

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ АНТИЧНОЙ ТАНАТОЛОГИИ В ПОЭЗИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Исследуется функционирование в поэзии Арсения Тарковского художественных образов и мотивов античной танатологии. Прослеживается эволюция восприятия и осмысления понятия «смерть». Развивая тему смерти, Арс. Тарковский обращается к представлениям о загробном мире древних, однако не включает в художественный мир своей поэзии персонифицированный образ самой смерти (Аид, Танатос) и Элизий как идеальный (идиллический) топос. Смерть изображается как процесс, не исключающий динамичности образа лирического героя.

Ключевые слова: Арс. Тарковский; танатология; антропология; метаморфоза; античная литература; русская поэзия.

Мортальная тематика при заметной эволюции восприятия и осмысления понятия «смерть» пронизывает творчество Арсения Тарковского. Развивая тему смерти, поэт обращается к представлениям древних о загробном мире: античным мифам, inferнальным образам, символам, мотивам. Целью статьи является выявление причин обращения Арс. Тарковского к художественным образам и мотивам, а также символической античной танатологии и осмысления понятия «смерть» в парадигме античного мировоззрения.

Тема смерти рано входит в сознание будущего поэта и впоследствии становится органичной частью его поэтического мирообраза.

«Я помню себя с года и восьми месяцев. Первое воспоминание такое: у меня умерла бабушка. Она лежала в гробу в бархатном лиловом платье. Вошла мама – я помню и то, как она и мы были одеты, – вошла и сказала: “Идите, дети, и встаньте на колени”. Я так хорошо все это помню» [1. С. 239], – пишет Арсений Тарковский. Более поздние воспоминания поэта также окрашены болью от потери близких:

«Дядя Володя вместе с армией Самсонова погиб в Мазурских болотах <...>

Утром, надеясь на чудо, я спросил:

– Мама, а дядя Володя вправду погиб?

Чуда не произошло. Мать ответила:

– Да, конечно, погиб, ты ведь знаешь. Помолись за его высокую душу» (1914) [Там же. С. 154–155];

«Я очень любил отца. И брата Валю. <...> Валу зарубили в 19-м году банды Григорьева» [Там же. С. 235–236].

Так в сознании будущего поэта отмечается неизбежность смерти, при этом уже в детстве, в 1914 г., приходит понимание как ее естественной, так и насильственной природы. Тема насильственной, неестественной смерти развивается позже в поэзии военного и послевоенного периодов.

Детское сознание Арс. Тарковского характеризовалось мифологическими представлениями о времени, верой в таинственную силу растений и природных явлений («Я в детстве боялся растений: / Листья их кричала мне в уши, / Сквозь окна входили, как тени, / Их недружелюбные души» («1914», 1976) [1. С. 75]. В рассказе «Воробьиная ночь» (20 июля 1945 г.) Тарковский передает детские впечатления от соприкосновения с жизнью таинственных сил:

«Грозы еще не было, она только подбиралась к даче. Сказать по правде, это было хуже грозы. Деревья

гнулись до земли, я не видел этого, потому что было темно, я только слышал, как свистят ветви. Ветер непрерывно менял направление. От реки по временам тянуло прохладой, далеко за нею вспыхивали красные зарницы.

Мне было страшно. Я подставлял лицо ветру и темноте, а стоял под ветром нарочно в самом дальнем углу сада, откуда бы меня никто не услышал, даже если громко закричать» [1. С. 155–156].

При этом смерть в детском сознании Арс. Тарковского вследствие возможности переплетения прошлого и настоящего (т.е. архаического нелинейного ощущения времени) не воспринимается как финальный, необратимый акт жизни человека: «Мое представление о времени было неполным и неверным, словно дикарским; если бы я умел объяснить, каким мне представляется время, то сказал бы, что прошлое и будущее могут пересечься, сомкнуться, слиться, если этого очень захотеть. Я играл в смерть, предназначенную для дяди Володи» [Там же].

Поэтическая образность рождается в недрах мифа, вследствие чего особенности мифологического мировосприятия (пространственно-временной синкретизм, слабое развитие абстрактных понятий, очеловечивание природных явлений вследствие неумения выделять себя из окружающего природного мира [2. С. 164–165]), характерные для детского мировосприятия и закрепленные в памяти поэта, в дальнейшем находят выражение в поэтическом творчестве Арс. Тарковского как антропоморфизация природного мира, служащая предпосылкой осуществления метаморфозы лирического героя, развития темы смерти и бессмертия души путем обращения к конкретным предметным образам древнегреческой мифологии.

