

Светлана Фокина

Процессы сакрализации и демонизации в «мистериальном» лирическом сюжете поэта-эмигранта Андрея Ширяева

Стихотворение Андрея Ширяева посвящено легендарному аргентинскому певцу танго Карлосу Гарделю, что, видимо, становится для русского поэта-эмигранта признанием личностного значения культурного универсума Латинской Америки.

Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём¹.
Бессонница. Гардель. Говядина на льдине.
В пространстве между мной и колумбийским дном
проносится июнь, как ветер в Медельине.

Шипит огонь. Шипит сквозь зубы патефон.
Шнуруя у окна высокие ботинки,
я путаю узлы, когда мадам Ивонн,
качнув бедром, легко спускается с пластинки.

Она идёт. И я, невидимый холуй,
скольжу за ней, как тень от факела Гекубы.
Гардель. Он так похож на грубый поцелуй,
что, стоя у перил, она кусает губы.

Балкон и танго. Ночь. Потёртый переплёт,
в котором я – Харон, приبلудная гримаса –
готовлю для него последний самолёт
и жарю для неё божественное мясо.

Ширяевское стихотворение *Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...* строится как своего рода парафраз прославленной и трагической биографии Карлоса Гарделя. По утверждению Юрия Степанова, «поэтика

¹ А. Ширяев, *Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...*, <http://www.shiryayev.com/kreolskij-drozhd-poyot-vsyo-luchshe-s-kazhdym-dnyom> [дата обращения: 9.03.2020]. Стихотворение опубликовано на сайте Андрея Ширяева 6 августа 2013 года, чуть больше двух месяцев до смерти поэта.

трагически ушедшего из жизни Андрея Ширяева максимально сложна и имеет [...] максимальный коэффициент тропонасыщенности»². Ярко выраженный метафорический потенциал лирики А. Ширяева, отмеченный Ю. Степановым, является свидетельством близости авторскому сознанию поэта-эмигранта элементов мистериально-дионисийского дискурса.

Важным аспектом ширяевского мифа становится не только предрасположенность к дионисийскому мировосприятию, но и во многом обусловленная этим феноменом установка на диалог как модель создания художественности и познания мира. По утверждению Оге Ханзен-Лёве, «дионисийство олицетворяет принцип [...] внутренних и тайных энергий, телесности и инкарнации, акустических и просодических выражений-восприятий»³. Диалогичность, метафоричность, трагичность и «недосказанность экстаза и музыкального элемента»⁴, присущи дионисийскому творческому акту, ориентированному на обнажение потаенного и придание глубины поверхностному. При этом ширяевская поэтика явно не лишена и определенного тяготения по принципу взаимодополнения к некоторым элементам аполлинского, в частности, к ностальгии, высокой степени интертекстуальности и особенной значимости подтекста. Так, авторскую версию мифа о кумире Аргентины – Карлосе Гарделе, А. Ширяев создает через призму углубленности в лирику Серебряного века как на уровне интертекстуальном, так и в плане усвоения его аксиологических доминант.

Те поэтические тексты Серебряного века, из которых наиболее четко проступают цитаты, аллюзии и смысловые пласты в ткани лирического послания Ширяева, «обращенного» к Гарделю и мадам Ивонн, становятся своего рода «ключом» к прочтению авторского замысла поэта-эмигранта. Прежде всего, следует выделить стихотворения: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса...* Осипа Мандельштама, *Вечером (Звенела музыка в саду...)* Анны Ахматовой, *Незнакомка* Александра Блока, *Нет! Еще любовный голод...* Марины Цветаевой и *Танго с коровами* Василия Каменского. Отсылки к вышеупомянутым стихотворениям проявляются в ширяевском поэтическом тексте на уровне неточных, но вполне узнаваемых и даже эмблематических цитат.

Андрей Ширяев не только использует искаженную цитату-заглавие мандельштамовского стихотворения, но и переосмысляет ряд его мотивов, моделируя, таким образом, подтекстовый пласт своего лирического сюжета. Общая для обоих поэтических текстов тема бессонницы, но в ширяевском варианте вместо Гомера фигурирует Гардель. Такая переориентировка не случайна и означает установку на разнонаправленный диалог – признак дионисийской поэтики. Диалогические коды акцентируют глубинную значимость для автора культуры античности, европейского наследия, а главное, поэтической линии Серебряного века. При этом замена Гомера Гарделем знаменует необходимую А. Ширяеву смену ориентиров для авторского сознания,

² Ю. Степанов, *Выдающийся поэт Андрей Ширяев* [в:] А.В. Ширяев, *Случайный ангел*, Москва 2016, с. 3.

