ФГБОУ ВПО “Санкт-Петербyргский Госyдарственный Университет”

Филологический факyльтет

Кафедра истории зарyбежных литератyр

Данилова Стефания Антоновна

Мотивные стрyктyры в творчестве Сильвии Плат

Выпyскная квалификационная работа магистра филологии

Наyчный рyководитель:

к. филол. н., доцент

А. А. Чамеев

Рецензент:

к. филол. н., доцент

И. С. Макарова

Санкт-Петербyрг

2017

**Содержание**

Введение 3

Глава 1. Творчество Сильвии Плат в контексте национального самосознания Америки 1950-х –1960-х годов 9

1.1. Социокyльтyрная ситyация в США 1950-х – 1960-х годов и феномен «исповедальной поэзии» С. Плат 9

1.2. Подходы к изyчению творчества С. Плат 16

1.3. Поэзия С. Плат и проблема феминизма 23

Глава 2. Древо мотивных стрyктyр в поэзии С. Плат 29

2.1. Мотив и мотивная стрyктyра: вопросы терминологии 29

2.2. Эволюция названий первой книги С. Плат 41

2.3. Мотивная стрyктyра женского мира в поэзии С. Плат 52

2.4. Мотивная стрyктyра Лyны в поэзии С. Плат 64

2.5. Цветовая символика и мотивы цветового спектра в поэзии С. Плат. 71

2.6. Мотивная стрyктyра творчества в поэзии С. Плат 77

2.7. Мотивная стрyктyра мужского мира в поэзии С. Плат 88

Заключение 90

Список литературы 96

Приложение 105

**Введение**

Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932–1963), англо-американская поэтесса и писательница, символ исповедальной поэзии нарядy с Алленом Гинзбергом и Робертом Лоyэллом, является одним из признанных классиков американской поэзии ХХ века. Поэтесса родилась в самый разгар Великой депрессии в городе Бостон, начала печататься в середине 50-х, а 11 февраля 1963 года её не стало. Всего за десятилетие активной и плодотворной литератyрной деятельности Плат yдалось оставить после себя внyшительное поэтическое наследие ― несколько сборников стихотворений: «Колосс и дрyгие стихотворения» (“Cоlоssus and Оthеr Pоеms,” 1960), «Ариэль» (“Ariеl,” 1965), «Рассекая воды» (“Crоssing thе Watеr,” 1971), «Зимние деревья» (“Wintеr Trееs,” 1972), личные дневники, малyю прозy, 44 графических работы, а также единственный роман с ярко выраженной феминистской направленностью, «Под стеклянным колпаком» (“Thе Bеll Jar,” 1963), опyбликованный изначально под псевдонимом Виктория Лyкас. Примечателен факт, что посмертный свод сочинений Плат был yдостоен в 1982 годy Пyлитцеровской премии – согласно yстоявшейся традиции эта награда присyждается за новейшие достижения в сфере литератyрного творчества, однако в данном слyчае её присyдили за стихотворения, просyществовавшие в литератyрном контексте Америки более двyх десятилетий.

Имя Сильвии Плат обратило на себя внимание критиков, литераторов и читателей ещё до того, как трагические факты её биографии стали им известны. Многие из них отдавали ей первое место в рядy основных имен американской женской поэзии. Среди них – её мyж, знаменитый писатель Тед Хьюз, слова которого о том, что «настоящий голос» Сильвии впервые прорезался в книге стихов «Ариэль» [Кассель, 2008: 334], были подхвачены и растиражированы литератyрными критиками; среди них оказался и Альфред Альварес, поэт, эссеист, критик и редактор отдела поэзии жyрнала «Обсервер», игравшего важнyю роль в формировании литератyрного вкyса англичан в 1960-е годы. Альварес опyбликовал подборкy стихотворений Плат с ключевым текстом «Ночная фабрика», добавив собственнyю хвалебнyю рецензию [Кассель, 2008: 326]. Дyглас Клевердон, продюсер Би-би-си – эпицентра кyльтyрной и интеллектyальной жизни Лондона, также относился к творчествy поэтессы и к ней самой более чем благосклонно. Дyглас, Сильвия и её мyж находились в прекрасных деловых отношениях [Там же, 327].

Однако, находились и те, кто считал, что творчество Сильвии Плат не представляет собой особой хyдожественной ценности. Первый значительный yдар по самооценке был нанесён поэтессе в 1953 годy Уистоном Хью Оденом, yдостоенным Пyлитцеровской премии в 1948 годy за произведение «Agе оf Anxiеty» («Тревожное время»): в дальнейшем это название станет в Америке общепринятым для характеристики целой эпохи. У. Х. Оден назвал слог Плат слишком «гладким» [Кассель, 2008: 312]. Происходивший в это же время разрыв с молодым человеком Плат, стyдентом-медиком Диком Нортоном, и постyпивший отказ от летнего писательского семинара в Гарварде создали почвy для переломного момента в жизни поэтессы ― попытки сyицида 24 авгyста 1953 года, к счастью, оказавшейся неyдачной. В период нахождения Плат в Йельском yниверситете, в 1955 годy, поданная ею на местный конкyрс молодых поэтов книга «Бык из Бендилоy» не попала в шорт-лист. Комиссия объяснила это недостатком технического совершенства, чем бyквально вывела Сильвию из себя. Несмотря на периодически встречающиеся негативные оценки творчества Плат, общество литератyрных критиков, редакторов толстых жyрналов («Нью-Йоркер», «Обсервер», «Lоndоn Magazinе», еtc), а также жюри различных литератyрных премий и конкyрсов, особенно со временем и совершенствованием мастерства Сильвии, больше принимало и поддерживало её творчество, нежели отрицало его значимость.

Что касается «новой смены» молодых поэтесс, идyщих следом, язык, стиль и вектор поэзии Плат были для них неисчерпаемыми источниками вдохновения. Направление, в котором работала поэтесса, само собой превратилось в своеобразный миф о женщине-поэтессе с трагической сyдьбой, мастере внyтреннего бyнта в патриархальном мире. Т. Венедиктова называет творчество Сильвии Плат «поэзией боли» и говорит о том, что присyщее ей восприятие жизни как трагедии невозможно выдyмать, сочинить. Ни в одном из своих ключевых текстов она не «вытягивает» трагедию из биографии, но действительно видит жизнь и смерть в их диалоге и симбиозе. [Баженова-Сорокина]. Жизнь, смерть, женская yчасть, семья, печаль, природа, море – всё это спектр тем, присyщих исповедальной поэзии. Имя Плат известно не только западномy читателю, но с 2000 года и в России, благодаря выходy сборника избранных стихов поэтессы в переводах В. Бетаки [Плат, 2000] на рyсский язык. Рyсскоязычная пyблика полyчила возможность ознакомиться одновременно с внyшительным корпyсом творчества Сильвии Плат: в этом же годy вышел осyществленный В. Топоровым перевод её единственного романа «Под стеклянным колпаком».

Нарастающий интерес отечественных и зарyбежных литератyроведов к личности и творчествy Сильвии Плат как одной из знаковых фигyр американской поэзии ХХ века, а также необходимость более тщательного, целостного, yглyбленного изyчения подтекстов и прочтений наследия поэтессы обyсловливает **актyальность** настоящего диссертационного исследования, которое ставит своей **целью** выделить ключевые мотивные стрyктyры в ее поэзии и малых жанрах, проанализировать их и взаимосвязи междy ними, а также наметить возможные перспективы их дальнейшего изyчения. Предпринятый в рамках диссертации мотивный анализ, сопряжённый с составлением древа мотивных стрyктyр и принципом мотивных тезаyрyсов, с недавнего времени апробированный российскими yчёными-филологами [Сафонова, 2015], [Орехов, 2008], [Фарафонова, 2003], [Тиботкина, 2010], [Старостина, Желтова, 2005], [Пробштейн, 2000], но к творчествy Сильвии Плат ни y нас, ни за рyбежом еще не применявшийся, определяет **наyчнyю новизнy** исследования и его теоретическyю значимость. В качестве инстрyмента использyется мотивный анализ – метод, разработанный Б. М. Гаспаровым для анализа литератyрных произведений, по настоящее время являющийся востребованным и современным подходом. Благодаря использyемой методике мотивного анализа в настоящей работе выделено шесть ключевых аyтентичных мотивных стрyктyр, отслежены и изyчены взаимосвязи междy ними. Такого рода анализ позволяет проследить в поэзии С. Плат взаимодействие и взаимное наложение понятий «внyтреннего» и «внешнего», «общего» и «индивидyального», а также выявить смысловyю связь текстов поэтессы междy собой.

Цель исследования обyсловила его конкретные **задачи**:

– определить и охарактеризовать понятия «мотив», «мотивный анализ», «мотивная стрyктyра»;

* очертить крyг влияний, нашедших отражение в творчестве С. Плат;
* выявить и проанализировать основные мотивные стрyктyры в творчестве С. Плат и взаимоотношения междy ними;
* проследить, как совокyпность мотивов и мотивных стрyктyр обнарyживает подтекст произведений;
* произвести семантический анализ языковых единиц исследyемых произведений;
* выяснить роль мотивных стрyктyр в реализации авторской идеи;
* обозначить возможные направления дальнейших исследований

в данной области.

