

УДК А 162

С. Д. Абрамович*г. Каменеу-Подольский***ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАРИИ ТИЛЛО***Розглядаються особливості постановки проблеми життя й смерті в поезії М. Тилло.**Ключові слова: духовність, життя, смерть, рух часу.**Рассматриваются особенности постановки проблемы жизни и смерти в поэзии М. Тилло.**Ключевые слова: духовность, жизнь, смерть, движение времени.**The peculiarities of the life and death problem statement in M. Tylló's poetry are studied in the article.**Key-words: spirituality, life, death, the course of time.**Имя накроет зеленый мох**С меткой «Забвение»: канет ввысь**Странно-красивая птица Жизнь.**Мария Тилло*

Мировоззрение Марии Тилло было в значительной степени определено главной загадкой бытия: существованием Смерти. При предельном жизнелюбии, она терпеть не могла пионерско-комсомольского оптимизма, забивавшего естественное человеческое вопрошение «отчего нам, мне умирать?!» – неистовым барабанным боем. «Memento mori» – нет, это не для вас, советские люди! Ведь всякий материалист отчаянно закрывает глаза на проблему Смерти и стремится исключительно к чувственным наслаждениям – а что, мол, остается? Вспоминается, однако, мнение выдающегося испанского философа Мигеля де Унамуно: «Кажется невероятным, что есть люди, которые живут спокойно, веря, что их личное самосознание превратится в ничто».

Духовность творчества М. Тилло – особый вопрос. Не назовешь ее, к примеру, «христианским поэтом» – пишет-то она, в основном, о своих человеческих проблемах. Но при этом телесный человек в ее поэтическом мире – скуден, хищен и как-то даже жалок в своем чувственном экстазе:

ОРЕХ

И раздавить его покров,
И так, залезши в середину,
Сжав в кулаке рябую спину,
Сосать ореховую кровь.

Потом коричневой рукой
Нарушить слой тончайшей шкурки;
Ядро лишилось пестрой куртки,
Орех утратил свой покой.

И в белоснежный аромат
Вонзить стареющие зубы;
Как дверь, сомкнуть над ними губы,
И спрятать в веки томный взгляд [7, с. 25].

«О ком же и о чем идет речь? О насильнике, воре? Нет, всего лишь о человеке, вгрызающемся в ядро ореха и получающем удовольствие от этой процедуры. Но это написано так, что понимаешь, как яростен и непрост процесс соприкосновения с миром, где самое простое действие может обернуться поглощением Другого», – пишет об этой ситуации М. Михайлова [2, с. 45].

Обращает на себя внимание совершенно неожиданный эпитет: *«стареющие зубы»*. Ведь написано это юной студенткой, и – несмотря на обобщенно-личную форму изложения, с несомненной опорой на сугубо интимные «вкусовые» ощущения. Так мог сказать лишь человек, для которого время мчится быстро. Слишком быстро. Сенсорные ощущения как бы скоротечно истлевают, и в бешеном беге времени чувственное наслаждение как бы упреждается рефлексией.

У молодого поэта становится обычным этот эпитет *старый*, то прямо относимый к себе, то употребленный в неопределенно-личном значении.

И остается стойким
Только время.
Оно безвременно,
Оно совсем свободно,
Оно не связано
Собою или нами.
Оно плодит себя –
Оно бесплодно.
Держась за время
Старыми руками,
Мы умираем,
Медленно и верно [7, с. 64].

Время становится одним из главных персонажей лирической трагедии, разыгрывающейся в сознании юного поэта. Она, помню, все твердила из Бродского, перед которым преклонялась и защитила по его творчеству кандидатскую диссертацию: *«Время – больше пространства, пространство – вещь. Или, может быть, мысль о вещи»*. Слово П. Михеду: «... Перегортую книгу віршів Маші. Не полишає відчуття, що головний мотив поезії Маші Тілло – час, у всіх його складних вимірах. Сама екзистенціальна ситуація – знання своєї долі і болісне відчуття її жалюгідної вимірності породжує його. Цей мотив домінує особливо у віршах останніх років. І серед них дивний у своїй пластичній виразності вірш:

Я не умею слушать тишину –
В ней слишком много страшного начала.
И ощущать, что Время замолчало
Мне боязно. И я часы кляню.