Танатологическими образами, символами, мотивами, восходящими к Античности, в художественном мире поэзии Арс. Тарковского выступают:

1. Забвение: «Кто по мосту ходил не раз, / Не помнит ничего, / Он город свой забыл, и мост, / И ничего того» (1930) [1. С. 29]; «Для чего мне теплится свечи, / Петь у гроба твоего? / Ты не слышишь нашей речи / И не помнишь ничего» (1932) [1. С. 37].

2. Переправа на ладье в загробное царство: «Я должен ладью отыскать, / плыть и плыть и, замучась, причалить, / Увидеть такую тебя, / чтобы вечно была ты со мною» (1942) [3. С. 119]; «А вы нас любили, а вы нас хвалили, / Так что ж вы лежите могила к могиле / И молча плывете, в ладьях накрываясь, / Ко-

сарь и псалтырщик, и плотничий князь?» («Поэты», 1952 [3. С. 194]).

3. Изображение умерших в образе теней: «И эту тень я проводил в дорогу» (1966–1968) [3. С. 315]; «Мне другие мерещатся тени» (1973) [Там же. С. 325]; «Я тень из тех теней, которые, однажды...» (1974) [Там же. С. 351].

4. Ласточки: «Он сходит по ступеням обветшалым / К небытию, во прах, на Страшный суд, / И ласточки над экваториалом, / Как вестницы забвения, снуют» («Анжелло Секки», 1957) [3. С. 85].

5. Омертвление глаз и слепота: «Тяжесть нежных век своих» [1. С. 37]; «Вижу я тусклое око с какой-то налипшей травинкой. / Черное, окостеневшее яблоко без отражений» («Охота», 1944) [3. С. 136], «око Божие затравленного зверя, / Как мутная вода, подёргивает мгла» («Дума», 1946 [Там же. С. 365]); «Ужасный рот царицы Кору / Улыбкой привечает нас, / И душу обнажают взоры / Ее слепых загробных глаз» («Кора», 1958 [3. С. 81]).

Перечисленные мотивы соответствуют содержанию античного мифа, а их использование не образует полемики с классической традицией. Однако уже в одном из ранних стихотворений Арс. Тарковского («Есть город, на реке стоит...», 1930 [1. С. 29]) прослеживается трансформация древнегреческого inferнального мифа и модификация образа Харона: величественный, устрашающий паромщик снижается до просящего подаяние невластного нищего, в тарелочку как символ общечеловеческой памяти которого каждый проходящий по мосту через реку забвения вносит свою монету. Альтернативный античному образ загробного пространства, воплощенный в стихотворении Арс. Тарковского, – город на реке как аллегория посмертного забвения и утраты общекультурной памяти противопоставляется существованию человека в текучей и изменчивой реальности, закреплённой в текстах и предметах материального мира, вбирающих в себя память культурную и историческую («А как тарелочка поет, / Качается, звенит, / Рассказывает о себе, / О нищем говорит»), вследствие чего принадлежность лирического героя к миру поэзии позволяет оспаривать тождественное смерти забвение («Но вспомнить я хочу себя, / И город над рекой. / Я вспомнить нищего хочу / С протянутой рукой»).

В лирике военного периода на смену теме смерти как забвения и потери общекультурной памяти приходит изображение смерти как деструктивной силы в связи с открытием ее неестественной, насильственной природы. В двух стихотворениях военного периода энергия жизни противопоставляется смерти на ритмическом уровне. Ритмическая неупорядоченность, отсутствие рифмы свободного стиха и наращение ударных слогов внутри строфы подчеркивают жажду жизни («Не стой тут...», 1943) или предсмертную агонию лирического героя, представленного в образе затравленного зверя («Охота», 1944), и одновременно противопоставляются метрической размерности в финальной строфе стихотворения «Охота», три стиха которой соответствуют общей схеме гекзаметра, а четвертая воплощает схему русского гекзаметра с заменой в 1-, 3- и 4-й стопах дактиля хореем.

Не стой тут,
Убьют!
Воздух! Ложись!
Проклятая жизнь!
Милая жизнь,
Странная смутная жизнь,
Дикая жизнь!
Травы мои коленчатые,
Мои луговые бабочки,
Небо все в облаках, городах, лагунах
и парусных лодках.