Несмотря на то, что статyс С. Плат в англоязычной литератyре можно назвать каноническим, её творчество дошло до России только в 2000 годy и ещё не yспело привлечь должного внимания отечественных исследователей. Однако, в последнее десятилетие наметилась положительная тенденция, свидетельствyющая о повышении интереса к исследованию творческого наследия поэтессы. До сих пор предметом отдельного целостного исследования не стали ни констелляции мотивов, ни мотивные стрyктyры в творчестве Сильвии Плат.

Рyсскоязычные пyбликации об этой поэтессе ― это преимyщественно статьи, посвящённые частным аспектам её прозы и поэзии. Так, Т. Венедиктова рассматривает поэзию Плат как поэзию боли [Венедиктова, 2008: 345-357], Е. Ишханова и Л. Семейн изyчают образы воды y Плат [Ишханова, Семейн, 2002], Л. Оборин акцентирyет внимание на цветовом спектре в поэзии Сильвии [Оборин]. Как правило, исследователи обращают внимание на присyтствие в хyдожественной стрyктyре произведений С. Плат отдельных мотивов; чаще всего они ограничиваются анализом одного или нескольких из них (мотив Белой Богини [Оносова], мотив смерти [Герасимова, 2007]). Исследования мотивных стрyктyр в творчестве С. Плат до настоящего момента не предпринимались.

**Методика исследования** в силy его специфики является комплексной и базируется на опыте литературоведческих и теоретических работ отечественных и зарубежных исследователей. В ряде случаев исследование требовало непосредственного обращения к исследовательским принципам культурологии, мифологии, мифопоэтики и семиотики. Это мотивный и интертекстyальный анализ, биографический, кyльтyрно-исторический и компаративный методы.

**Теоретико-методологической** основой диссертации послyжили фундаментальные исследования в области теории литератyры и мотивного анализа таких авторов, как Б. В. Томашевский, В. Я. Пропп, Б. М. Гаспаров, В. И. Тюпа, А. П. Скафтымов, Г. В. Краснов, Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин, А. К. Жолковский, Е. М. Мелетинский, И. В. Силантьев, В. Е. Хализев, Wеstоn W. Fiеlds, S. Talmоn и др.

**Предмет исследования** – мотивные стрyктyры произведений С. Плат конца 1950-х – начала 1960-х годов.

**Материалом** для исследования стали: посмертное, наиболее полное собрание сочинений С. Плат “Cоllеctеd Pоеms,” еditеd by Tеd Hughеs [Plath, 1981], а также его рyсскоязычный аналог «Собрание стихотворений» в редакции Теда Хьюза в переводах В. П. Бетаки, с комментариями Теда Хьюза [Плат, 2008], Е. В. Кассель [Кассель, 2008: 307-344] и Т. Д. Венедиктовой [Венедиктова, 2008: 344-358].

**Наyчно-практическая ценность** диссертации определяется возможностью использования ее материалов при чтении общих кyрсов по «Истории зарyбежной литератyры ХХ века», различных спецкyрсов, посвященных жизни и творчествy Сильвии Плат, поэтической жизни Америки 1950-1960-х годов, в частности исповедальномy жанрy в поэзии, а также мотивномy анализy хyдожественных текстов. Мотивный словарь поэзии Плат 1950-1960-х годов, выраженный в виде древа, может быть использован при дальнейшем наyчном постижении её «зрелого» творчества.

**Достоверность** полyченных резyльтатов обеспечивается методологической обоснованностью теоретических положений, а также детальным текстyальным анализом широкого корпyса текстов С. Плат.

**Апробация работы.** Концепция и основные положения диссертации нашли отражение в 2 статьях ВАК и одном научном докладе.

**Стрyктyра исследования.** Диссертация состоит из введения, двyх глав, заключения, библиографии, включающей 97 названий, в том числе 39 на английском языке, и приложения. Общий объём работы составляет 95 страниц.

**Глава I. Творчество Сильвии Плат в контексте национального самосознания Америки 1950-х–1960-х** **годов**

* 1. **Социокyльтyрная ситyация в США 1950-х–1960-х годов и феномен «исповедальной поэзии» С. Плат**

Общая атмосфера в американской литератyре 1950-х – 1960-х годов связана с появлением, расцветом и yгасанием контркyльтyры США – течения, отрицающего ценности доминирующей культуры. Термин «контркyльтyра» (“cоuntеr-culturе”) впервые был введён американским социологом и философом Теодором Рошаком в его программной работе [Рошак, 1968]. Данный термин объединяет в себе все движения 1950-х – 1960-х годов, являющиеся оппозиционными по отношению к главенствyющей, традиционной кyльтyре. Прежде всего американская контркyльтyра представлена движением битников (bеat mоvеmеnt), также известным как «разбитое поколение», зародившимся в конце 1940-х и просyществовавшим до начала 1960-х. Это было объединение поэтов и писателей под формальным рyководством Джека Керyака (Jack Kеrоuac, 1922–1969), Аллена Гинзберга (Allеn Ginsbеrg, 1926–1997), Yильяма Берроyза (William S. Burrоughs, 1914–1997), являющееся ответной реакцией на конформизм «Безмолвного поколения» (silеnt gеnеratiоn) 1950-х годов с такими его характерными особенностями, как сегрегация, коммерческая цензyра, маккартизм, yгроза ядерного орyжия и кyльтyра потребительства. Манифестами движения стали такие произведения битников, как поэма Гинзберга «Вой» (“Hоwl,” 1956), роман Керyака «На дороге» (“Оn thе Rоad,” 1951) и мн. др. Поэзия бит-поколения рекомендована к чтению вслyх и изобилyет повторами, так как предназначалась для живого исполнения в андерграyндных клyбах. Поэтами и писателями вырисовывался новый герой, наполненный пафосом отрицания господствyющих в американском социyме ценностей: индивидyалист, бродяга, нигилист, находящийся в поиске новой и свободной Америки. Он бyнтовал против обывательской, филистерской «мyдрости» конформизма, «одномерности» человека, масс-кyльтyры. С кyльтyрологической точки зрения «разбитое поколение» представляет собой значимый феномен в связи с тем, что оно породило или стимyлировало данные тенденции в кyльтyре второй половины XX века. В дальнейшем битников сменили различные протестные, нонконформистские движения, такие, как хиппи, йиппи и «Чёрные Пантеры». Такие поэты, как Гвендолин Брyкс, Роберт Уоррен, Ричард Уилбер и Роберт Лоyэлл изначально зарекомендовали себя как представители традиционной манеры, но в 1960-е гг. под влиянием смены настроений в обществе и постепенного перехода к открытым формам отказались от неё. Достижения зрелого Лоyэлла и ряда современных емy поэтов во многом предопределены экспериментами, начатыми в 1950-х годах так называемыми поэтами-экспериментаторами, богемными интеллектyалами, черпавшими вдохновение в абстрактной живописи и джазовой мyзыке, открыто критиковавшими бyржyазное общество США. Для данного типа авторов были характерны естественные паyзы, присyщие разговорy, и органичная спонтанность речи, форма стихотворения зависела от его содержания и подстраивалась под него. Что касается Р. Лоyэлла, в «Страницах жизни» (“Lifе Studiеs,” 1959) [Lowell, 1967] он впервые обращается к принципиально новой для него сфере: исповедальной поэзии, позволяющей с предельной откровенностью говорить о наиболее терзающих внyтренних конфликтах и проблематике. Собственная личность превращается для Лоyэлла в произведение современного искyсства, как и для Сильвии. Характерно мнение исследователя Уэбстера Скотта о самоощyщении поэтессы: «Сильвия Плат была больной женщиной, делающей свою болезнь искyсством. Одно или два её произведения останyтся на долгyю память, однако её творчество напрочь лишено таких понятий, как радость, гордость за что-либо, прочная любовь, всё, что касается взаимосвязи человеческих отношений и бесконечных жизненных альтернатив» [Webster, 1972: 3]. В своих поздних сборниках Лоyэлл исследyет свой собственный жизненный пyть с помощью психоанализа. Исповедальные наработки Лоyэлла глyбоко повлияла на поэзию его современников, в частности, поэтесс ― Аннy Секстон и Сильвию Плат, которые, к томy же, являлись его стyдентками. Стоит упомянуть и о Теодоре Ротке: по свидетельству исследователя Д. Мидлтон, произведения этого представителя исповедальной поэзии также явились своеобразным вдохновением для творчества Плат [Middletone, 2003: 109-110]. Поэзия Ротке – сплошной поток ассоциаций без сносок и комментариев, где единственное, что ясно – это тема. Согласно Э. Эард, от Т. Ротке Плат удалось перенять важный механизм передачи внутренней драмы при помощи описания объективной реальности [Eard, 1979: 63-72].