Це і є, здається, провідний мотив «печальной музыки судьбы» Маші Тілло» [3, с. 47]. Постмодернистская поэзия, к которой поэзия Марии Тилло в чем-то явственно примыкает, предполагает игру со словом, игру с грамматикой, игру с культурным наследием – это непрекращающийся карнавал с его распадом границ, разрушением традиционных табу. В стихах Машы достаточно иронических афоризмов, культурных ассоциаций и литературных реминисценций, образных аналогий из живописи или музыки, диалога с традицией, озорных поэтических скерцо и вообще игры со словом. Но постмодернистское мироощущение в корнях своих неразрывно связано с идеей «смерти Бога», сформулированной в нигилистической философии Ницше. Хайдеггер в своем эссе «Зачем нужны поэты?»

говорит, что там, где боги исчезли, поэзия становится единственным путем обрести «путь богов, которые убежали». Вот этот-то исчезнувший путь изначального знания она всю жизнь и искала. У нее же сформировался особый строй образности: реалии очень конкретны, почти даже осязаемы, и, вместе с тем, как бы разрежены в мифопоэтическом пространстве. Ощущала себя обиженным ребенком, у которого зачем-то отнимают самое жизнь, но при этом дух ее как бы освобождался и сливался с природными стихиями (искала, видимо, за что же «зацепиться» в предстоящем исчезновении). Сравнивала себя, скажем, с солнцем или вольным ветром:

ВУЛКАНИЧЕСКИЙ СОН

Я – сон. Только чей? Это, право, не важно.
 Нелепый, помятый и очень отважный
 Несется ребенок на облаке Смерти,
 Свой стан оторвавши от огненной тверди.
 Порвались все нити связующей жизни.
 В глазах – ощущение злой укоризны.
 И слезы, как дождь, торопливой толпою
 Стремятся к вершинам, сливаясь со мною [7, с. 23].

Она в самом деле жила на грани миров.

Не тот мотив, не те слова;
 Чужие звенья, звуки, слоги...
 Совсем чужая голова,
 И в ней – совсем чужие боги... [7, с. 22]

Но при этом мир для нее был единым, нерасчлененным целым. «В отличие от дробящегося в каплях дождя и тающего в туманах и хлопьях снега «срединного» земного пространства, топос «верхнего» мира отличается четкостью очертаний и почти иерархической упорядоченностью: солнце, облака, звезды, месяц пребывают в согласованном друг с другом движении, а точка зрения, с которой они оказываются изображены, как правило, четко обозначена (взгляд снизу, с облака, сверху и т. д.), так что картина «верхнего» мира сохраняет топографическую определенность и центрированность. Характерно в этом отношении, например, стихотворение «Лестница» (оставляем вне комментария очевидный мифопоэтический смысл заглавного образа, выводящий на идею связи небесного пространства с земным, сакрального – с профанным и т. п.)» [6, с. 33].

«Чужие боги» – это сложное переживание дисгармоничного, нарушающего первозданную гармонию мира. Как верующая христианка, она очень четко различала Бога и мир обожествляемых языческим сознанием демонов (любопытно, что некая мыслящая штампами врач-психиатр пыталась на этом различии «своего» и «чужого» поставить ей диагноз «шизофрения», что было решительно опровергнуто расширенным консилиумом специалистов). Маша свое «я» в его цельности высоко уважала. Не случайно первый, еще во многом на «детских» стихах построенный сборник назван был «Я». Увы, не на пустом месте, видимо, строилось утверждение, что поэты, часто употребляющие местоимение «я», долго не живут... Но эта горделивость обретающего себя сознания сочеталась с готовностью к самопожертвованию.

Я – это главное во вселенной <...>
 Я – это то, чем владеешь ты.