³ О.А. Ханзен-Лёве, *Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду*, Москва 2016, с. 136.

⁴ Там же, с. 140.

особенно в процессе самоидентификации. Гардель становится знаком близости латиноамериканской эпистемы для эмигрировавшего в Эквадор русского поэта. В поэтической рецепции А. Ширяева Гардель осмысливается как мифологическая фигура певца, способная стать альтернативой великому эллинскому аэду, создавшему *Илиаду* и *Одиссею*. Видимо, в восприятии А. Ширяева танго, исполняемые Карлосом Гарделем, их мифологизация народным сознанием, для аргентинской и, шире, всей ибероамериканской культуры становятся своего рода вариантом гомеровских поэм.

Созвучия поэтического текста А. Ширяева, посвященного Гарделю, со стихотворением А. Ахматовой более скрыты, чем парафразы из О. Мандельштама. Но для моделирования ширяевского лирического сюжета ахматовские пласты не менее значимы. Мотив горестного музыкального звона модифицируется в метатему танго, исполняемых при жизни К. Гарделем. Образ устриц на льду заменяется телятиной, видимо, в подтексте подключая смысловой комплекс, связанный с символом заклания тельца и жертвоприношения.

Блоковская загадочная Незнакомка, предстающая видением, появляющаяся *всегда без спутников, одна, / Дыша духами и туманами* неизменно связанная с переходным пространством окна, преобразуется в ширяевском поэтическом сознании в еще более призрачную мадам Ивонн, которую также окружают прямо и потенциально медиальные объекты (*узлы, пластинка, перила, балкон*).

Тема любовного голода и каннибалические коннотации как метафора страсти сближают стихотворение А. Ширяева с образной системой поэтического текста М. Цветаевой *Нет! Еще любовный голод....* Переосмысление цветаевских строк: *Но увы! На этот детский / Рот – Ширази лепестки! Все людское людоедство / Точит зверские клыки* пронизывает ткань поэтической фантазии А. Ширяева. Идею «любовного голода» олицетворяет мадам Ивонн. Гардель же явлен воплощением зрелости и мужественности (*Гардель. Он так похож на грубый поцелуй*), переиначивающие цветаевский образ «детского рта».

Метафорическими составляющими ширяевской развернутой интерпретации цветаевского мотива «людского людоедства» становятся темы гибели певца танго, безжалостности к нему судьбы, неистовой любви всего латиноамериканского мира.

В стихотворении А. Ширяева есть мотивы и образы общие с *Танго с коровами* В. Каменского: быстротечность жизни, танго, полет, граммофон, говядина / мясо, локусы переходных пространств, «пунцовая девушка», превратившаяся в ширяевской версии в воспетую К. Гарделем мадам Ивонн.

В анализируемом поэтическом тексте в соответствии со своим авторским мифом А. Ширяев различно обыгрывает смысловые пласты, которые накладываются на интерпретацию фактов биографии и творчество легендарного исполнителя танго. Стихотворение начинается с прямой цитации аргентинской поговорки о креольском дрозде, подразумевающей пение К. Гарделя: *El Zorzal canta cada día mejor*. Дальше упоминается мадам Ивонн – героиня одноименной песни кумира Аргентины, запись которой в 1933 году, стала последней записью пластинки, сделанной в Буэнос-Айресе перед гастрольями, после

которых вернуться в город своей славы, ставший его истиной родиной, певцу было не суждено. Третья доминанта лирического сюжета – история гибели К. Гарделя в 1935 году в Медельине в авиакатастрофе из-за столкновения двух самолетов.

Как поэт-эмигрант А. Ширяев подыскивает новый вид самоидентификации, который, помимо погруженности его сознания в универсум русской культуры, окажется подходящей моделью для самопознания и создания авторского мифа. Таким культурно-этническим модусом становится дискурс танго, представляющий своего рода аргентинскую эпистему. В данной связи вспоминается эссе Хорхе Луиса Борхеса *История танго*, где природа танго осмысливается посредством показателей любовной дуэли и веры «в бой как праздник»⁵. С точки зрения Х.Л. Борхеса, «**предназначение танго** [курсив – С.Ф.]: внушить аргентинцам веру в их былую отвагу, в то, что однажды они нашли в себе силы не уклониться от требований доблести и чести»⁶.