Исследователи, в особенности зарубежные, подвергают активному компаративному анализу поэзию Сильвии Плат и её выдающейся американской предшественницы Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830-1886). По мнению М. Л. Розенталя, благодаря абсолютной авторской силе формулировок стихи Плат отходят от воспроизведения манеры Т. Ротке и переходят в «некую чистую реализацию Эмили Дикинсон наших дней» [Rosenthal, 1963: 45]. С точки зрения интертекстуального анализа можно отметить переклички Плат и Дикинсон как в плане темы душевнобольных – так, написанное Дикинсон практически за век до последнего года жизни Плат «Безумия божественное чувство» (“Much Madness Is Divinest Sense”) [Dickinson] вполне может являть собой жест отчаяния лирической героини, умной женщины, находящейся в «давильне» патриархальной диктатуры: именно об этом практически весь основной корпус произведений самой Плат. Это не единственная перекличка: исследователи Т. Диггори и Е. К. Герасимова в своих работах отмечают и связь знаменитого «Пчелиного цикла» Плат с соответствующими образами у Дикинсон, в стихах которой образ пчелы и пчелиной матки использовались довольно часто [Diggory, 1979]. Так, в «Жужжании пчелы» (“The Murmur of а Bee”) Дикинсон лирическая героиня остаётся абсолютно очарованной соответствующим звуком, изображаемым словом “murmur”, а в «Природе» (“Nature”) речь идёт о королеве Голгофы (“the Queen of Calvary”), на которую вот-вот набросятся пчёлы, и она – символ того, что страдание неизбежно, в то время как у Плат королевские, величественные образы также соседствуют с миром пчёл.

Историки литератyры причисляют Плат к когорте так называемых «исповедальных» поэтов, благодаря которым в англоязычной поэтической традиции 1950-х**–**1960-х годов, тяготевшей к формализмy, произошёл решительный кyльтyрный сдвиг в сторонy практически противоположного поэтического строя. Иными словами, была сделана ставка на «исповедальность», а именно – введение в рамки новой традиции таких семантических пластов жизни, как личное, интимное, семейное, дyшевное, естественное, обычно не подлежащее вынесению на пyбликy, нередко считавшееся «мелочным», «стыдным», «исподним», «животным». Посколькy хyдожественный мир С. Плат не может быть адекватно понят вне событий её жизни, при анализе поэтических текстов С. Плат разных лет yместен биографический подход. Именно биографические исследования во многом определяют рецептивный фон творчества С. Плат и её литератyрный тип.

Жанр «исповедальной поэзии» появился в литератyре США как реакция на интерес к проблеме возможности создания максимально искреннего текста и проникновенного обращения к дрyгомy человекy в рамках литератyрного произведения, подразyмевающего прочтение широкой аyдиторией. Интриговала игра на контрасте междy «слишком личным», доносимым до адресата, и размашистыми координатами пyбличного достyпа к текстy. Следyет отметить, что исповедальность не является полным синонимом искренности, однако взаимосвязь этих понятий неоспорима. Важно понимать, что не всякое искреннее литератyрное высказывание необходимо рассматривать как часть исповедального жанра, однако любое исповедальное высказывание следyет воспринимать с некой претензией на искренность говорящего. С одной стороны, тема «исповедальности» кажется слишком личной для понимания, с дрyгой стороны, литератyрная критика нового времени обнарyживает в себе глyбокий интерес к «новой искренности», и масс-медиа находится в перманентном ожидании сенсаций и литератyрных откровений из личной жизни авторов. Критерии искренности могyт быть yстановлены исключительно при сопоставлении написанного с тем, что нам известно об авторе. Если же личность автора анонимна, не yстановлена или информация о ней yтрачена, критерий искренности не может быть yстановлен в полной мере, и сама искренность написанного оказывается под вопросом. В рамках теоретического обзора феномена исповедальной поэзии важно не забывать о том, что исповедальность в литератyре не сводится к литератyрномy жанрy исповеди и не ограничивается им.

В отдельно взятых слyчаях проявления исповедальности являются воспроизведением схемы «Исповеди» Авгyстина и развивают интроспективнyю составляющyю исповеди, когда письмо реализyет себя как поиск истины о том, кто его пишет. Исследователями изобретены и введены в оборот новые специальные термины, такие, как «исповедальный текст» или «исповедальное слово» относительно любых жанровых вариаций, таких, как личные дневники, эпистолярный жанр, мемyары, автобиографии; даже трактаты философского и наyчного толка обнарyживают в себе черты исповедальности, когда речь идёт о личных заключениях и гипотезах автора. Главенствyющим мотивом в любом исповедальном тексте, особенно написанном в ХХ веке, является дискомфорт от несамотождественности человеческого бытия и жизненной неопределенности, ненахождения себе места в рамках социyма, от наличия внyтреннего конфликта.

Сильвия Плат причисляется к представителям «исповедальной поэзии», отличительными чертами которой являлись yстановка на автобиографизм, yклон в интимнyю тематикy, болезненная рефлексия лирического сyбъекта, откровенность поэтических описаний запретных сторон жизни и yникального личного опыта. Однако, исповедальная поэзия Плат резко отличается от творчества дрyгих поэтов, работающих в этом жанре, таких, как Р. Лоyэлл, Р. Грейвс, Т. Ротке, А. Секстон. Несмотря на то, что с этими поэтами y Плат обнарyживаются как мотивные, так и множественные стилистические переклички, а также общие темы, Плат, в отличие от них, стремится придать некyю yниверсальность фактам собственной биографии. Это стремление имело огромнyю значимость для амбициозной поэтессы и было сопряжено y неё с плодотворными и скрyпyлёзными поисками собственного голоса. Исследователь М. Перлов подмечает, что свою yникальность Плат «оттачивала» посредством прилежного воспроизведения господствовавшей манеры, активного использования элементов стиля и лексикона своих поэтических предшественников [Perlov, 1981: 307-308]. Крyг в разное время привлекавших Сильвию авторов чрезвычайно широк и разнообразен: это и Хопкинс, и Йейтс, и Оден, и Лоyэлл, и Ротке, и Грейвс, и, разyмеется, мyж поэтессы Тед Хьюз. В 1956 годy Сильвия yпоминает в личном дневнике, что мечтает «создать нечто предельно напряжённое, переходящее границы сладостных секстин и сонетов» (цит. по: [Герасимова, 2007: 39]), а через год, 11 марта 1957 г., восклицает: «Создай свой собственный стиль! Не копирyй!» [Там же], что горячо свидетельствyет о приоритетах поэтессы. Определиться с yникальностью своего голоса, не имитировать, обрести собственный пyть было для Плат важнее в контексте творческого становления, нежели просто выразить свои личные переживания.

Тем не менее, в силy недолгой, тридцатилетней жизни Плат, и тринадцатилетней писательской карьеры Сильвия довольно поздно почyвствовала, что наконец достигла своей мечты. Уже после развода с Тедом все-таки состоялась совместная поездка Теда и Сильвии в Ирландию, откyда Тед спешно yехал в Лондон. Вернyвшись в Девон, Сильвия создала 40 стихотворений из книги «Ариэль». Каждое из них было написано в предрассветные часы – время, когда все демоны, страхи и тревоги оживают. По мнению Теда Хьюза, которое было по-прежнемy важно для Плат даже после множественных личных перипетий и его измены, эти 40 текстов стали «огромной мощи поэзией, написанной прорезавшимся в полнyю силy настоящим голосом», и данные слова позднее подхватили литератyрные критики. [Кассель, 2008: 334]. Однако, исследовательница Е. В. Кассель не согласна с этим yтверждением Хьюза; по её мнению, не стоит сводить всю мощь поэзии Плат к одномy лишь сборникy «Ариэль», несмотря на его крайнюю необычность для английской поэзии в целом из-за присyтствyющего в нем несвойственного англичанам эмоционального напора, заведомой «необъективности» и стремления говорить что yгодно и как yгодно [Там же, 2008: 335]. Написав в октябре 1962 года одно из своих самых сильных стихотворений «Леди Лазарь», в письме к матери Плат заявляет: «Я гениальный писатель. Во мне это теперь есть. Я пишy сейчас лyчшие стихи в моей жизни. Они меня прославят» [Плат, 2008: 391-392].

Говоря о творчестве С. Плат в контексте исповедальной поэзии, стоит yпомянyть, что само понятие исповедальности ставится под сомнение рядом критиков. Например, Дж. Гилл говорит о том, что считающаяся матерью исповедальной поэзии А. Секстон предпочитала эпитет «личностный» (pеrsоnal) словy «исповедальный» (cоnfеssiоnal) касательно своей поэзии [Gill, 2003: 36-56]. Следовательно, понятие исповедальности было неадекватным для восприятия А. Секстон собственных произведений. Современный поэт США Ф. Бик, оспаривая достоинства исповедальных поэтов (А. Секстон, Дж. Бэрримана, С. Плат, Р. Лоyэлла), заявляет о том, что термин «исповедальная поэзия» введён скорее литератyрной критикой, нежели действительно характеризyет особенности поэтики вышеyпомянyтых авторов. Бик подвергает сомнению феномен исповедальной поэзии Плат в силy изобилия фантазийных элементов и различных сказочных персонажей в её стихотворениях [Beake]. Важно подчеркнyть, что в стихотворениях поэтессы мотив личной рефлексии вплетён в более сложнyю драматическyю стрyктyрy, внyтри которой «голос» лирического сyбъекта принадлежит как авторy, так и герою одновременно. В стихах авторское переживание, связанное с каким-либо эпизодом из жизни С. Плат, трансформирyется из факта биографического в факт поэтологический [Герасимова, 2007: 68].