Дай мне еще подышать,
Дай мне побыть в этой жизни безумной и жадной,
Хмельному от водки,
С пистолетом в руках
Ждать танков немецких,
Дай мне побыть хоть в этом окопе...
(1943) [1. С. 105]

Охота кончается.
Меня затравили.
Борзая висит у меня на бедре.
Закинул я голову так, что рога уперлись
в лопатки.

Трубню.
Подрезают мне сухожилия.
В ухо тычут ружейным стволом.

Падает на бок, цепляясь рогами за мокрые прутья.
Вижу я тусклое око с какой-то
налипшей травинкой.
Черное, окостеневшее яблоко без отражений.
Ноги свяжут, и шест проденут, вскинут на плечи...
(«Охота», 1944) [3. С. 136]

Кроме того, переход от свободного стиха к гекзаметру знаменует необратимую смерть уязвимого физического тела: противопоставление смертности тела и бессмертия души – это устойчивый мотив лирики Арс. Тарковского военного периода (ср.: «Я лежал / Вниз головой, как мясо на весах, / Душа моя на нитке колотилась, / И видел я себя со стороны» («Полевой госпиталь», 1964 [Там же. С. 130])).

В статье представлена поздняя публикация полного текста стихотворения «Охота» из собрания сочинений Арсения Тарковского 1991 г., в сборник «Земле – земное» 1966 г. стихотворение было включено с пропуском стиха «Меня затравили». Такое изъятие строки цензурой могло быть обусловлено дополнительными смысловыми коннотациями лексемы «затравить». Однако переплетающаяся с смертностью телесность в лирике Арс. Тарковского военного периода, мотив метаморфозы, представление смерти как отделения души от тела, идея всеобщей обратимости, которые присутствуют и в стихотворении «Дума» (1946), вместе с почти дословно воспроизводимым образом омертвевшего ока как символа смерти не позволяют интерпретировать стихотворение «Охота» как несоответствующее идеологическим требованиям («Меня затравили. <...> ...тусклое око с какой-то налипшей травинкой. / Черное, окостеневшее яблоко без отражений» («Охота») – «око Божие затравленного зверя, / Как мутная вода, подёргивает мгла» («Ду-

ма»)). Кроме того, для развития темы запрета первого сборника «Перед снегом» Арс. Тарковский выбирает иронически-иносказательную форму публикации «Новости античной литературы».

Развитие темы смерти как деструктивной силы служит предпосылкой возникновения отвращения, резкого неприятия смерти, реализующегося в стихотворении «Смерть никто, канцеляристка, дура...» (1947) [4. С. 108]. Это единственный случай персонализации смерти, однако смерть здесь представлена в негативно-обезличенном образе товарища Ивановой («Выжига, обшарканный подол, / У нее чертог – регистратура, / Канцелярский стул – ее престол»), не снимающем страха перед смертью и трагического осмысления темы смерти, характерного для поэзии Арс. Тарковского: «Я жизнь люблю и умереть боюсь» (1958) [3. С. 173], «Жизнь хороша, особенно в конце <...> Малютка-жизнь, дыши, / Возьми мои последние гроши, / Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое» [Там же].

Преодолению отвращения и страха перед смертью в поэзии Арсения Тарковского служит идея непрерывности и единства всей вселенной, взаимодействие и взаимовлияние всех природных реалий и как следствие – способность к превращению одних форм в другие («Как я хочу вдохнуть в стихотворенье / Весь этот мир, меняющий обличье» («Дождь», 1938 [3. С. 50]); «Древесные и наши корни / Живут порукой круговой» («Деревья») [Там же. С. 177]; «Все на земле живет порукой круговой: / Созвездье, и земля, и человек, и птица» («Дума», 1946 [Там же. С. 366])) и развитие темы смерти как последней метаморфозы, дающей возможность не только духовного, но и физического бессмертия вследствие обращения в новую материю.