Мысль Х.Л. Борхеса, окончательно вписывает культуру танго в парадигму страстей. Согласно убеждению аргентинского писателя, «**музыка – это воля, страсть во всей их полноте**. И старое танго – по образу и подобию музыки – напрямую передает эту радость боя...»⁷. Так вульгарный универсум воспевания поножовщины, весьма близкий к эстетике городского романса, преобразуется в не просто пассионарную, но и героическую составляющую аргентинского духа.

Вопреки предпочтению Х.Л. Борхесом танго-мелодии, несомненно, для Аргентины танго как феномен национально-культурной идентичности – это, прежде всего, песни К. Гарделя. По мнению Сильвии Бурины, «потребность в идентичности, рожденная социальными сдвигами в современном мире, приводит к тому, что фокусом современных интеллектуальных и научных дискуссий становится связь между памятью и идентичностью (индивидуальной и коллективной), между памятью и историей»⁸. Согласно поэтической логике А. Ширяева, танго привлекательно как экспликация личностных страстей и как феномен, непосредственно связанный с жизнью легендарного исполнителя Карлоса Гарделя, давно превратившегося в миф в ибероамериканском восприятии.

Для верного понимания той степени любви и почитания личности «Креольского дрозда» аргентинским миром, достаточно вспомнить слова из эссе Хулио Кортасара *Гардель*:

Когда Гардель поет танго, стиль его пения – это истинно народный стиль, вот почему аргентинцы сделали его своим кумиром. [...] В его голосе этакое бесшабашного портеню, как в звучащем зеркале, отражается Аргентина, которая постепенно уходит из нашей памяти⁹.

⁵ Х.Л. Борхес, *История танго*, [в:] *Собр. соч. в 4 т.*, т. 1, Санкт-Петербург 2011, с. 115.

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 116.

⁸ С. Бурина, *Культурная память как семиотический механизм в искусстве*, [в:] *Память как объект и инструмент искусствознания*, Москва 2016, с. 71.

⁹ Х. Кортасар, *Гардель*, [в:] *Я играю всерьез...*, Москва 2002, с. 61.

Как видно из приведенного фрагмента, для Аргентины Гардель не только легендарная личность, но и воплощение в реально существовавшем человеке национального архетипа. Аргентинский миф о Гарделе представляется утверждением величия Буэнос-Айреса, не раз воспетого портеньо – поющим танго, чья судьба и творчество обладают столь сильным мифогенным потенциалом. При этом Гардель становится своего рода знаком культурной идентификации, формирующей представления о доминантах не только аргентинской, но и общей латиноамериканской ментальности.

Песни-танго К. Гарделя воспринимаются аргентинским миром как самобытный вид «*musica humana*» – «музыки души». Представляя полифоническое единство из мелодии-танго, стихов и голоса Гарделя, эти музыкальные тексты становятся для эмоционально сопричастного слушателя вариантом диалога с культурной идентичностью, семиосферой страстей, исповедальным дискурсом. По словам Александра Махова, «“музыка души” входила в словесное произведение [...] не извне, а изнутри, как его самая интимная тема или как принцип выразительности, действующий из самых потаенных глубин произведения»¹⁰. Танго с упомянутой пластинки активизирует сферы интимности, пассионарности и самопознания. Образ поющего креольского дрозда, вступающая в смысловой диалог с темой метаморфоз, позволяет обыгрывать амбивалентную символику этой птицы и тему божественного пения. Лирический герой ширяевского стихотворения, во время бессонницы, слушая исполнение К. Гарделем *Madame Ivonne*, погружается в онирическое пространство, порождающее визую мифологического проживания полета и гибели Гарделя.