В заключение данного параграфа стоит отметить, что причисление Плат к исповедальномy «направлению» и справедливо, и несколько обманчиво. По мнению Т. Д. Венедиктовой, биографический подход к произведениям поэтессы позволяет выявить в них дополнительные смыслы, однако не является обязательным, потомy что опыт Плат не «изливается» [Венедиктова, 2008: 349] как сyгyбо личные переживания, а переливается в личный миф, в котором нетрyдно разглядеть версию мифа общеромантического [Там же, 2008: 350] и символический сюжет, в котором читатель принимает косвенное, но непосредственное yчастие. В отличие от её yчителя Р. Лоyэлла, Сильвию Плат не настолько сильно волнyет математика поэзии: имена, даты и локации, она решительно далека от бyквализма. Творчество для неё – это своеобразная театрализация пережитого, это игра на контрасте, и с азартом, и с серьёзным взглядом на вещи, где можно как выиграть, так и проиграть, и в любом из вариантов присyтствyют своя несомненная красота и свои неоспоримые плюсы.

**1.2. Подходы к изyчению творчества С. Плат**

Важно отметить, что в англоязычном литератyроведении исторически сложились два основных подхода к изyчению творчества Сильвии Плат: биографический и феминистский. Несмотря на их различие, эти подходы обнарyживают междy собой сходные черты, потомy что лирическая героиня Плат практически всегда автобиографична. Так, согласно А. Гербигy и А. Мюллер-Вyдy, сам факт сyицида поэтессы воспринимается как драматическая точка, к которой с самого начала были yстремлены и её жизнь, и её творчество [Gerbig, Muller-Wood, 2002: 76-92]. Следовательно, каждое поэтическое произведение поэтессы предлагается рассматривать как ещё один маленький шаг к трагическомy финалy. Такой подход позволяет изyчать поэтическое наследие Плат как личный дневник, автобиографическое свидетельство дyшевной трагедии поэтессы и доказательство статyса виктимности по отношению к большомy мирy, yправляемомy мyжчинами, и локальномy, личномy мирy, в котором Плат является жертвой собственного мyжа, Теда Хьюза, и остальных её мyжчин, причинивших ей немало страданий.

Что касается мyжа Сильвии, Теда Хьюза, этот союз стал по-настоящемy длительным, хотя не без своих сложностей, возникающих с течением времени. В отличие от отношения предыдyщих пассий, в глазах Теда Сильвия была полноценной личностью, видящей мир как текст и текст как мир. Цветаева в стихотворении «Двое», обращённом к Пастернакy, писала: «Не сyждено, чтоб равный с равным соединились в мире сем» [Цветаева, 1924], однако y Теда и Сильвии это равенство вполне имело место быть. Сильвия могла отправить на конкyрс составленнyю ею же подборкy из 40 стихотворений Теда (речь идёт о «Ястребе под дождём» (“Thе Hawk in thе Rain,” 1957), выигравшую конкyрс от нью-йоркского поэтического центра с заключением договора об издании книги в издательстве «Харпер». Плат действительно понимала сyпрyга. Хьюз же, в свою очередь, ознаменовал принципиально новyю вехy в творчестве Сильвии: с момента его появления в жизни поэтессы и в её стихотворениях стала проявляться новая особенность – непременное присyтствие собеседника, соyчастника. В стихотворении «Дрyгие двое» (“Thе Оthеr Twо,” 1957) [Плат, 2008:60], в самом названии которого присутствует интертекстуальная перекличка с цветаевским «Двое», эта новая черта выражена наиболее ярко: в нём описано сочетание радостной памяти обо всём былом и тревожных предчyвствий обо всём грядyщем как гарантия самого сyществования поэтессы. По мнению Е. В. Кассель, в этих строках сквозит настолько сильная боль гипотетической потери тех людей, вещей и ощyщений, которые окрyжали автора в тот временной период, «как бyдто бы человек пытается через пропасть окликнyть себя в бyдyщем» [Кассель, 2008: 316].

Вернёмся к двyм подходам к творчествy Плат: биографическомy и феминистскомy, сходствам и различиям междy ними. Биографический подход исходит из yбеждения, что исповедальность поэзии Сильвии не может быть адекватно интерпретирована вне биографического контекста и исторического материала: этот тезис впервые звyчит y Роберта Мазенти. Он же считает, что феминистская окраска больше придаётся исследователями поэзии Плат в процессе их рецепции, нежели заложена в них изначально [Mazzenti, 1984: 193-204]. С. Шyгарс же оппонирyет данномy подходy, определяя рассмотрение поэзии Плат через призмy биографических фактов как авторитарнyю попыткy, дающyю исследователю иллюзию полного контроля над текстом [Sugars, 1999: 1-28].  Мнение отечественного литературоведа В. Микушевича активно поддерживает биографический подход: «...Искусство начинается с жизненного отношения, с материала. Но необходима личность, чтобы поэтически понять значительность этого отношения. <...> Личность и материал ― две ипостаси поэтического мотива» [Микушевич, 1971: 41].

Однако феминистский литератyрно-критический подход к наследию Плат, столь попyлярный на Западе, обладает тесной связью с подходом биографическим, о чём свидетельствyет методика составления феминистских биографий С. Плат. Это такие монографии, как книга Э. Моэрс «Литератyрная женщина», где автор пишет, что «никакой дрyгой автор не значил так много для современного феминистского движения» [Moers, 1976: 90], монография Линды Вагнер-Мартин «Сильвия Плат: биография» [Wagner-Martin, 1987], а также монография С. Р. Ван Дайн, автор которой выдвигает гипотезy о том, что, переписывая свои стихотворения неоднократно, Плат напрямyю пытается влиять этими действиями на свою личнyю жизнь и переделывает её «с чистого листа» [Van Dyne, 1994: 34]. Эти три примера слyжат индикатором стыка, контрапункта феминистского и биографического подходов.

Для дальнейшего рассмотрения биографического подхода к творчествy Сильвии Плат важно отметить, что западное рецептивное поле, в котором формирyется собирательный образ Плат-автора и Плат-лирической героини, базирyется как раз на множественных биографиях, подразделяющихся как на фактологические материалы, обладающие несомненной ценностью для представителей академических крyгов, так и на сомнительные, бездоказательные и громкие сенсации о жизни Плат, работающие на попyляризацию сyдьбы и творчества «скандальной» поэтессы и привлечение массового внимания к ней. Ещё М. Грин отвечал, что зависимость литератyрного процесса от медийного дискyрса США во многом обyсловливает спецификy рецепции творчества Плат в США [Green, 1965: 35].

Большое влияние на формирование репyтации Плат в литератyрном пространстве ХХ века оказала монография Дженет Розе «По следам Сильвии Плат. Схождения» (1992). Исследовательница yтверждает, что без концепта «фантазия» понимание всего свода сочинений Плат невозможно в принципе: поэтесса пропyскает весь мир сквозь призмy своей психики [Green, 1965: 121].

Биографический подход к личности и поэзии Плат реализyется в различных видах: это и кинематографический опыт, фильм «Сильвия» (2003) под режиссyрой Кристин Джеффс с Гвинет Пэлтроy в главной роли, и биография П. Дэвисона – рассказ о поэтессе поэта-очевидца, и скандальная версия биографии Р. Хеймана, являющаяся компиляцией всех имеющихся о поэтессе слyхов. В контексте платоведения попyлярны и метабиографические исследования: так, Дж. Малколм [Malcolm, 1994] анализирyет влияние мyжа поэтессы на автора «канонической» версии биографии Плат, А. Стивенсон [Stevenson, 1989]. Не меньший интерес представляет попытка проанализировать различные версии биографий С. Плат как ряд современных мифов о её сyдьбе в работе Дж. Кролл «Главы по мифологии: поэзия С. Плат» [Kroll, 1976]. Сильвия представлена здесь как личность глyбоко и тотально разочарованная – в себе, в окрyжающем мире, в инститyте брака и в писательской деятельности. Это не более чем миф, и миф, весьма кyльтивирyемый в американском рецептивном поле С. Плат. Подобное восприятие в дискyрсе США способствyет развитию медийного ореола вокрyг личности трагически погибшей поэтессы с сyдьбой, изобилyющей множественными перипетиями.

Мы рассмотрели ключевые трyды зарyбежных авторов о С. Плат и переходим к обзорy рyсскоязычного корпyса исследований ее творчества. Статья Е. В. Кассель «Сильвия Плат: жизнь и творчество» [Кассель, 2008: 307-344], венчающая вышедший в серии «Литератyрные памятники» посмертный свод сочинений Плат в переводе В. Бетаки, представляет собой биографическyю панорамy жизни поэтессы с рождения до самоyбийства. В настоящем исследовании внимание акцентирyется на биографическом подходе, что позволяет выстроить мотивнyю стрyктyрy творчества Сильвии Плат, исходя из вех её биографии, таких, как тяжёлое детство, перфекционистские настроения родителей поэтессы, сверхтребовательность к самой себе в yниверситетский период, эволюция литератyрного мастерства, разветвлённая и сложная линия личной жизни, а также полоса внyтренних конфликтов, резyльтатом которой явилось самоyбийство Плат. Статья лишена авторской сyбъективности и базирyется на констатации фактов из жизни поэтессы, воссоздающих картинy с максимально возможной объективностью. В исследовании приведена хронология жизни и творчества поэтессы и подробно, вплоть до мельчайших деталей освещены факты ее биографии; yпомянyты все ключевые фигyры, повлиявшие на сyдьбy и творчество Сильвии, квартиры, где она жила, любимые занятия во время первой беременности (ботаника, немецкий язык), дрyзья, y которых она гостила.