*(Стихотворение, написанное на стене
 комнаты институтской подруги).*

Свое «я», столь бесценное для него самого, поэт здесь готов отдать во владение Адресату. Думается, это не мимолетный порыв. «Ты» – это, конечно, не просто собеседник в данную минуту. Это персонаж того лирического диалога, который у Ю. Лотмана именуется «лирическое Ты». Но в ее поэзии нет почти ничего не только о любви, но и о политике, которая так волнует массы людей. Это чисто философская лирика, традиции которой у нас так ослабли. Такая лирика расцветает в обществе, где культивируется индивидуальность. Ведь ни люди, ни «равнодушная природа» не могли дать ответа на простые вопросы: зачем я вообще родилась и так мучаюсь? куда несет меня река времени? Кто за всем этим стоит? Естественный экзистенциальный ужас перед неизбежной собственной кончиной и кончиной близких не имеет, между тем, ничего общего с психологией, которую Э. Фромм определяет как «некрофилическую» (любовь к «мертвому» или «искусственному», а не к живому). Была она также совершенно свободна от гипноза навязчивой, насильно насаждаемой, искусственной в своих основах и, по сути, мертвящей «жизнерадостности» массовой культуры. Впрочем, в последние годы жизни Маша пыталась заняться как раз молодежной массовой культурой. Видела в ней и жизнь, и свободу, и опасность безликости. Все это должно было стать докторской темой. При этом ей было совершенно чуждо то «брезгливое» отношение к жизни, которое часто встречается у людей хронически и неизменно больных. Об этом очень выразительно свидетельствует, как мне кажется, стихотворение «Ренессанс», которое является лирической интерпретацией великой эпохи.

РЕНЕССАНС

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.
И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна,
А мы спасались от погони
Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения. И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной. Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...» [4, с. 38]

М. Тилло читала в вузе культурологию и тем самым оказывалась в положении куда более выигрышном, чем, скажем, положение булгаковского Ивана Бездомного. Увы, булгаковский персонаж сконденсировал в себе типичные черты нового, «советского» поэта – эдакого человека с улицы – талантливого, но дремуче невежественного. Разрушающий все традиции футуризм в первые годы советской власти процветал как раз благодаря этой дикой энергии отрицания, тайно унаследованной, впрочем, от бурной эстетики романтизма XIX века. Импульс этот не угас и сегодня: по неписанным законам молодому поэту как бы полагается не знать очевидных вещей – вплоть до грамматических правил и жить не столько среди людей, сколько среди слов, предпочтительно собственного изобретения. Культура такому поэту представляется обычно фрагментами, случайно выхваченными из общей тьмы прожектором собственного внимания. М. Тилло вовсе не была «книжным червем»: более того, поначалу что-то в ней было, пожалуй, и от Ивана

Бездомного. Недаром ее первый сборник был назван «Я»: по молодости лет, она еще чаще говорила «Я и Моцарт», а не «Моцарт и я». Но чтение лекций по культурологии, участие в проекте кафедры по созданию собственного концептуального учебного пособия по культурологии, в частности, осознание необходимости переоценки наследия Ренессанса, не могли пройти бесследно. М. Тилло имела дело, как говорят, по долгу службы, с необычными по масштабу духовными массивами. Ей пришлось углубиться, в той или иной степени, во всю историю культуры. Интеллектуальные занятия придали масштабности ее природной склонности к обобщениям. И тут огранкой поэтической эмоции выступила русская поэтическая традиция: «Изысканная простота, органичная утонченность и сдержанный драматизм стихов Марии Тилло заставляют вспоминать прежде всего о поэзии Серебряного века – об ахматовской созерцательности и мандельштамовской грустной философичности, о цветаевской трагической «неукорененности» и Брюсовском символично-мистическом урбанизме, о блоковской тоске по прекрасному и неосуществимому – и есенинском ощущении обостренно-живой связи с природой» [10, с. 29]. Видимо, поэтической темой этого стихотворения является именно трагическая красота Ренессанса, вознесшего человека на небывалую высоту, за чем последовало и неминуемое падение. Исследователи культуры указывают, например, что уже Шекспир становится летописцем угасания ренессансной веры в величие и красоту человека: титанический порыв взять власть над судьбой в собственные руки сменился трагическим вопрошением: быть или не быть? Наше сегодня с его противоречивыми установками – от невероятного преувеличения возможностей человека до не менее невероятного унижения и порабощения его – закономерное дитя Ренессанса.