Согласно замечанию Х. Кортасара, «покрутить ручку граммофона, наставить иглу, похоже, это – неперемное ритуальное действие, перед тем как услышать Гарделя»¹¹. Так в стихотворении А. Ширяева звучащий патефон возрождает погибшего в Медельине Гарделя. При этом, по наблюдению Юрия Лотмана, «противопоставление “дома живых” и “антидома псевдоживых” осуществляется [...] с помощью целого набора устойчивых признаков, в частности освещения и звуковых характеристик. Так, например, из антидома слышатся звуки патефона»¹². В ширяевской поэтической интерпретации звуки пластинки, благодаря поэтической фантазии, позволяют материализоваться фантому мадам Ивонн и предстать вполне реальной и полнокровной женщиной, способной пробуждать сексуальное влечение («я путаю узлы, когда мадам Ивонн, / качнув бедром, легко спускается с пластинки»). Эксплицируемые страсти сюжета песни-танго, ее ритма и звучания в рамках поэтического текста А. Ширяева переключаются на уровень семиотизации страстей мифологизируемых персонажей лирического дискурса.

Ширяевское стихотворение строится как своего рода парафраз культуры танго с опорой на доминантные мифологемы о культурном герое, с подчеркнутой страстностью лирического переживания. Процессы семиотизации

¹⁰ А.Е. Махов, *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*, Москва 2005, с. 27.

¹¹ Х. Кортасар, *Гардель...*, с. 60.

¹² Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, с. 317.

страстей и поиска собственной идентичности соответствуют моделируемому современными поэтом авторскому мифу о танго и гибели Карлоса Гарделя. С точки зрения Альгирдаса Жюльена Греймаса и Жака Фонтанья – авторов *Семиотики страстей*,

во-первых, каковы бы ни были позиции партнеров, модальное устройство, характеризующее страсть [...] это вневременная константа, управляющая всем страстным взаимодействием. Во-вторых, варьирование позиций подчиняется строгим правилам и может превратиться в рассказ¹³.

В ширяевском поэтическом дискурсе такой константой становится пассивный характер танго, а «рассказом» – развитие лирического сюжета.

Тема страсти решается в ширяевской интерпретации разнопланово. Интенсивность и экспрессия чувства материализует призраков: погибшего Гарделя, фантомную мадам Ивонн. Возникает фантазия об эротическом влечении: мадам Ивонн к Гарделю, лирического героя к ней. Третий пласт составляет тема желания поедания, соотносимая с женским образом (*кусает губы*), лирическому герою отводится роль быть инструментом судьбы в приготовлении жертвоприношения.

Ожившая мадам Ивонн благодаря игровой стратегии А. Ширяева из героини песни Гарделя превращается в его вполне реальную возлюбленную – такую *femme fatale* и даже своего рода «вдову» аргентинского кумира. Эту позицию можно охарактеризовать формулой, предложенной Ольгой Матич для описания декадансного искусства, но вполне соответствующей и ширяевскому лирическому сюжету. По мнению О. Матич, «обнаруживается одержимость мифологическим прошлым, стилизованным в виде сцены, часто помещенной в экзотическое пространство, в котором *femme fatale* разыгрывает свое кастрационное эротическое влечение»¹⁴. Упоминание одного из понятий психоанализа – комплекса кастрации, подчеркивает доминантность женской роли, интенсивность ее эротического потенциала, формирующего имидж и модель поведения роковой женщины, несущей разрушение. Такому мифологизированному типу женственности оказывается априорно присуща демоничность и призрачность, ведь «эротизированный женский образ декаданса, созданный художником, символизирует жизнь и смерть одновременно»¹⁵. В ширяевской версии женский фантом предстает воплощением влекущей, губительной сексуальности. Лирический герой подчиняется роковым чарам мадам Ивонн. Но в противоположность подчеркнутой мужественности Гарделя (*Гардель. Он так похож на грубый поцелуй*), с лирическим «я» – альтер эго автора, соотносится некая мазохистски маркированная позиция любящего: *я, невидимый холуй, скольжу за ней, как тень, прилудная гримаса, и жарю для неё божественное мясо*.

¹³ А.Ж. Греймас, Ж. Фонтанья, *Семиотика страстей*, Москва 2007, с. 309.

¹⁴ О. Матич, *Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история*, [в:] *Эротизм без берегов*, Москва 2004, с. 99.

¹⁵ Там же.