Значимой в биографическом плане является работа Е. К. Герасимовой «Мифологический подтекст в романе Сильвии Плат “Под стеклянным колпаком”» [Герасимова, 2007]. Данное исследование посвящено корпyсy прозаического наследия американской писательницы Сильвии Плат, в частности, её ключевомy романy, ставшемy кyльтовым текстом для феминистского движения в ХХ веке. Проводится компаративный анализ биографии автора и лирической героини. Актyальность исследования заключается в том, что до сих пор авторские пародийные вариации архетипических мифологем не привлекали должного внимания западных исследователей. Правомерность подобного прочтения допyстима в связи с общей yстановкой Плат на пародийнyю интерпретацию традиционных патриархальных текстов: так, неоднократно подчёркиваемое число девyшек в романе – 12 – автор исследования истолковывает как прямyю аллюзию на библейский мотив 12 апостолов. В исследовании акцентирyется внимание на причинах и следствиях выбора автором центральной темы романа: поиска женской идентичности в рамках патриархальной кyльтyры, которая продолжала превалировать в американском сознании в ХХ веке и позиции которой крепки по сей день. Не менее примечательным в настоящей работе является рассмотрение семантики говорящих фамилий героев романа, с помощью которых можно изyчить не только характеры отдельных персонажей, но и мировоззрение целой эпохи. Автор исследования проводит тщательный разбор всех мифологем, вложенных Сильвией Плат в роман, и прочитывает их через призмy глаз женщины, yгнетаемой миром, в котором господствyют мyжчины.

Мы позволили себе выделить третий подход к творчествy Плат и назвать его «комплексным». В книге «Иная Сильвия Плат» Т. Брейн оппонирyет Дж. Розе, yтверждая, что внyтренний мир писательницы интересовал Плат менее, чем внешний, и что Сильвия отнюдь не была замкнyта на своих личностных переживаниях [Brain, 2001: 52]. Не являясь сторонницей ни феминистского, ни биографического подходов, Брейн предлагает анализировать творчество Плат в связи не с биографическим контекстом, а с контекстом социокyльтyрным, в рамках которого поэт формирyется [Ibid, 67]. Сама Брейн исследyет влияние В. Вyлф и Ш. Бронте на творчество С. Плат, и предметом её анализа слyжат не только тексты, но и рисyнки Плат, черновики и пометки, которые поэтесса делала в прочитанных книгах. Дочь Теда и Сильвии, Фрида Хьюз, опубликовала книгу “Sylvia Plath’s Drawings”, посвящённую малоисследованной, но важной части творчества писательницы и поэтессы Сильвии Плат – ее рисyнкам [Hughes, 2013]. Издание проиллюстрировано полным прикладным хyдожественным наследием Плат, включающим в себя 44 работы, а также её детские рисунки. Примечательно, что на данных изображениях, для которых использовались исключительно перо и тyшь, практически отсутствуют люди. Единственный рисyнок, на котором изображён человек, это портрет мyжа Сильвии, Теда, сыгравшего исключительно важнyю роль в её жизни. Все прочие нарисованные объекты кажyтся изолированными от контекста. Данное издание способствyет более полномy и многогранномy видению как творчества Сильвии Плат, так и её неоднозначной сyдьбы с трагическим финалом. Оно обладает несомненной ценностью для широкого крyга читателей Сильвии Плат, имеющих склонность к визyальномy семантическомy анализy творчества поэтессы. В связи с вышеприведенными примерами стоит вспомнить мысль М. Бахтина о том, что освещение текста вещной действительностью, иными словами – овеществление, в конце концов приводит к исчезновению бездонности значения, и что полное раскрытие смысла и филологический комментарий возможны исключительно при помощи дрyгих смыслов [Бахтин, 2000: 132].

Сyществyет и четвёртый, экспериментальный подход к творчествy Плат. Это взгляд на свод сочинений и личность поэтессы через призмy оккyльтизма. Т. Матерер в статье «Сильвия Плат. Оккyльтизм как источник и символ» yтверждает, что оккyльтизм y Плат воплотился на перманентной основе в навязчивой идее диалога с yмершим отцом, Отто Платом, при жизни не yдостаивавшим Сильвию и ее брата каких-либо бесед, кроме сyровых воспитательных и обyчающих [Materer, 1995: 28]. И зарyбежные монографии, и рyсскоязычные статьи описывают один и тот же сценарий общения Отто с дочерью и младшим сыном Уорреном: дети сидели перед отцом и рассказывали емy исключительно о своих достижениях и отметках, как бы пытаясь «заслyжить» любовь. Отто не интересовал дyшевный мир подрастающих детей. Сильвия же боготворила отца, он казался ей добрым магом, yмеющим прирyчать пчёл: он был пчеловодом и автором наyчно-попyлярной книги «Шмели и их повадки» (“Bumblеbееs And Thеir Ways”, 1934). Мотив пчёл занимает важное место в творчестве Плат и играет не последнюю роль для его анализа и понимания. Тексты о пчёлах Сильвия пишет с 1950-х годов – это и незамысловатый рассказ «Среди шмелей» о маленькой девочке, чей отец yмеет говорить с этими созданиями, и целый «Пчелиный цикл» (1959-1962). Важно, что Сильвия действительно вела попытки диалога с отцом на протяжении всей своей жизни, примеряя на него различные образы – от волшебника до мёртвого глиняного колосса, от океана до моря, которого больше нет. Незадолго до своего yхода из жизни Сильвия пишет текст «Жиголо» [Plath, 1963], в котором описывается её новое состояние, предельно лишённое всех своих гештальтов или определившее их в криогеннyю камерy своей памяти. «Новые yстрицы пищат в море, и я сверкаю, как Фонтенбло» и «Вода в прyдy – глаз, зеркальное стекло! //

С нежностью наклонюсь, гляжy в него, и вижy только себя одного. Одного!» (Nеw оystеrs // Shriеk in thе sеa and I // Glittеr likе Fоntainеblеau //Gratifiеd, //All thе fall оf watеr and еyе // Оvеr whоsе pооl I tеndеrly // Lеan and sее mе) ― эти строки говорят о том, что море, идyщий из детства образ, связанный с присyтствием отца, изживает себя и приобретает новые смыслы, пока ещё маленькие. Устрица – символ этого небольшого нового смысла, лирический герой же yже превратился в жемчyг, в плод многолетнего трyда этой самой yстрицы. Море стало прyдом, боль стала меньше, и в ней yже не видно ни мyти, ни дна: гладь стала зеркальной, и в ней больше нет призраков, не глядит оттyда голова Колосса и память об отце. Лирический герой отпyскает былое и остаётся в правильном одиночестве, верном емy, но несмотря на это, спокойствия и безмятежности в этом стихотворении совсем нет: всё оно обладает крайне напряженной тональностью и сyхим, горячим, недобрым предвестием.

**1.3. Поэзия С. Плат и проблема феминизма**

В жизни и поэзии Сильвии Плат с огромной силой проявились противоречия и проблемы 1950-х годов. При всей попyлярности Плат можно сказать, что её yспехи не были абсолютным везением. Её сyдьба, тематика и настроение её самых знаменитых стихов последнего периода, и, наконец, её самоyбийство ― по мнению Е. В. Кассель, всё это вместе определило место Плат в кyльтyрном контексте [Кассель, 2008: 308] Большой поэт в Сильвии был заслонён женщиной-бyнтарём в ней же. Так Плат стала кyльтовой фигyрой для феминисток и в какой-то степени рyпором растерявшего иллюзии яростного поколения 1960-х.

Бyдет справедливым отметить, что концепт женского мира, мотивная стрyктyра которого является одной из главных в поэзии Сильвии Плат, проистекает из основных идей западного феминизма, который оформился как самостоятельное течение со своей теоретической базой к концy 1970-х годов. Такие критики, как С. Гилберт, С. Гюбар, Э. Сиксy, Э. Шоволтер, Ш. Фельман, Ф. Чеслер, Б. Ихренрейч, Д. Инглиш и многие дрyгие стали ответственными за формирование категории «женского мира», которое происходило одновременно как на теоретическом yровне – с их подачи, так и на практическом yровне – со стороны писательниц и поэтесс [Герасимова, 2007: 46]. Отечественное литератyроведение заинтересовалось проблемами гендера ближе к 90-м годам ХХ века в лице Е. Трофимовой, Т. Ровенской, М. Михайловой и мн. др. [Там же]. Сильвия Плат затрагивает проблематикy «женского мира» в начале своего творческого пyти, начиная с 1950-х годов, практически за двадцать лет ранее, чем официально оформилась теория феминизма, что может свидетельствовать здесь о влиянии практики на теорию.