Обыкновенно эмоции поэта сосредотачиваются на относительно малом объекте: любимый человек; локон кудрей в памятном медальоне; родные березы за окном; подняться до любви к родине вообще в нашей традиционной литературной критике уже почитается признаком высокого духа. Историческая ретроспектива у большинства наших сегодняшних поэтов также обычно сводится к горизонтам истории своей земли. Да и в истории литературы я что-то не припоминаю поэтов, вдохновлявшихся впечатлениями от «чужих» минувших веков – один разве что Валерий Брюсов, основоположник русского символизма (рубеж XIX–XX ст.). Тот мог держать лирический монолог от лица ассирийского царя Ассаргаддона или египетской царицы Клеопатры. Но у Брюсова, историка по образованию, в основе такого художественного образа лежит некоторый трафарет, привычное, сложившееся в веках мнение о том или ином герое прошлого. А здесь – нет ни какого-либо стандарта, ни конкретного человека, ни, впрочем, внешних примет самой эпохи. Ренессанс ведь был очень натуралистичен: его художники обожали детализировать изображение, доводя до иллюзорности (тот же Леонардо); его писатели смаковали, как Боккаччио, телесность и эротику. Обо всем этом М. Тилло прекрасно знала. У нее в комнате висела выполненная мной копия головы ангела с леонардовской картины «Мадонна в гроте», которую она любила: чарующий образ юности, соединяющий любовное телесное цветением с одуховоряющей традицией средневековой иконы. Не знаю, именно эта ли картина кристаллизовала то ощущение эпохи Ренессанса, которое наполняет стихотворение, и если

кристаллизировала, то в какой степени. М. Тилло была в таких ситуациях совершенно независима от чьего бы то ни было «влияния», хоть бы и самого Леонардо. Но общее ощущение возникает: и в картине Леонардо, и в ее стихотворении, образ цветущей молодости выступает на трагическом черном фоне. У Леонардо – это стены грота, в котором уединились Пресвятая Мать и Дитя, сопровождаемые ангелом. У М. Тилло окружающая, сгущающаяся тьма ассоциируется не с замкнутым пространством, как у живописца, а с замыканием времени:

И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна...
...И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной.

В объятиях нарождающейся тьмы кипит и бушует нежное пламя жизни, для которого найден неожиданный эпитет *розовый*:

Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...»

Самый загадочный момент стихотворения – вот это «Я не знаю...», журчащее в пении волн. Языческий по духу пантеизм Возрождения, впрочем, предполагал такую вот беседу с природными стихиями. В этом диалоге стихий поэту дано слышать многое:

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.

Сквозной мотив поэзии М. Тилло – небо, опрокинувшееся в зеркала земных вод, схождение неба в плоть земного. Власть неба, ограничивающего земное знание – вод ли, пляшущего ли розового огня или человека. Человек здесь – вроде бы как бог античной мифологии: он в самом начале стихотворения – юн, радостен и смел; он, может показаться, действительно взбирается на небо в титаническом размахе самоутверждения:

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.

Тем не менее, в этом стремлении ввысь тут же обнаруживается внутренняя дисгармония, надлом. Ладони, дерзнувшие ухватиться за облака, недаром «трепещут». Оказывается, человек спасается от самого себя. И, даже осыпанный падающими звездами, он не выглядит победителем в этом «штурме космоса», как не стали победителями создатели Вавилонской башни:

А мы спасались от погони
Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения.

Пока – штурм неба. Пока – юность и победа. Но атмосфера волшебной сказки включает также предчувствие неминуемого поражения:

И постепенная удача
Вершила чудо. А вокруг
Горело радостным костром.
Но почему-то плачу, плачу...

