

В. В. Быконя установил, что селькупская лексема *kuŋ-* со смысловым значением «сила, власть» интегрируется в семантику глагола *kuralzeŋu* – «заставить, разрешить». В свою очередь лексема *kuŋ-* связана с компонентами *qoŋ-quŋ* со значением «царь, правитель», т.е. божественный дух высшего уровня [9]. Нам представляется вполне уместным предположить, что *Куp* могло означать «землю под властью высшего духа».

Литература

1. Крамер С. Шумер. Первая цивилизация на Земле. М., 2002. С. 143.
2. The Pennsylvania Sumerian Dictionary. URL:

Index <http://psd.museum.upenn.edu/epsd1/nepsd-frame.html> Ss.

3. Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 662.
4. Там же.
5. Там же.
6. Прокофьев Г. Н. Селькупская грамматика. Л., 1935. С. 114, 128.
7. Хелимский Е. А. Самодийская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 398–401.
8. Мифы народов мира... Т. 2. С. 32.
9. Быконя В. В. Мифические предки в культуре селькупского этноса (по лингвистическим данным) // Вестник ТГПУ. 2011. Вып. 3(105). С. 137.

N.A. TERNAVSKIY. SUMERIAN GODS KI, ENKI, ERISHKIGAL AND EARTH CONCEPTION IN SELKUP LANGUAGE.

The author compares the names and functions of Sumerian gods with the conception of earth in Selkup language.

Key words: Sumerian god, goddess, earth, selcups.

П.С. ВОЛКОВА, П.В. НЕВСКАЯ

«БЕДНАЯ ЛИЗА» В ПРОСТРАНСТВЕ ХОРЕОГРАФИИ

В статье представлен искусствоведческий анализ хореографической новеллы А. Сигаловой «Бедная Лиза», основанной на одноименной опере Л. Десятникова.

Ключевые слова: повесть, опера, хореографическая новелла, традиции православия

По словам А. Сигаловой, импульсом к созданию ее хореографической новеллы послужила музыка оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза», диск с записью которой случайно оказался у нее в руках. Примечательно, что главные герои – Эраст и Лиза – знакомятся в кинозале, сидя перед экраном. Поскольку такое решение, судя по признанию нашей современницы, было напрямую связано с ее собственным опытом, когда она в минуты отчаяния шла в кино-театр, чтобы раствориться среди незнакомых ей людей, можно предположить, что Эраст и Лиза также оказываются, каждый сам по себе, загнанными в кинозал чувствами тоски и одиночества.

Знаменательно, что выбор в качестве претендентов на главные роли драматической актрисы (Ч. Хаматова) и профессионального балетного танцора (А. Меркурьев) отвечает ситуации, в рамках которой Эраст и Лиза – люди из разных миров. Однако если у Карамзина подобное неравенство обусловлено в первую очередь личностными свойствами главных героев, то у А. Сигаловой – исключительно половым различием. Что же касается принципиального несовпадения задач, которые решают в своей профессиональной деятельности драматическая актриса и актер балетного театра, то этот момент носит, скорее внешний характер. Дело в том, что как Хаматова, так и воспитанный на классическом искусстве Меркурьев одинаково неуютно чувствовали себя в рамках современного танца.

По сути, их дуэт – это очередная love story, с той лишь оговоркой, что в ней нет «ни тени сентиментальности» (Ч. Хаматова), хотя, с учетом того, что собственно сентиментальность в контексте карамзинской повести являла собой лишь противоположное провозглашенной классицизмом рациональности намерение «прежде всего воздействовать на чувства читателя, вызывая либо сочувствие, либо ненависть к описываемым событиям» [1], подобное заявление воспринимается как следствие недостаточного владения материалом первоисточника. Далее, как поясняет А. Сигалова, живущая в ожидании любви Лиза в объятиях Эраста – «вся порыв, в ней в муках рождается женщина». Лиза – «это сила, она – гипер-женщина, которая умирает от любви, – вторит ей Ч. Хаматова. Причем, судя по финалу этой хореографической новеллы, смерть здесь, конечно же, духовное, а не физическое состояние.