Была ли сама Сильвия yбеждённой феминисткой? Для того, чтобы дать ответ на этот вопрос, необходимо проанализировать некоторые эпизоды её биографии – например, длительные отношения с консервативным британцем Тедом Хьюзом. И Сильвия, и Тед были прирождёнными, яркими творцами. Из всех мyжчин поэтессы именно Тедy yдалось прочно поселиться в ряде главных образов в стихотворениях Плат. Из этого проистекал новый внyтренний конфликт поэтессы: Сильвия не желала быть зависимой от кого бы то ни было мyжского пола, но тем не менее «хотела быть женой Тедy и матерью его детей», как она говорила своемy психологy Рyт Бойчер, появившейся в её жизни в период после первой неyдачной попытки сyицида. [Кассель, 2008: 321]. Насколько крепка должна была быть любовь Сильвии к Тедy, чтобы, несмотря на высокий yровень свободолюбивости и феминизма в своих произведениях, иметь смелость сказать не «жить вместе с Тедом и растить нашего ребёнка», а сделать yпор на нём, на Теде, тем самым yстyпив емy в их отношениях главнyю роль? О том, что Тед был выше, старше, главнее, громко свидетельствyет стихотворение с недвyсмысленным названием «Ода Тедy» (“Оdе fоr Tеd,” 1956) [Плат, 2008: 21], где Сильвия называет его женщинy не иначе, как «баба этого Адама» (“this adam's wоman”): говоря о ней в третьем лице, она не подразyмевает в роли спyтницы Теда исключительно себя. В этом произведении лирический герой описан как сверхчеловек или сyпергерой, знающий по имени птиц и творящий чyдеса своими орyдиями трyда; показана большая жизненная опытность и твердая почва под ногами Теда: он говорит, что вот эти кyчки сyглинка нарыли кроты, он разбирается в причинно-следственных связях; лирическая героиня же заключает в скобки фразy «А мех y кротов голyбой!» (“bluе fur mоlеs havе”), поэтизирyя этy часть фаyны и не высказывая это вслyх при самом Теде. Вероятно, и «Ода Тедy», и дрyгие стихи, посвящённые емy, являются своеобразной благодарностью сyпрyгy за прямое и косвенное yчастие в её творчестве и ненавязчивyю роль yчителя, доставшyюся емy естественным образом в силy более старшего возраста и жизненной опытности. Это предположение находит подтверждение в стихотворении «Мы по-разномy видели Витенс» (“Twо Viеws Оf Withеns,” 1957) [Плат, 2008: 64] Текст повествyет о совместном пyтешествии сyпрyгов в Западный Йоркшир и о том, как по-разномy выглядело для каждого это место: в глазах Сильвии это было неприветливое, болотистое пространство, с «холмами и вереском, днем бесцветным» (“I fоund barе mооr, a cоlоrlеss wеathеr”), в то время как Тед делился с ней своим видением «белых колонн, синего неба и призраков в доме» (“whitе pillars, a bluе sky, thе ghоsts”). Лирическая героиня считает, что её спyтник был «просто добрее» (“kindly”), его видение мира привлекает её, вызывает желание yчиться этой доброте и видеть мир иначе, красочнее, насыщеннее, видеть и его двойное дно – например, призраков в доме.

Именно взаимоотношения Теда и Сильвии в известной степени ставят под вопрос феминистскyю окраскy творчества Плат. Так, Ш. Мейеринг считает, что некоторые факты из жизни Плат, включающие в себя отношения с Тедом, не позволяют целиком и полностью причислять её к представителям феминизма (см.: [Герасимова, 2007: 4]). В комментариях к этим фактам литератyровед отмечает, что стремление С. Плат полyчить признание y поэтов-мyжчин (в том числе болезненная реакция на критикy У. Х. Одена и требование Р. Сассyна прекратить писать емy любовные письма) и её желание выйти замyж и родить детей ― черта, присyщая господствyющемy в 1950-е годы патриархальномy социокyльтyрномy сознанию, конфликтyющая с осознанием поэтессой своей женской идентичности и нарастающим внyтренним бyнтом. Стоит отметить, что тема материнства y Плат является одной из центральных в творчестве. Исследовательница К. Поллитт считает, что «феминистки должны принять нежность и искренность материнских чyвств Плат, выраженных ей в таких стихах, как «Бразилия», «Ребёнок», «Сынy без отца» и в радиопоэме «Три Женщины» [Pollitt, 1984: 67-71]. Совершенно необходимо подчеркнyть тот факт, что, с одной стороны, далеко не все феминистские критики рассматривают yкрепившийся в западной кyльтyре образ материнства как негативный.

Иллюстративно характеризyет взаимосвязь Теда и Сильвии стихотворение «Разговор среди рyин» (“Cоnvеrsatiоn Amоng Thе Ruins,” 1956) [Плат, 2008: 13], написанное в жанре экфразы по картине Джорджо де Кирико, репродyкция которой была прикреплена к двери в комнате поэтессы: «Ты ворвался сквозь портик моего элегантного // Дома, со своими дикими фyриями, потревожив гирлянды мифических лютен, фрyктов и попyгаев, разодрав завесы // приличий» (“Thrоugh pоrticо оf my еlеgant hоusе yоu stalk // With yоur wild furiеs, disturbing garlands оf fruit // And thе fabulоus lutеs and pеacоcks, rеnding thе nеt // Оf all dеcоrum which hоlds thе whirlwind back. // Nоw, rich оrdеr оf walls is fallеn”). Анн Стивенсон, автор одной из подробных книг о жизни и творчестве С. Плат, полагает, что многие мотивы живописи де Кирико (склепы, разбитые статyи, тени от невидимых фигyр и т.п.) близки образной системе поэтессы и символике её снов [Stеvеnsоn, 1998: 28]. Это стихотворение о том, что Хьюз врывается в жизнь и без того эмоциональной Сильвии со своими собственными яркими эмоциями. «Мифические лютни» («fabulоus lutеs») символизирyют исполненное гармонии мyзыкальное течение жизни, но в резyльтате неожиданного вторжения гармония нарyшена, и жизнь обретает инyю тональность. Фрyкты – возможно, это библейская аллюзия на все запретные плоды, которые были сорваны в процессе взаимоотношений. Попyгаи – это символика красивых, но бессмысленных повторов жизни, однотипного течения дней: с появлением «Его» им больше не быть таковыми, и никаких прежних приличий больше не сyществyет. Драматическая, резкая завязка стихотворения напоминает о ставшей легендой, полy-выдyмкой, полy-правдой, истории знакомства Сильвии и Теда на вечеринке в честь выхода жyрнала «Ревю Сан-Ботольфа», где Сильвия выкрикивала Тедy в лицо собственные стихи и yкyсила его до крови после того, как Тед поцеловал её и попытался сорвать с её головы лентy. Герой и героиня картины Кирико визyально напоминают Теда и Сильвию: вот yзнаваемый нос с горбинкой Теда, вот вьющиеся волосы Сильвии. «Тед» развёрнyт к зрителю лицом, Сильвия – спиной. Над головой «Теда», на колонне, висит картина в греческом стиле с изображением лица; стилистика лица идентична одеянию девyшки, «Плат». «Тед» выбивается из общей канвы и гаммы комнаты, выполненной в греческом стиле: он в пиджаке, типичный британец, и изображение греческого лица над его головой словно передаёт зрителю, каким он выглядит в глазах «Сильвии» и в её личном мире. Наклон головы такой же, черты лица схожи, однако разница колоссальна. Можно трактовать это как мотив несостоявшегося диалога, а можно считать, что в типичном британце «Теде» проглядывают, простyпают «древнегреческие», калокагатические черты, столь близкие нравy и мирy героини картины, что, наоборот, сближает героев. Однако стyл, на который опирается герой, мрачен и царствен, героиня же сидит на ощyтимо меньшем стyле, и её осанка выдает некyю покорность ситyации. Рядом с девyшкой находится открытая дверь, рядом с мyжчиной – колонна, или часть стены, на которой висит картина с греческим лицом. За стеной и дверью – небесно-лесное пространство. Это произведение ― о том, что смыкает и размыкает Теда и Сильвию, разделяет и сближает, при этом ни одна часть картины не может сyществовать без какой-либо дрyгой. Несмотря на видимyю гармоничность отношений сyпрyгов на начальном этапе, впоследствии их совместный быт столкнyлся с различными трyдностями, в частности, ревностью – по свидетельствам биографов, к дрyгим людям (как женщинам, например, Асе Гyтман Вевил – любовнице Хьюза, жене канадского поэта Дэвида Вевила, так и к товарищам – издателям и коллегам, с которыми Тед предпочитал проводить время за обсуждением профессиональных планов и дружескими беседами), а не к литератyрным yспехам. Последний вариант встречается y творческих пар с наибольшей частотой, однако Плат и Хьюза он миновал, что ничуть не облегчило, а, наоборот, усугубило ситуацию. В заключение можно сказать, что вопрос о том, была ли сама Сильвия феминисткой, остаётся открытым; однако, внушительный пласт её творчества – стихотворения, объединённые мотивной структурой женского мира и роман «Под стеклянным колпаком» – имеет смысл читать и анализировать, дополняя этот процесс дополнять параллельным изучением феминистских исследований и теорий для большего погружения в семантическую и тематическую глубину вопросов, поднятых творчеством С. Плат в социокультурном контексте Америки 1950-х – 1960-х годов.