Показательны телесные коды фантазийного плана стихотворения. Представляет интерес мысль Анастасии Виноградовой, что при определенном ракурсе «человеческое тело предстает как некая “вторичная” иллюзорная телесность – тело ассоциируется с тенью, с пустотой»¹⁶. Так, «постоянное переживание “себя” через сомнение в собственной идентичности»¹⁷ способствует порождению особого строя образности в лирическом сюжете, акцентируя модификации привычной телесности. Фантом – мадам Ивонн, становится воплощением сексуальности и предчувствия эротического переживания. Желая Гарделя, опьяненная музыкой танго, «она кусает губы», что выдает интенсивность ее влечения, эротические стремления – даже симуляцию поцелуя, и предвкушение поглощения.

В данном плане показательна идея Дениса Иоффе, что «символистский эрос имел самое непосредственное отношение к феномену жизнотворчества»¹⁸. Для А. Ширяева – поэта, по времени принадлежащего скорее постмодернистской эпохе, при этом укорененного в эстетические поиски Серебряного века, было привлекательно модифицировать символистский феномен жизнотворчества, вмонтировав его в свое поэтическое сознание как опыт познания себя в мире. Неожиданный акцент на образе мадам Ивонн позволяет А. Ширяеву создать авторскую версию мифа о Гарделе, подчеркнув трагический и даже гибельный характер, воплощенный в героине-фантоме. В лирическом сюжете современного поэта представлена символическая перспектива призрачной, но роковой чувственности, что позволяет обыгрывать демонические, но в то же время идеализированные черты женского образа. Чары мадам Ивонн предстают метафорой трагической судьбы Гарделя, а на более глубинном уровне и авторского «я».

В поэтической фантазии А. Ширяева мадам Ивонн уподобляется Лилит, предстающей суккубом-обольстительницей, воплощением роковой женственности и в то же время призраком. Сближают с Лилит и особенности наименования героини – «мадам Ивонн», ассоциативно созвучное с одним из имен демоницы – «Фрау Венера», встречающимся в немецко-еврейском фольклоре. Тема поедания также активизирует в женском образе демоническое начало. В словаре демонологии под редакцией А. Махова представлена традиция, согласно которой демон-суккуб Лилит сближается с Ламией. «Ламии приписывается аллегорический смысл: из трех наказаний-проклятий, постигающих человека: наказание от демона, от ближнего, *от собственной плоти – она символизирует последнее* [курсив – С.Ф.]»¹⁹. Более того, ламии «подстрекают молодых людей вступать с ними в телесное общение, после чего юноши

¹⁶ А. Виноградова, *Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический Символизм»)*, [в:] *Тело в русской культуре*, Москва 2005, с. 285.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Д. Иоффе, *К вопросу об эротическом субстрате феномена модернистского жизнотворчества: случаи Блока и Хармса*, [в:] *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма*, Москва 2008, с. 255.

¹⁹ А.Е. Махов, *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*, Москва 2006, с. 230.

истощают силы в распутстве, они сжирают их»²⁰. Так мадам Ивонн, возникшая благодаря песне Гарделя, подобно Лилит обольщая лирического героя, готова поглотить его, как и своего создателя – легендарного певца танго.

Упоминанием звучания патефона с играющей на нем пластинкой активизируется тема метаморфоз. По замечанию Ежи Фарино, «... озвучение – лишь одно из многих проявлений [...] овнешнения, оно в этом отношении эквивалентно выворачиванию наизнанку, устремленности наружу, метаморфозам, которые ведут к самотождеству мира...»²¹. Воспоминание о кумире Аргентины и его судьбе, вызванное звуками танго *Madame Ivonne*, мифологически возрождает бытие певца в преддверии грядущей гибели. Так, Гардель, благодаря грезам лирического героя, превращается из призрака в мифологическую жертву, обретая божественность. Метаморфозы, причем мгновенные, связываются с постоянным изменением статуса не только Гарделя, но и мадам Ивонн, и лирического героя (*невидимый холуй, тень от факела Гекубы, Харон, приبلудная гримаса*).