Тем, хто знаком з творчістю М. Тилло, не слід пояснювати, як багато особистого було вложено в цю колізію ліричного сюжету. Вона знала, що обречена болістю. Але – знаходила в собі силу для вот таких поетических взлетів. Для горького і отчетливого осознання неминуемого поражения человека в его поединке с миром. Находила смелые и яркие образные решения, неповторимые сочетания слов для того, чтобы обобщить и слить в одно целое великие порывы человечества и свое личное дерзание. Мы несем в себе розовый огонь Ренессанса среди неумолимо сгущающейся тьмы. Мы в безумии бросаемся «штурмовать небо», надеясь победить судьбу. Мы обречены в этой борьбе. И – невыразимо прекрасны в своем поединке с роком. Вот что, видимо, хотела сказать она этим неподражательно странным и волнующим стихотворением. Интересно, что она довольно охотно писала по-українськи, і літературознавці відзначають тут ту ж величезну ліричну енергію досягнення значення буття: «Очевидно, творчість молоді авторки формувалася як цілісне напруження, поєднання всіх сил і спроможностей розуму, душі та волі. Метафора здивування засвідчує оригінальний погляд героїні на світ як суверенну форму духовного буття ліричного «Я», наділений особливою життєвою енергією. Своєю вітаїстичною концепцією буття Марія Тилло споріднена Олені Телізі, а стоїцизмом – Лесі Українці. При цьому її поезія – це прихований внутрішній біль, який лірична героїня долає мужньо: «А я посміхнулася, побачивши диво – / Всі люблять, щасливі, і всім все одно, / Хто є ти і звідки. І тільки бурхливо / Втопилося горе, пірнувши на дно». Для неї стає можливим неможливе, а тому у вибудованому фікційному світі переплітаються протилежні почуття, відбувається неподільна спорідненість зі світом, гірка іронія і здивування, елегійна тональність та оптимістичні нотки: «Нехай усміхнеться, радіючи, небо, / Засяє повітря щасливим дощем, / І сонце розбудить. Бо так воно треба! / І місяць заграє в саду за кущем» [8, с. 85]. Але і не думати про тщетність своїх зусиль було просто неможливо. По свідectвству Максима Горького, пізнього Толстого точила єдинственна думка: про смерть. «Хто навчився думати, той думає про смерть», – обронив як-то Лев Ніколаєвич. Як сталкер Стругацьких, вона, проти власної волі, то і справа бувала там, куди б краще і взагалі не ходити. Екзистенціальна проблема Небуття хвилювала її з дуже молодих років, диктувала незвичайні форми літературного самовираження, стільки ж іронічних, скільки і пронизаних внутрішнім сумом, сумнівами в можливостях людського інтелекту і слова. Прикладом цього може служити етюд «Ісповідь Великого Сыщика»: Ватсон сифігує тут недалекого «логіка», Холмс – відважного ірраціоналіста; все це несподівано закінчується стихотворним Гімном Смерті, даючим останні відповіді на всі запитання [4, с. 10–11]. «Декадентства» тут ніякого, зрозуміло, не було. Вона постійним зусиллям волі відганяла від себе чорні думки:

Хватит! Дальше – нельзя. Дальше – смерть.

Дальше – маску снимает сознание.

И рассудок стремится успеть

Осознать: за что – наказание... [7, с. 100]

Осталась вера – «яркие крошки горящего звездного хлеба», як вона однажды назвала звазди.

Сбивая в кровь дрожащие колени,

Молившись вложив ладонь в ладонь,

Испытываешь Высшее Терпенье.

И в сердце загорается огонь [7, с. 92].

Верно сказано М. Чикарьковой: «Богоборчество футуристического и постфутуристического закваса вызывало у нее совершенно неповторимое сочувствие человеку, определившему себе быть в обезбоженном мире. Безрелигиозность, тщание человека устроить одну лишь свою земную жизнь, она воспринимала как нечто сходное с дальтонизмом» [8, с. 7]. Но ведь христианину следует полюбить и смерть, как жизнь, так как это два равноправных начала цельного Бытия. В общем, можно утверждать о присутствии в ее творчестве особого духовного измерения: *поэтической танатологии*, поэтического осмысления Смерти. То, что приходит к большинству людей лишь накануне их собственного конца, составляет у нее привычную духовную проблематику. Этим-то ее творчество и поучительно.