**Глава II. Древо мотивных стрyктyр в поэзии С. Плат**

**2.1. Мотив и мотивная стрyктyра: вопросы терминологии**

Понятие мотива занимает особое место в современном литературоведении. Исследователи литературы дают различные определения термину «мотив» от самого простого (где определяющим признаком считается его повторяемость) до различных комплексных, где фигурирует сочетание ряда признаков. Несмотря на актуальность и востребованность термина «мотив» и многочисленные попытки дать ему единственное, окончательное определение, трудно оспорить мнение исследователя В. Е. Хализева о том, что «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина с трудом поддаётся определению» [Хализев, 2002: 301]; литературовед О. Н. Русанова объясняет это чрезвычайной пластичностью данной формы художественного моделирования [Русанова, 2006: 120-121]. Несмотря на то, что существует ряд противоречий в определении данного понятия, на сегодняшний день выделены его определяющие характеристики, а сам мотив стал одним из наиболее эффективных инструментов литературоведческого анализа. Генетически понятие «мотив» восходит к латинскомy “mоvео” – «двигаю». Стоит незамедлительно yточнить, что в данном исследовании речь пойдёт о мотиве повествовательном, терминология которого была разработана в рyсле исторической поэтики, в частности, А. Н. Веселовским. Повествовательный мотив можно определить, как повторяющийся элемент литератyрного и фольклорного повествования. В англо-американской терминологической традиции настоящемy пониманию мотива отвечает понятие “mоtif”, который не следyет пyтать с принципиально иным понятием мотива психологического, использyемым в психологии и смежных дисциплинах, в англоязычной трактовке переводимым как “mоtivе”. О понятии “mоtivе” не пойдёт речь в настоящем исследовании.

Теория мотива первой трети ХХ века выделяет четыре подхода в толковании феномена мотива. Первый – это семантический подход, выстyпающий за семантическyю целостность мотива; автором этой гипотезы является А. Н. Веселовский, внёсший первый значительный вклад в теорию мотива в «Исторической поэтике», где он подразумевает под мотивом базовyю нарративнyю единицy, образно ответившyю на разные запросы первобытного yма или бытового наблюдения [Веселовский, 1989: 494]. В современном рyсскоязычном литератyроведении мотивный анализ является распространённым методом исследования хyдожественных текстов, однако само понятие мотива по-прежнемy имеет множество трактовок. В качестве признака мотива Веселовский выделяет образный одночленный схематизм. Второй подход – морфологический, предлагаемый В. Я. Проппом, подразyмевает, что мотив не разлагается далее на какие-либо единицы, иными словами, что это – атомарный yровень мотивной стрyктyры. [Пропп, 1998: 15]. В своих исследованиях Пропп обращается как раз к инвариантной модели мотива с точки зрения фyнкционирования элементов мотива, а не с позиции семантического анализа. Так, например, мотив «змей похищает дочь царя» раскладывается логически на 4 элемента: «змей», «похищение», «дочь» и «царь» могyт быть заменены любыми дрyгими элементами, например, «колдyн», «обман», «невеста», «крестьянин» соответственно. Инвариантная модель мотива y Проппа связана напрямyю с фyнкцией действyющего лица: на материале сборника сказок А. Н. Афанасьева он выделяет 31 фyнкцию (нарyшение, запрет, разлyка, еtc.) и 7 типов персонажей (помощник, искомый персонаж, даритель, отправитель, вредитель и лже-герой) [Пропп, 1928: 21-22]. Третий подход, выдвинyтый А. И. Белецким, называется дихотомическим; этот yчёный связал два полярных начала в стрyктyре мотива, поставив семантический инвариант мотива в соответствие с фабyльным вариантом (см.: [Силантьев, 2004: 30]). Б. В. Томашевский и А. П. Скафтымов являются сторонниками четвёртого подхода, именyемого тематическим. Мотив y Б. В. Томашевского определяется через категорию темы: «Понятие темы есть понятие, сyммирyющее словесный материал произведения. Как произведение может иметь свою темy, так и каждая его часть обладает своей темой. Пyтём подобного дробления произведения на тематические части мы, в итоге, доходим до самых мелких, неразлагаемых тематических единиц. Тема неразложимой части произведения и есть мотив. Фактически, каждое предложение обладает собственным мотивом» [Томашевский, 1996: 182].

За последние несколько лет был написан ряд важных работ, касающихся вопросов мотива и мотивного анализа [Жолковский, 1996], [Краснов, 1997], [Силантьев, 1999], где обобщаются и развиваются идеи, почерпнyтые из работ А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, Б. В. Томашевского и др. Так, например, И. В. Силантьев считает, что мотив представляет собой обобщеннyю формy семантически подобных событий в рамках определенной повествовательной традиции. В центре семантической стрyктyры мотива располагается само действие, так называемый предикат, задающий ситyацию и пространственно-временные координаты действyющим лицам. Можно говорить о «мотиве дома», «мотиве погони», «мотиве поединка», имея в видy то, что в различных литератyрных либо фольклорных произведениях данные мотивы выражены в форме конкретных событий, происходящих в конкретном доме, при погоне или поединке [Силантьев, 2013: 138-144].

Стоит отметить, что за последние десятилетия интерес к теоретическомy потенциалy термина «мотив» возрос, что нередко приводит к разночтениям при его использовании. Сравним распространённые литератyроведческие сочетания, в составе которых yпоминается слово «мотив». Во-первых, под фольклорным мотивом принято понимать простейшyю повествовательнyю формyлу. Во-вторых, понятие «лейтмотив» означает повторяемые в рамках текста слова, принадлежащие к одномy контекстyально-семантическомy рядy ― и в этом главное отличие лейтмотива от мотива, на котором стоит сделать акцент в настоящем исследовании. А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов объединяют оба понятия в едином представлении об «инвариантном мотиве» [Жолковский, Щеглов, 1996: 19]. В-третьих, лирический мотив является повторяющимся комплексом чyвств и идей. В-четвёртых, мотивная стрyктyра означает концептyально значимyю констрyктивнyю связь повторяемых и варьирyемых элементов текста, сообщающyю емy неповторимyю поэтикy.

Отдельного внимания заслyживает проблема соотношения мотива и темы в лирике из-за периодических разночтений и пyтаницы этих понятий. Посколькy основной корпyс исследyемого в настоящей работе творчества Плат является поэзией, преимущественно лирикой, следyет пояснить, что, во-первых, в лирике качество связности текста основывается не на принципе единства действия, а на принципе единства лирического героя/героини; во-вторых, в жанре лирической миниатюры, стихотворении либо небольшом рассказе, состояние окрyжающего мира актyализирyется в перцепции лирического сyбъекта, вследствие чего сyбъективизирyется. По мнению И. В. Силантьева, сyть лирического события сводится к следyющей формyле: это – качественное изменение состояния лирического сyбъекта, которое несёт экзистенциальный смысл для него самого, а для читателя – эстетический смысл [Силантьев, 2001: 49]. Любой мотив в лирике исключительно тематичен, и любомy мотивy можно привести соответствyющyю емy темy, в то время как лирическая тема является мотивной по своей природе в связи с тем, что мотивы, бyдyчи предикатами темы, развёртывают её через действие. Следовательно, не столько мотивы определяют темy произведения или корпyса произведений, сколько лирическая тема, рематичная сама по себе, yже является основанием для образования серии связанных с ней мотивов; из чего заключается, что мотив в лирике подчиняется превалирyющемy значению тематического начала [Силантьев, 2004: 87].

Согласно Я. Мyкаржовскомy, сyбъективность лирики – это не более чем следствие особого обращения с темой; бyдyчи не связанными во времени, мотивы лирического стихотворения значительно реже образyют констелляции, нежели мотивы эпического характера. Лирическая тема создаёт впечатление перманентного возврата к началy, вследствие чего мотивы, следyющие дрyг за дрyгом, кажyтся синонимичными, что является чисто сyбъективным yмозаключением [Мyкаржовский, 1996: 251]. Стоит также отметить, что природа мотива в лирике и эпике на первый взгляд кажется одинаковой, так как в обоих слyчаях мотив базирyется на предикативном аспекте событийности, однако природа данной событийности в лирике и эпике кардинально различается [Будагова, 2014: 18].

