что производит этот эффект, приводит в качестве примера образ «оглохшего порта» в стихотворении «Порт» Маяковского (Катаев 2019: 113). Мориц великолепно пользуется этой краской, вещный мир, как и у акмеистов, оказывается живым, становится «досказывателем» состояний, переживаний героини. Но она ещё «расширяет» этот приём с помощью того инструментария, который был у представителей авангарда.

С одной стороны, Мориц близка культуре модернизма, в текстах поэтессы содержатся отсылки к произведениям акмеистов и неоакмеистов, с другой стороны, значимой для нее, как для ярчайшей представительницы поколения «шестидесятников», оказывается и традиция авангарда.

## Библиография

- Ахматова, А.А. (1996): *Сочинения в двух томах*. Т.1 / Сост. Скатов. – Москва.
- Барто, А.Л. (1999): «Козлёнок», <http://www.agniyabarto.ru/01-09-kozlenok.htm> (дата обращения: 31.07.2021).
- Богатырёва, М. (2001): «Таким образом. Юнна Мориц до и после «Триумфа»», [http://www.morits.ru/cntnt/rece/takim\\_obraz.html](http://www.morits.ru/cntnt/rece/takim_obraz.html) (дата обращения: 31.07.2021).
- Гаспаров, М.Л. (2012): *Метр и смысл*. – Москва.
- Заболоцкий, Н.А. (1929): *Столбцы*. – Ленинград.
- Заболоцкий, Н.А. (1933): *Звезда* / Сост. Гордин / Арьев. – Санкт-Петербург.
- Иванов, Г.В. (1994): *Собрание сочинений в трёх томах* / Сост. Кочетков. – Москва.
- Катаев, В.П. (2019): *Алмазный мой венец*. – Санкт-Петербург.
- Кузмин, М.А. (1910): «О прекрасной ясности» // *Аполлон* № 4. – Санкт-Петербург. С. 5–10.
- Мандельштам, О.Э. (1990): *Собрание сочинений в 2 томах*. Т.1 / Сост. – Москва.
- Мандельштам, О.Э. (1994): *Мандельштам. Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 3 / Сост. Никитаев / Веллер. – Москва.
- Минц, З.Г. (1979): «О некоторых неомифологических текстах» // Блоковский сборник III. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века / Под ред. Минц. – Тарту. С. 76–120.
- Мориц, Ю.П. (1970): *Лоза*. – Москва.
- Мориц, Ю.П. (1973): «Античная картина», <http://owl.ru/morits/stih/antique-picture.htm> (дата обращения: 31.07.2021).
- Пушкин, А.С. (1959a): *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 1 / Сост. Благой / Виноградов. – Москва.
- Пушкин, А.С. (1959b): *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 2 / Сост. Благой / Виноградов. – Москва.
- Фетисова, Е.Э. (2016): *Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века*. – Москва.

## Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.