Возможность трансформации внешнего облика заключается в свойствах физической оболочки человека. Внешним изменениям еще при жизни подвергается тело: «истерзанное тело» [3. С. 319]; «хромое тело» [Там же. С. 265]; «Душе осточертела / Сплошная оболочка / С ушами и глазами / Величиной в пятак / И кожей – шрам на шраме, / Надетой на костях» («Эвридика», 1961 [Там же. С. 221]), и сам эпитет «смертный» используется лишь по отношению к телу («смертное тело» [Там же. С. 116], «небессмертное тело» [Там же. С. 134]). Соответственно, метаморфозе подвергается физическая оболочка человека с одновременным отделением от нее души, что трактуется как смерть: «И то, что прежде нам казалось нами, / Идет по кругу / Спокойно, отчужденно, вне сравнений / И нас уже в себе не заключает» («Дерево Жанны» [Там же. С. 78]).

Тесная связь между тождественным детскому архаическим мифомышлением и поэтическим осмыслением мира, присущая эпосу Гомера, воплощается в художественном мире Арс. Тарковского в виде антропоморфизации и оборотничества. Механизмом служит поэтический образ, строящийся на сближении далеких в реальной действительности предметов за счет метафорического переноса дифференциальных признаков природных реалий (чешуя, рога, кора и др.)

на неродственные предметы и явления окружающего мира («Иголки черные, и сосен чешуя» [3. С. 319] – «Над хрупкой чешуей светло-студеных вод» [Там же. С. 250] – «В серебряной чешуе мостовые» [Там же. С. 41]).

В поэзии Арсения Тарковского окружающий мир описывается во всей полноте («Люди, рыбы и камни, листва и трава» [Там же. С. 74], «Трава и звезды, бабочки и дети» [Там же. С. 80]), в статике – с детальным прорисовыванием отличительных признаков отдельных предметов и природных явлений, так как обозначение дифференциальных признаков служит механизмом осуществления метаморфозы (круглое яблоко, белое облако, сухой песок, осклизлые грибы в сырой траве), и динамике (осы снуют, гнется камыш, капли бегут), поскольку общность явлений может прослеживаться и на уровне движения (в поэтической системе Тарковского движение тождественно жизни, а его отсутствие приравнивается к завершению метаморфозы, т.е. смерти: «застыну, как смола на соснах» [Там же. С. 82]).

Предпосылкой осуществления метаморфозы в художественном мире Арс. Тарковского служит антропоморфизация, однако природные реалии уподобляются человеку не только по внешним признакам (для их описания используются термины человеческой анатомии: «под сердцем травы тяжелеют росинки» [3. С. 34]; «кожу бугорчатую земли / Бульдозерами до костей сдирали» [Там же. С. 61]; «сердце земли» [Там же. С. 63]; «из глаз травы» [Там же. С. 64]; «деревьев с перебитыми ногами» [Там же. С. 130]; «дерево поверх лесной травы / Распластывает листьев пятерню» [Там же. С. 140]); но наделяются речью (или пением): «ручей лесной / В зеленых зеркальцах поет совсем иное» [Там же. С. 45]; «черный ветер, как налетчик, / Поет на языке блатном» [Там же. С. 98]; «Снова я на чужом языке / Пересуды какие-то слышу, – / То ли это плоты на реке, / То ли падают листья на крышу» [Там же. С. 145]. Кроме того, параллелизм жизни человека и природных явлений изображается на эмоциональном уровне: «И капли бегут по холодным ветвям. / Ни словом унять, ни платком утереть...» (1941) [3. С. 55]; «Любая росинка – слеза» [Там же. С. 65].

При этом природным объектам могут присваиваться признаки не только человека, но и соответственно идее всеобщей обратимости – признаки другой реалии природного мира. Так, например, песок наделяется эпитетом «крылатый» («раздраженный и крылатый / Сухой песок, щебечущий по-птичьи» [3. С. 50]), уподобляемый Актеону дождь называется ветвисторогим («дождь бежал по глиняному склону / Гонимый стрелами, ветвисторогий, / Уже во всем подобный Актеону. / У ног моих он пал на полдороге» [Там же]). В поэзии Тарковского дождь наделяется способностью быстро передвигаться – гнаться, бежать («дождь за ними гонится» [3. С. 41]; «сто / Капель дождя, побежавших вослед» [Там же. С. 35]; «дождик дышит и дрожит» [Там же. С. 58]; «капли бегут по холодным ветвям» [Там же. С. 55]); оливы сравниваются с оленями («призраки диких оливок, / На камни рога положив, / Застыли, как стадо оленей» [Там же. С. 250]), а мир описывается во всей полноте («мир,

прекрасный и горбатый»), так как всеобщая обратимость размывает грань между явлениями и абсолютными понятиями.