Вышеописанные трансформации на уровне подтекста способствуют не только смысловым приращениям, но и развитию лирического сюжета. Центром, активизирующим процесс метаморфоз в поэтическом тексте поэта-эмигранта становится образ дрозда из аргентинской поговорки (*El Zorzal canta cada día mejor*), подразумевающей исполнение танго К. Гарделем. С точки зрения Татьяны Цивьян, именно птица, наделенная способностью летать и петь, в мифологической картине мира осуществляет связь между посюсторонним и потусторонним мирами. Т. Цивьян отмечает, что помимо отождествления с полетом души, оставившей тело, эти «два признака – крылья /полет и голос / речь – и являются определяющими в “назначении” птицы связным между верхним и нижним мирами»²². Так, образ дрозда (*Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём*) объединяет смысловой ряд важный для моделирования авторским сознанием А. Ширяевым мифологического потенциала лирического сюжета. Учитывая, что «структура рассказа, или нарративность, лежит в основе любого дискурса»²³, несомненно, лирический сюжет обладает своеобразным нарративным строем. Этот аспект поэтической наррации схематически можно представить следующим образом: птица – пение – полет – икарийский комплекс – божественность / демоничность (в зависимости от цвета оперения) – еда (пирог с дроздами).

Тема огня также объединяет вышеотмеченные аспекты авторского мифа А. Ширяева, эмблематически маркируя коды страсти, приготовления, а с мифологической точки зрения – культуры. Огонь в контексте представлений о танго становится и его символической заменой: *Шипит огонь. Шипит сквозь зубы патефон*. Метафора, описывающая звучание пластинки, показательна тем, что акцентирует образ зубов, который получает лейтмотивное решение

²⁰ Там же, с. 231.

²¹ Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 280.

²² Т.В. Цивьян, *Птицы-курьеры. Мотив связи верхнего и нижнего мира в балканской перспективе*, [в:] Т.В. Цивьян, *Язык: тема и вариации*: в 2 к., к. 1: *Балканистика*, Москва 2008, с. 273.

²³ Б. Мартин, Ф. Рингхэм, *Словарь семиотики*, Москва 2010, с. 25.

в ходе развития ширяевского лирического сюжета: *что, стоя у перил, она кусает губы, и жарю для неё божественное мясо*. Смысловые пласты, соотносимые со значениями, связанными с понятием зубов, позволяют эксплицировать тему сексуального желания, при этом модифицируя в представление о плотоядности.

По наблюдениям Клода Леви-Стросса существует «введенная мифом инверсия эротической связи [...] объектом ее являются либо мед, либо мясо»²⁴. Более того, французский антрополог приводит различные варианты мифа индейцев, где муж жарит мясо убитого любовника и заставляет жену его съесть. Такой возможный канибалический подтекст (*и жарю для неё божественное мясо*) в ширяевском стихотворении может прочитываться как своеобразная философская метафора страсти-поглощения. Не менее показательна мысль К. Леви-Стросса, что «растительная гниль относится к природе, приготовленное мясо – к культуре»²⁵. Тема жаренного на огне мяса манифестирует утверждение культурного универсума, который для Аргентины, а шире для всего латиноамериканского мира, символизирует в определенной степени Гардель.

Подчеркнутая сексуальность мадам Ивонн дополняется трансформацией эротических кодов в коды гастрономические. Трагическая гибель Гарделя, разбившегося на самолете в Медельине, в конце стихотворения предстает преддверием поедания певца мадам Ивонн, видимо, волей автора представляющей неким божеством, алчущим жертвоприношений (*и жарю для неё божественное мясо*). По утверждению Владимира Топорова, еда

в мифах связана со всеми тремя элементами **комплекса смерть – плодородие – жизнь и жертвоприношением**, в котором мистерия смерти, гибели путём расчленения, разъятия частей, размельчения должна вызвать состояние плодоносящего изобилия...²⁶.

Так гибель кумира Латинской Америки осмысляется в лирическом сюжете А. Ширяева как сакральный акт сожжения героя на огне. Метаморфоза превращения Гарделя в дрозда, ассоциативное соотнесение с закланием тельца, акт жертвоприношения – жареное «божественное мясо», завершается обретением возрождения и бессмертия. Гардель в мифологическом смысле предстает жертвой, что запускает механизм сакрализации. С точки зрения Сергея Зенкина, обретение сакральности соответствует двум этапам прохождения ритуала: жертвоприношение сменяющееся обретением божественности, в семиотическом плане предстает как «сложная игра подмен и “неузнаваемых” ритуально-мифологических превращений»²⁷. Статус жертвы активизирует в ширяевском поэтическом тексте дионисийский комплекс и соответствующие потенциалы трагичности, трансгрессивности, метафоричности. Народная любовь к Гарделю в сердцах слушателей на мифологическом уровне

²⁴ К. Леви-Стросс, *Мифологии в 4 т.*, т. 2: *От мёда к пеплу*, Санкт-Петербург 2000, с. 139.