В то же время, несмотря на отсутствие каких-либо глубинных соответствий произведения Сигаловой тексту Карамзина, за исключением имен главных героев, в числе знаковых для современного хореографа лексем, которые присутствуют в тексте первоисточника, оказываются лексемы «амфитеатр» и «мечта». Остановимся на каждой из них более подробно. Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому «амфитеатр» – античное сооружение для зрелищ; место

в зрительном зале» (курсив наш – П. В., П.Н.) [2], режиссерская «находка» А. Сигаловой видится несколько сомнительной, ибо возможный поворот событий именно в этом ракурсе инициирован текстом первоисточника. Вместе с тем сходный опыт использования экрана в качестве дополнительного средства выразительности, особым образом взаимодействующего с пластикой человеческого тела, московская публика могла видеть в «Дориане Грее» М. Борна, который был привезен в столицу еще в 2009 г.

В свою очередь, актуализация лексемы «мечта» происходит посредством того, что на какой-то момент экран выступает в качестве неотъемлемой составляющей театра теней, персонажи которого живут параллельной с главными героями жизнью, усиливая несовпадение между реальностью и воображением (ср.: «мечта» – «нечто, созданное воображением, мысленно представляемое»; «предмет желаний»). Более того, использованный хореографом эффект «театра теней» также оказывается созвучным опыту Карамзина. В частности, в «Письмах русского путешественника» Карамзин мечтает о том времени, когда он окажется в кругу друзей, которые приготовят ему опрятную хижинку, где писатель будет развлекаться китайскими тенями собственного воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями» [3].

Тем не менее, в случае с А. Сигаловой значимость данной лексемы обусловлена, скорее, оперным текстом Л. Десятникова, поскольку именно здесь завершающийся словом «мечта» романс Лизы звучит в начале и в конце оперы. Отдавая себе отчет в том, что «мечта», согласно В. Далю, есть «пустая, несбыточная выдумка, призрак, видение, мара» как «наваждение, обаяние, приведение, обман чувств» (курсив наш. – П. В., П. Н.), нельзя не признать следующего: оказавшись наряду с помещенной в название оперы лексемой «бедная» в качестве сильной позиции текста, данная лексема с неизбежностью начинает с ней коррелировать. Другими словами, суть оперы современного композитора сводится к тому, что несчастье бедной Лизы как раз и состоит в том, что ее мечта исполнилась лишь отчасти [4].

Аналогичным образом и невербальный концепт хореографической новеллы может быть сведен к следующей сентенции: Лиза мечтала о любви, мечтала о счастье быть женщиной, но ее мечта исполнилась лишь отчасти: сделав ее женщиной, Эраст оставляет ее с этим счастьем наедине, что дает нам все основания пожалеть бедную Лизу. На наш взгляд, подобное положение дел сводит историю Эраста и Лизы в разряд банальнейших историй, непосредственных участников которой встретишь, что называется, сплошь да рядом. Неслучайно поэтому, отмечая в своей постановке «сгусток, месиво эмоций, физиологически мощные переживания», А. Сигалова настаивает на том, что Лиза и Эраст – это такие герои, «каждым из которых довелось побывать

зрителю, поскольку мы переживали и любовь, и предательство, и обман». Более того, позиционируя Эраста и Лизу в качестве героев нашего времени, хореограф определяет для себя «Бедную Лизу» как некий тест, «на который приходится ответить каждому зрителю: “а ты любил?” “А ты был любимым?”». Причем, если пришедший посмотреть на работу А. Сигаловой случайный прохожий никогда не держал в руках повесть Н. Карамзина «Бедная Лиза», он, по мысли хореографа, ничего не теряет.

Поскольку в целом драматургия хореографии целиком и полностью подчиняется драматургии оперного текста, а точки соприкосновения с текстом Н. Карамзина носят не столько основной, сколько дополнительный характер, опыт А. Сигаловой попадает в разряд сугубо иллюстративного материала. Речь идет о таких произведениях современного творчества, которые, как правило, базируются на «секрете Полишинеля», тиражируя расхожие истины, вследствие чего «индивидуальный подход, влияющий на создание и композицию» таких произведений, «в них отсутствует» [5]. Несмотря на то, что такие истории могут рассказывать и о реальном событии, и о выдающейся личности, изображая их с общепринятой точки зрения, наконец, они могут быть переложением на язык танца произведений других видов искусства, они ничего не прибавляют к нашему представлению о мире.