Более частой и последовательной антропоморфизации в лирике Тарковского подвергаются дождь («Осенний дождь, двойник мой серый» [3. С. 163]) и деревья, близость которым ощущает лирический герой, «молочный брат листвы и трав» [Там же. С. 175], «собеседник и ровесник / Деревьев полувековых» [Там же], «наместник дерева и неба» [Там же. С. 143]. Однако человек в художественной реальности Тарковского в результате смерти-метаморфозы становится частью только растительного мира. Перевоплощение тела человека в дерево становится результатом их метафорического отождествления («марля, как древесная кора, / На теле затвердела» [Там же. С. 131] – «хрящи придорожной бузины»). Однако художественному воплощению метаморфозы у Тарковского способствует и следование овидиевской традиции, а именно разнообразие и пестрота изображаемого мира, оригинальность манеры определять предмет («полый тростник», «изогнутый серп» (Овидий) – «круглое яблоко», «белое облако» (Тарковский)), выделение общих признаков у неродственных предметов и эффект единства мира, благодаря чему процесс превращения оказывается следствием из общего устройства вселенной, а также последовательно простые этапы метаморфозы [6. С. 70–85].

У Тарковского в стихотворении «Когда под соснами, как подневольный раб...» ((1969) [3. С. 319]) описывается поэтапное превращение тела человека в дерево – сосну – танатологический символ древнегреческой мифологии: «некогда Аттис Кибелин, / Мужем здесь быть перестав, в стволе заключился сосновом» (Овидий «Метаморфозы» X, 104) [7. С. 248]; «Рухнула все же сосна не напрасно: высокому ростом / Крантору с левым плечом всю грудь отделила от шеи» (Овидий «Метаморфозы» XII, 361) [Там же. С. 300]. В процессе превращения происходит появление черных иголок и чешуи сосен («Иголки черные, и сосен чешуя»), затем сращение век («веки пальцами я раздираю дико»), исчезновение рта. Изменения сопровождаются продолжающимся движением тела («брызжет из-под ног багровая брусника») до превращения конечностей в корни («разве это я ищу сгоревшим ртом / Колен сухих корней»). При этом метаморфоза сопровождается сопротивлением тела, нежеланием менять собственную оболочку, так как превращение равно смерти («И тело хочет жить, и разве это – я?»). Вопрос «и разве это – я?» прочитывается как завершение процесса метаморфозы (неузнавание собственного внешнего облика).

Символом завершившейся метаморфозы в стихотворении со сходным лирическим сюжетом («Превращение» (1959) [3. С. 231]) выступает образ ласточки («ласточки снуют, как пальцы пряжи»), что также восходит к тексту Овидия, у которого Прокна и Филомела превращаются в ласточку и соловья. Ласточка выступает одним из танатологических образов-символов и в контексте всей поэзии Арсения Тарковского («Он сходит по ступеням обветшалым / К небы-

тию, во прах, на Страшный суд, / И ласточки над экваториалом, / Как вестницы забвения, снуют» («Анжелло Секки», 1957 [3. С. 85]); «в том краю, / Где Симон спит в земле, вы спойте, как в дурмане, / На языке своем одну строку мою» («Ласточки», 1967 [Там же. С. 299])). Следование овидиевской традиции проявляется и в обращении в двух текстах к мифу о Фэнтоне: «Наша кровь не ревнует по дому...» (1968) [Там же. С. 309], «Когда под соснами как подневольный раб...» (1969) [Там же. С. 319].

В текстах Арс. Тарковского, описывающих процесс метаморфозы, не обозначается причина, послужившая началом, «толчком» осуществления превращения, что свидетельствует о постепенном сглаживании резкой границы между естественной и вызывающей страх и отвращение насильственной смертью в сознании поэта, их уравнивании, так как итогом смерти-метаморфозы выступает превращение истерзанной физической оболочки в часть гармоничного природного пространства. В овидиевском мире человек претерпевает превращение, если он «погибает или страдает» [6. С. 84], в текстах Тарковского смерть как последняя метаморфоза также играет роль развязки, восстанавливающей равновесие в природе. Кроме того, в поэзии Тарковского реализуется и древнегреческий миф о превращении девушки в дерево (Дафна, Сиринга), в котором метаморфоза служит средством спасения:

Девочка Серебряные Руки
Заблудилась под вечер в лесу.
В ста шагах разбойники от скуки
Свистом держат птицу на весу.
<...>
Приоденьте корнем и травой,
Положите на свою кровать,
Помешайте злобе и разбою
Руки мои белые отнять!