²⁵ Там же, с. 152.

²⁶ В.Н. Топоров, *Еда*, [в:] *Мифы народов мира* в 2 т., т. 1: А–К, Москва 1991, с. 427.

²⁷ С. Зенкин, *Небожественное сакральное*, Москва 2012, с. 229.

реализуется причащением его плотью – в подтексте записанными им при жизни танго.

Но А. Ширяев создает не только миф о Гарделе как трагически гибнущем культурном герое, но поливалентно моделирует и женский образ-призрак, так что мадам Ивонн возможно воспринимать и как демоницу, и как воплощение влюбленности и непосредственности. Героиня сама оказывается зачарованной, а ее жизненный цикл совпадает с вращением диска пластинки с записью голоса Карлоса Гарделя. «Вдовство» героини символически реализует ее желание воссоединения с Гарделем, аналогично страсти лирического героя к роковой женщине-фантому. Стремление же лирического героя унизительно служить мадам Ивонн и необходимость переживать трагическую гибель Гарделя, даже чувствовать себя ее соучастником трагедии (*готовлю для него последний самолет*), можно интерпретировать как своеобразный ритуал расколдовывания «аргентинской» версии Незнакомки.

Страсть в ширяевском стихотворении предстает неизменно поливалентно: как наваждение, диктат телесности и потенциальная возможность очищения. По мнению Михаила Эпштейна, эротические желания по своей природе «или вообще недостижимы, или достижимы настолько, что ими нельзя пресытиться, удовлетвориться, поскольку они содержат в себе источник все новых желаний»²⁸. Интенсивность влечения к мерцающему женскому образу для лирического субъекта – возможность через утрату изначальной самоидентичности приблизиться к культурному герою.

В акте ширяевского поэтического высказывания Гардель вновь обречен на гибель, от которой его не может избавить лирический герой. Воссоздавая обстоятельства крушения самолета, субъект поэтического дискурса, принципиально синонимичный автору, становится своего рода посредником в осуществлении мистерии (*невидимый холуй, готовлю для него последний самолёт*). Авторская мифологизация личности Гарделя призвана искупить ощущение вины, обыгрывая тему умирающего и воскресающего бога. Мифологические коды превращают сгоревшую плоть певца танго в жертвенную пищу для причащения.

Выводы. Поэтическая фантазия А. Ширяева о Гарделе не только интерпретирует аргентинские мифологемы, но и становится значимым дополнением авторского мифа поэта. Доминантами игровой самоидентификации поэта-эмигранта выступают дискурс танго, эротизация образа изначальной фантомной героини, а главное, поэтическое «оплакивание» гибнущего легендарного певца, культурного героя Аргентины – Карлоса Гарделя. Элементы мистериально-дионисийского дискурса ширяевского стихотворения активизируют не только его метафорический потенциал, но и повышают значение для текста метаморфоз. Интертекстуальные отсылки к поэтическим текстам О. Мандельштама, А. Ахматовой, А. Блока, М. Цветаевой, В. Каменского вступают в диалог со стихотворением А. Ширяева о Гарделе, формируя подтекстовый уровень, который в то же время становится чем-то вроде авторского комментария-подстрочника. Ширяевский поэтический миф определяет нахождение

²⁸ М.Н. Эпштейн, *Философия тела*, [в:] М.Н. Эпштейн, *Философия тела*; Г.Л. Тульчинский, *Тело свободы*, Санкт-Петербург 2006, с. 65.

как непосредственно авторского, так и лирического «я» на пересечении культуры русской, европейской и латиноамериканской с характерным набором различных мифологем, образов, интертекстов. Поиск А. Ширяевым в аргентинском эпистемологическом наследии путей для новой самоидентификации, органичных дионисийскому мироощущению направлен на одновременное утверждение своей укорененности в традиции лирики Серебряного века.