Другими словами, даже если используемые в них средства выразительности оригинальны, очевидность не оригинальности их замысла дает все основания оценить их лишь «... иллюстрацией независимо от того, выполнены они искусственным в приемах мастером, «или ... являются повествованием, настолько лишенным какого-либо индивидуального стиля, что никто не сможет определить, кем создана картина» [6]. При этом, по мысли А. Монтегю, не имеет значения, как выполнено переложение – грубо и безвкусно или же с тонким проникновением в дух оригинала. Точно так же неважно, выполнен этот перевод дословно, со скрупулезной тщательностью в деталях или переложение сделано вольно, но с сохранением духа и атмосферы подлинника.

Примечательно, что вторичный характер новеллы современного автора просматривается в данном случае не только в «дословном» воспроизведении оперного текста Л. Десятникова, но и в том, что представленная в «Бедной Лизе» стилистика во многом вбирает в себя столь модный на сегодняшний день феномен «буто». Речь идет о танце, который воплощает собой эстетику безобразного. Согласно одной из версий, связанной с историей его возникновения, буто – своего рода протест против «искусственной» красоты классического балета, вследствие чего вместо балетных «па» он сосредоточен на воспроизведении пусть и угловатой, малоэстетичной, но подлинной пластике человека-труженика, демонстрируя ломку

человеческого тела, высвобождая тем самым колоссальную энергию естества. Размышляя о философии *буто*, Тадаши Эдо апеллирует к следующим аналогиям: «Если углубиться в чувства или исследовать жизненный опыт человека, окажется, что большой разницы между нами не существует. Разница лишь в том, как мы выражаем одинаковые для всех чувства. Ведь у нас уже выработалась привычка – красивые вещи принимать, а безобразные отвергать. *Буто* впервые на сцене показал человека в безобразном виде, потому что в каждой душе скрыто это безобразие...» [7].

Вне всяких сомнений, угадываемые в новелле А. Сигаловой приметы *буто* «звучат» диссонансом не только повести Н. Карамзина, которая пронизана жертвенностью великой любви, непреходящая ценность которой обусловлена традициями православия, но и в целом национальной духовной культуре [8].

Литература

1. *Муравьев Вл.* Николай Михайлович Карамзин // Н. М. Карамзин. *Бедная Лиза*. Повести. М., 1976. С. 8.

2. Здесь и далее используются словари: *Даль В.* Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2000; *Ожегов С.* Словарь русского языка. М., 1984.

3. *Карамзин Н.* Письма русского путешественника. М., 1984. С. 19.

4. Подробнее по данному вопросу см.: *Волкова П. С.* Синтетический художественный текст: опыт анализа (на примере оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза» // *Культурная жизнь Юга России*. Региональный научный журнал. № 2 (27), 2008. С. 5-8.

5. *Монтегю А.* Мир фильма. Путеводитель по кино. Л., 1969. С. 245.

6. Там же. С. 244.

7. Цит. по: *Соломатина И.* В поисках себя между рождением и смертью: (женский) телесный субъект в «бу» (танец) и «то» (тяжелая поступь) // *Топос*. Философско-культурологический журнал. № 1(15), 2007. С. 131.

8. О значимости языка и религии в духовной жизни россиян см.: *Синицына Ю. Н.* Язык и религия как сферы духовной культуры // *Культурная жизнь Юга России*. Региональный научный журнал. 2013. № 4 (51). С. 93–95.

P. S. VOLKOVA, P. V. NEVSKAYA «POOR LIZA» IN CHOREOGRAPHY

The article presents the art analysis of the choreographic novel by A. Sigalova “Poor Liza” based on the same name opera by L. Desyatnikov.

Key words: *novel, opera, choreographic story, tradition of orthodoxy.*