Когда-то цикл чрезвычайно интересных статей о последних годах и днях известных писателей опубликовал Р. Киреев. Все, они, похоже, как бы шли смерти навстречу, не теряя достоинства перед стеной надвигающегося мрака. Экзистенциальный опыт Марии Гилло, юного, полного желания жить, талантливого человека, который прожил полжизни, глядя в лицо смерти, и не потерял достоинства, тоже, думается мне, не должен остаться безразличным для тех, кто мыслит и чувствует. Не забудем, что при этом она вынуждена была опираться по преимуществу на собственные душевные силы, и не только научилась смотреть в лицо смерти, но и нашла эстетическое измерение для этого состояния. Она часто утверждала, что счастлива. Умела радоваться самым грубым проявлениям витальности. Благодарила Бога за болезнь, обострившую силы души и «окунувшую» в творчество. Ценила этот мучительный дар, трепетно относясь к своим стихам, не желала в них ничего менять (хотя обычно с принципиальными замечаниями соглашалась). И – ждала той последней свободы, которую дарует освобождение от власти тех слепых телесных сил, которые она полагала языческими демонами:

Радость, как сытая лошадь, навозом из рифмы

Опустошает желудок распухших мозгов.

Боги разбились об небо, ушедши из Рима –

Нет больше цокота цепких и скользких шагов.

Что это, Господи? Может быть, все-таки счастье?

Странно, как странно листать перекошенный вздор.

Там, впереди, на заре истлевающей власти

Время опять открывает пустой коридор [7, с. 128].

Исполнено философского равновесия и, одновременно, печального достоинства одно из ее последних стихотворений, написанное уже на больничной койке – в отчетливом предчувствии своего последнего шага:

КОСТЕР

Костер погас – остался пепел.

Деревьев мертвые тела

Разносит бесшабашный ветер.

И эта серая зола

Взлетает над землей горячей

И вновь ложится на траву.

Дрова сгорели. Ветки плачут.

А лист кричит: «Еще живу!»,
 Не понимая, что погибнет,
 Сгорит – и разбежится в ночь.
 Горит костер – сухие хрипы.
 И не могу ему помочь [7, с. 11].

Да, эти стихотворения – «беззащитный сад объятых ужасом предчувствия растений» [7, с. 74]. Но в них есть катарсис – спутник подлинной трагедии; трагическое же – эстетическая категория, без которой нет подлинного искусства.

Библиографические ссылки

1. Абрамович С. Д. Культурологія : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – К. : Кондор, 2003 . – 320 с.
2. Михайлова М. Дальше – ... не тишина / Мария Михайлова // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007.– С. 44–46.
3. Михед П. «Печальна музыка судьбы» / Павло Михед // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007. – С. 46–47.
4. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Випуск 1. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – 80 с.
5. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Випуск 4. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 54 с.
6. Пахарева Т. Небесный топос в поэзии М. Тилло / Татьяна Пахарева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 32–35.
7. Тилло М. Лирика / Мария Тилло. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2006. – 202 с.
8. Ткачук М. Екзистенційне осмислення буття людини в ліриці Марії Тілло / Микола Ткачук // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Випуск 3. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – с. 84–88.
9. Чікарькова М. – Поэзия Марии Тилло / Мария Чікарькова // М. Тилло. Лирика. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго 2006. – С. 2–13.
10. Якушева Г. «Слишком много счастья – это скучно. Слишком много счастья – это страшно...» (о стихах Марии Тилло) / Галина Якушева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 29–32.

Надійшла до редколегії 15.05.11

УДК 821.161.1 – Зайцев

Э. К. Аметова

г. Ялта

УСАДЕБНЫЙ БЫТ В «ПУТЕШЕСТВИИ ГЛЕБА» Б. ЗАЙЦЕВА КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Розглядаються особливості зображення сім'ї, садиби, побутового укладу в тетралогії Б. Зайцева «Подорож Гліба».

Ключові слова: садиба, сім'я, побут, традиція.

Рассматриваются особенности изображения семьи, усадьбы, бытового уклада в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба».

Ключевые слова: усадьба, семья, быт, традиция.

The article deals with the peculiarities of family, manor and common life representation in B. Zajtsev's tetralogy «The Travel of Gleb».

Key words: manor, family, way of life, tradition.