(«Серебряные руки», 1959 [3. С. 264])

Так, от детского непризнания смерти как необратимого акта и более позднего видения смерти как забвения, которому противостоит культурная память, поэт приходит к открытию ее второй неестественной, насильственной природы, порожденному войной состоянию жертвы и как следствие отвращению и страху перед смертью, к смерти как последней метаморфозе («Природа бесконечна, в ней ничего не останавливается, не замирает, но всё перетекает из одного состояния в другое» [5. С. 255]) и вере в бессмертие души. «Если верить в переселение душ, то в меня переселился кто-нибудь из небольших поэтов – Дельвиг, быть может... Я бы предпочел, чтобы это был Данте, но он не переселился» [1. С. 245], – говорит Арсений Тарковский.

Кроме того, для поэзии Арс. Тарковского характерно использование имен мифологических героев, осмелившихся состязаться в искусстве с богами либо нести людям благо и переживших последующее падение и страдание: Прометей («Эсхил», 1959), Хирон («Загадка с разгадкой», 1960), Фэнтон («Когда под соснами как подневольный раб», 1969), Актеон («Дождь», 1938), Марсий («После войны», 1960), развитие темы возвращения из загробного мира в этом

контексте может интерпретироваться как попытка оспаривать божественный закон либо как архаический обряд инициации – перерождение в новом социальном статусе. При этом смерть – это такая же составляющая жизни как вечного круговорота, но явление, противоположное рождению, поэтому изображается как смена координат: «Все на земле живет поручкой круговой: / Созвездье, и земля, и человек, и птица. / А кто служил добру, летит вниз головой / В их омут царственный / и смерти не боится» («Дума», 1946 [З. С. 366]), «Малютка-жизнь, дыши, / Возьми мои последние гроши, / Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое» (1958) [Там же. С. 173]. И если смерть осмысливается как спуск вниз по ступеням («Он сходит по ступеням обветшалым / К небытию, во прах, на Страшный суд» [Там же. С. 85]), то и возвращение из загробного мира представляется как подъем вверх в мир живых («Так я по лестнице взойду на ту ступень, / Где будет ждать меня твоя живая тень» (1974) [Там же. С. 351]). Кроме того, антропоморфное представление всех явлений мироздания в их единстве создает гармоничную сферическую модель мира, при которой теряются ориентиры верха и низа («А небо ежится и держит клен, как розу» («Игнатьевский лес», 1935 [Там же. С. 44])), однако смерть в поэтическом сознании Тарковского мыслится как оторванность лирического героя – человека – от земной поверхности и приобщение к новому сферическому пространству.

В словах из поздних заметок Арсения Тарковского наравне с отсутствием страха перед смертью звучит жизнеутверждающая вера в бессмертие души: «Я как-то очень постарел в последние годы. Мне кажется,

что я живу на свете тысячу лет, я сам себе страшно надоел... Мне трудно с собой... с собой жить. Но я верю в бессмертие души» (1982) [1. С. 246].

Вариативность античного мифа о загробном существовании, широта танатологических мифологем (лadya, река забвения, паромщик, ласточки, сосны, тени в загробном мире, царица Кора, миф о Фаэтоне и Актеоне), возможность для героев нарушать установленный богами порядок позволяют Арс. Тарковскому осмысливать понятие «смерть» путем обращения к художественным образам и мотивам античной танатологии. Античный миф предлагает различные сюжеты развития событий после смерти, позволяет развивать тему бессмертия в различных вариациях и оспаривать вечное забвение, вследствие чего смерть в поэзии Тарковского не изображается как активная персона, а рассматривается как процесс – метаморфоза физического тела и перерождение бессмертной души, предпосылкой чему служит антропоморфизация природного мира и идея всеобщей обратимости. При художественном воплощении процесса метаморфозы Арс. Тарковский во многом следует овидиевской традиции, однако главным образом эффект непрерывности и единства всей вселенной достигается благодаря поэтической образности, рождающейся в недрах мифа. Развитие темы смерти как последней метаморфозы служит раскрытию идеи преодоления времени, пространства, победы над смертью и забвением. Перерождение бессмертной души как отрицание длительного загробного существования обуславливает отсутствие Элизия – идиллического пространства в художественном мире Арс. Тарковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарковский А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 2 : Поэмы; Стихотворения разных лет; Проза. М. : Худож. лит., 1991. 270 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М. : Восточная литература РАН, 2000. 407 с.
3. Тарковский А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 : Стихотворения. М. : Худож. лит., 1991. 462 с.
4. Тарковский А.А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. СПб. : Северо-Запад, 1993. С. 108.
5. Тарковский А. Письма, дневники, наброски // Волкова П. Жизнь семьи и история рода. М. : Изд-й дом «Подкова»; Эксмо-Пресс, 2002. 224 с.
6. Щеглов Ю.К. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Проза. Поэзия. Поэтика. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 569 с.
7. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. М. : Худож. лит., 1977. 430 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 апреля 2015 г.