Литература

- Борхес Х.Л., *История танго*, [в:] *Собр. соч. в 4 т.*, т. 1, Санкт-Петербург 2011, с. 115–118.
- Бурини С., *Культурная память как семиотический механизм в искусстве*, [в:] *Память как объект и инструмент искусствознания*, Москва 2016, с. 70–79.
- Виноградова А., *Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический Символизм»)*, [в:] *Тело в русской культуре*, Москва 2005, с. 277–287.
- Греймас А.Ж., Фонтаний Ж., *Семиотика страстей*, Москва 2007.
- Зенкин С., *Небожественное сакральное*, Москва 2012.
- Иоффе Д., *К вопросу об эротическом субстрате феномена модернистского жизнетворчества: случаи Блока и Хармса*, [в:] *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма*, Москва 2008, с. 241–299.
- Кортасар Х., *Гардель*, [в:] *Я играю всерьез...*, Москва 2002, с. 58–61.
- Леви-Стросс К., *Мифологии в 4 т.*, т. 2: *От мёда к пеллу*, Санкт-Петербург 2000.
- Лотман Ю.М., *Внутри мыслящих миров*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, с. 150–390.
- Мартин Б., Рингхэм Ф., *Словарь семиотики*, Москва 2010.
- Матич О., *Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история*, [в:] *Эротизм без берегов*, Москва 2004, с. 90–121.
- Махов А.Е., *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*, Москва 2005.
- Махов А.Е., *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*, Москва 2006.
- Степанов Ю., *Выдающийся поэт Андрей Ширяев* [в:] Ширяев А.В., *Случайный ангел*, Москва 2016, с. 3–5.
- Топоров В.Н., *Еда*, [в:] *Мифы народов мира в 2 т.*, т. 1: А–К, Москва 1991, с. 427–429.
- Фарино Е., *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004.
- Ханзен-Лёве О.А., *Интермедialность в русской культуре: От символизма к авангарду*, Москва 2016.
- Цивьян Т.В., *Птицы-курьеры. Мотив связи верхнего и нижнего мира в балканской перспективе*, [в:] Т.В. Цивьян, *Язык: тема и вариации*: в 2 к., к. 1: *Балканистика*, Москва 2008, с. 271–279.
- Ширяев А., *Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...*, <http://www.shiryaev.com/kreolskij-drozhd-royot-vsyo-luchshe-s-kazhdym-dnyom> [дата обращения: 9.03.2020].
- Эпштейн М.Н., *Философия тела*, [в:] М.Н. Эпштейн, *Философия тела*; Г.Л. Тульчинский, *Тело свободы*, Санкт-Петербург 2006, с. 9–194.

**Процессы сакрализации и демонизации
в «мистериальном» лирическом сюжете
поэта-эмигранта Андрея Ширяева**
Резюме

В статье исследовательский поиск направлен на изучение интерпретации А. Ширяевым феномена танго как семиозиса страсти и аргентинской культуры. В ходе анализа был прослежен процесс мифологизации поэтическим сознанием поэта-эмигранта истории трагической гибели легендарного исполнителя танго Карлоса Гарделя. Представлено прочтение авторских коннотаций в интерпретации образа женщины-фантома – мадам Ивонн. Выявлены показатели диалога А. Ширяева с поэтической линией Серебряного века. Прослежены признаки близости авторскому сознанию А. Ширяева дионисийско-мистериального дискурса.

Ключевые слова: идентификация, дискурс танго, семиотика страстей, миф, Гардель

**Processes of a Sacralization and Demonizing
in a «Mysteriological» Lyrical Plot
of the Poet Emigrant Andrey Shiryaev**
Abstract

A. Shiryaev considers a tango phenomenon as semiosis of passion and the Argentina culture. During the analysis has been tracked process of a mythologization by poetic consciousness of the poet emigrant of history of tragic death of the legendary performer of a tango Carlos Gardel. Reading of author's connotations is presented to interpretations of an image of the female phantom – madam Ivonne. A. Shiryaev creates the author's version of the myth about an idol of Argentina Carlos Gardel at undoubted depth in lyrics of the Silver age. The poetic myth by A. Shiryaev is characterized by proximity to Dionysian type of attitude and the transgressive nature of author's consciousness of the poet emigrant.

Key words: identification, tango discourse, semiotics of passions, myth, Gardel

Светлана Фокина, кандидат филологических наук
ORCID: 0000-0002-2406-0978

Доцент кафедры мировой литературы

Одесского национального университета имени И.И. Мечникова

Svetlana Fokina, associate professor
Odessa I.I. Mechnikov National University
e-mail: svetlana_fokina@ukr.net
+380 974054990