ANCIENT THANATOLOGY IMAGES AND MOTIVES IN ARSENY TARKOVSKY'S POETRY

Tomsk State University Journal, 2015, 395, 25–30. DOI: 10.17223/15617793/395/4

Tsypliyova Polina A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: anilopa87@mail.ru

Keywords: Arseny Tarkovsky; thanatology; anthropology; metamorphosis; ancient literature; Russian poetry.

This article investigates how ancient thanatology art images and motives function in Arseny Tarkovsky's poetry. As the mortal theme penetrates Arseny Tarkovsky's poetry, the ways of perceiving and interpreting of the "death" category evolve. The poet leaves both the childish non-recognition of death as an irreversible act and the later view of death as an oblivion opposed to the cultural memory for the discovery of its second, unnatural and violent kind of a war-begotten victim state followed by disgust and fear of death, and then for vision of death as a final metamorphosis and for belief in the soul immortality. In order to elaborate on the topic of death the poet refers to the ancient afterlife notions: ancient myths, infernal images, symbols and motives. The article aims to identify the reasons of Tarkovsky's resort to ancient thanatology art images and motives as well as his interpretation of the "death" category in the coordinates of antiquity. Inability to clearly distinguish oneself from the surrounding natural world underlies the mythological thinking features also immanent for childish mentality, such as space-time syncretism, poor abstract thinking and nature anthropomorphism, which Tarkovsky's memory fixes and later his verse reflects as natural world anthropomorphism followed by the lyric hero's metamorphosis and also develops the theme of death and soul immortality by resorting to concrete object images of ancient Greek mythology. Arseny Tarkovsky refers to ancient thanatology artistic figures and motives in order to reveal the topic of

death, as the variety of ancient afterlife myths provides a wide range of thanatological mythologems (the boat, the river of forgetfulness, the ferryman, swallows, pines, shades in the underworld, Queen Core, the myth of Phaeton and Actaeon) as well as the hero's ability to break the rules established by gods. Ancient myth challenges eternal oblivion by offering a variety of both further developments after death and ways of immortality theme elaboration, therefore Tarkovsky's poetry portrays death as a process of the physical body metamorphosis and immortal soul's rebirth, but not as an active force, personified (Hades, Thanatos) and terrifying. Dualism of body and soul comprehends physical death as the last metamorphosis predetermined both by the natural world anthropomorphism and the idea of the universal reversibility. The interpretation of death as the final metamorphosis serves to disclose the ideas of time and space overcoming as well as a victory over death and oblivion. Tarkovsky's artistic world contains no idyllic place of Elysium, as a rebirth of an immortal soul denies the concept of a long afterlife.

REFERENCES

1. Tarkovsky A. *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Works: in 3 v.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. V. 2. 270 p.
2. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow: Vostochnaya literatura RAN Publ., 2000. 407 p.
3. Tarkovsky A. *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Works: in 3 v.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 462 p.
4. Tarkovsky A.A. *Blagoslovennyy svet: Izbrannye stikhotvoreniya* [Blessing Light: Selected Poems]. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 1993. 368 p.
5. Volkova P. *Arseniy Tarkovskiy. Zhizn' sem'i i istoriya roda* [Arseniy Tarkovsky. Family life and history of the genus]. Moscow: Podkova Publ.; Eksmo-Press Publ., 2002. 224 p.
6. Shcheglov Yu.K. *Proza. Poeziya. Poetika* [Prose. Poetry. Poetics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 569 p.
7. Publius Ovidius Naso. *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977. 430 p.

Received: 20 April 2015