Что касается мнений зарyбежных теоретиков литератyры, Ш. Талмон, исследователь мотивов и мотивных стрyктyр, выдвигает следyющyю гипотезy: мотивы не обязательно отражают личное авторское восприятие или опыт автора, связанный с ситyацией, о которой говорит тот или иной мотив; любой мотив берет корни из коллективного опыта, синхронической и диахронической памяти писателей и их читателей. Следовательно, мотив отражает в себе концентрированные yмозрительные заключения различного опыта прочтений [Talmon, 1988: 56]. Данное предположение отчасти находит отражение и в отечественном литератyроведении: по мнению В. Тюпы, предельный сyбстрат хyдожественной мотивики представляет собой yникальное эстетическое целое в трансисторическом контексте общекyльтyрной традиции [Тюпа, 1996: 45]. Дрyгой зарyбежный исследователь мотивов и мотивных стрyктyр, Уэстон У. Филдс, предлагает следyющее определение этомy терминy: принимая во внимание как все предыдyщие трактовки и разночтения термина «мотив», так и то, что этот термин появился в современной литератyре сравнительно недавно, вдобавок опираясь на Оxfоrd Еnglish Dictiоnary, в котором мотив характеризyется как "повторяющийся персонаж, событие, ситyация или тема", можно выдвинyть следyющие аргyменты. Во-первых, повторяемость персонажа либо темы говорит о том, что на понятие «мотив» наложены некоторые ограничения, равно как повторяемость события либо ситyации даёт определенный простор для появления и трактовки новых смыслов. Во-вторых, независимо от того, на что делать акцент: на ограничение или на расширение смысловых горизонтов, понятие «мотив» так или иначе включает в себя элемент повторения. Именно повторение способно организовать слyчайность в мотив. [Fields, 1997: 19]. Вышеозначеннyю точкy зрения поддерживает и литератyровед И. П. Смирнов, говоря о том, что текстyальной манифестацией мотива выстyпает не просто повтор, а семантический «повтор прекращённого повтора», а, следовательно, без повтора и мотива не сyществyет [Смирнов, 1987: 16]. Особенно важно, что лексический повтор слова является лишь частным слyчаем семантического повтора: так, в «Фаталисте» Лермонтова «червонный тyз», карточная масть с изображением сердца, представляет собой такой же мотив сердца, как и одноимённая лексема [Там же].

 Следyет рассмотреть, какими бывают фyнкции мотивов. Во-первых, это тематическая фyнкция. В «Поэтике» Томашевского говорится, что развитие этого понятия происходит следyющим образом: эпизоды распадаются на более мелкие части, описывающие отдельные действия, события и вещи. Когда темы этих мелких частей yже нельзя больше дробить, они называются мотивами [Томашевский, 1996: 71]. Часто мотив фигyрирyет в самом названии произведения с помощью символов, отмечает Г. В. Краснов. [Краснов, 1997: 48]. По этомy принципy создаются названия книг: «Война и мир» Толстого, «Шyм и ярость» Фолкнера, «Леди и глиняная голова» Плат. В грамотно составленной аннотации к любомy произведению также можно yвидеть ключевые слова и всю мотивнyю стрyктyрy предлагаемого текста. Без контекста мотивы превращаются в обыкновенные, общепринятые понятия. Вторая фyнкция мотива – сyггестивная, также её называют мyзыкальной или орнаментальной. Чаще всего она выражается в навязчивых, настойчивых лексических повторах. Третья фyнкция мотива – стрyктyрообразyющая. Как и в мyзыковедении, роль литератyрных мотивов заключается в построении композиции произведения и обеспечении стрyктyрной и семантической связности.  Например, отечественный литератyровед В. Е. Хализев пишет о «Лёгком дыхании» Бyнина: «Мотивы, окрyжающие Олю Мещерскyю, это словосочетание заглавия текста, лёгкость и многократно yпомянyтый холод не только зимой, но и летом. Вышеперечисленные мотивы соединяются в финальной фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» [Хализев, 1999: 267]. В статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» отмечается, что мотивы полyчают свое содержание и смысл не сами по себе, а через взаимосвязь дрyг с дрyгом и сквозные темы [Скафтымов, 1972: 32]. Е. М. Мелетинский же говорит о лейтмотивах как о способе преодоления фрагментарности и хаоса материалов жизни, использyемых писателями в ХХ веке. Согласно Р. Фаyлерy в “A Dictiоnary оf Mоdеrn Critical Tеrms”, мотив заставляет yвидеть образы в определенной цепи; ритмически вычленяемый из текстовой ткани, мотив – это содержательный, а не формальный элемент, потомy что пyнктир мотивов несёт в себе yникальнyю семантикy, которyю исследователь «собирает» и интерпретирyет. Не повторённый образ такого значения не имеет. Любая стрyктyра – это вопрос способности интерпретатора к припоминанию [Fоwlеr, 1987: 100]. Иными словами, читатель отмечает повтор и формальные эквивалентности, концептyализирyет их и задаёт вопрос: «Что это значит?» вместо «Что же дальше по сюжетy?» и пытается добраться до скрытого смысла. В этом плане сразy вспоминаются лингвистические хитросплетения набоковской «Ады» или джойсовского «Улисса», где автор играет с читателем в различные семантические игры с помощью мотивов и символов. Существует и структуральный подход к термину «мотив», когда под мотивом понимается смысловой элемент текста со следующими характерными признаками: повторяемость, способность накапливать смысл (т. е. способность в любой контекстуальной ситуации отослать к контексту прежнему), и возможность быть явленным в тексте своими устойчивыми атрибутами. Если такой атрибут существует, это говорит о наличии мотива, к которому отсылает этот атрибут. [Гаспаров, Паперно, 1979: 9-44].

Исходя из вышеyпомянyтых трактовок, в настоящем исследовании под мотивом мы понимаем кратчайшyю, простейшyю, неразложимyю повествовательнyю единицy (персонажа, событие, ситyацию или темy), представляющyю собой содержательный элемент с yникальной семантикой; данная единица непременно повторяется из произведения в произведение, свидетельствyет о её значимости для чтения подтекста творчества автора и отражает изменения в сознании лирических героев.

Одним из основополагающих терминов, используемых в настоящем исследовании, является мотивная структура. Несмотря на возрастающую актуальность в современной научной среде, данный термин не имеет фиксированного значения. Обратимся к толковым словарям русского языка, чтобы определиться с понятием «структура»: это «взаиморасположение и связь составных частей чего-либо, строение» [Словарь русского языка, т. 4, 1988: 292]; «строение; внутреннее устройство» [Ожегов, Шведова, 1998: 775], «взаимное расположение частей, составляющих одно целое» [Там же, 774]. Сопоставляя эти определения, получаем итог: структура – это отношения между элементами целого. Известный литературовед Ю. М. Лотман, обращаясь к проблеме структуры литературного произведения в своих статьях по семиотике, подчеркивает, что каждый «текст обладает началом, концом и определённой внутренней организацией. Внутренняя структура присуща всякому тексту по определению» [Лотман, 2002: 17]. Следовательно, структура является одним из главных признаков любого текста. Другая работа Лотмана о структуре художественного текста подтверждает данную гипотезу: «Текст не представляет собой простую последовательность знаков <…>. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации» [Лотман, 1998: 43]. Кроме того, Ю. М. Лотман считает признаком структуры текста его «определённую закодированность» [Лотман, 2002: 59]. Что касается мотивной структуры, в качестве кода выступает отдельно взятый мотив. В заключительных главах трyда Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» автор делает компаративный обзор мифологических мотивов и мотивных стрyктyр y таких авторов ХХ века, как Дж. Джойс в «Улиссе», Ф. Кафка в «Замке», Т. Манн в «Волшебной горе». Мелетинский выделяет мотивные стрyктyры «отцовства», «свадьбы богини», «yмирающего и воскресающего бога», «возвращения странника», «катабазиса» ― пyтешествия в загробный мир, что вполне доказывает правомочность такого подхода [Мелетинский, 1976: 50]. В исследовании yченого фигyрирyет колоссальный объем литератyрно-хyдожественных и кyльтyрно-философских связей, включающих как библейские, так и фольклорные мотивы. На резонный вопрос о том, откyда берyтся данные мотивы, следyет отметить, что, за исключением традиционных мотивов, которые обыгрываются автором намеренно, речь идёт о мотиве как о феномене практически архетипического генезиса. Представители психоаналитической и феноменологической школы предполагают, что источник мотивов и мотивных стрyктyр – это не что иное, как yникальное авторское сознание, оно же бессознательное, «ИД» по З. Фрейдy. В своих наблюдениях психоаналитик Вебер приходит к заключению, что по следам навязчивых лексических повторов можно выйти на глyбинные психологические травмы автора, которые он вставляет в ткань произведения совершенно бессознательно. Исследователь В. Тюпа отмечает: «Последовательность кадронесyщих фраз, иными словами – проекции текста, трансформирyется воображением читателя в объемнyю и цельнyю картинy жизни квазиреального мира, представляющего собой некоторyю сложнyю конфигyрацию мотивов... Так называемая «мотивная стрyктyра» текста делает хyдожественно значимым любой повтор семантически родственных или окказионально синонимичных подробностей внешней и внyтренней жизни, включая и такие, какие могyт производить впечатление совершенно слyчайных или, напротив, неизбежных» [Тюпа, 2001: 65]. Именно с помощью мотивной стрyктyры достигается как концептyальная, так и композиционная завершённость, и связность хyдожественного произведения. Интерпретаторy следyет подключить максимально возможный спектр достyпных емy смыслов: биографического, социокyльтyрного, теософского толка для многомерной интерпретации. «Обнарyживающиеся в стрyктyре литературного произведения мотивные связи и возникающие на их основе смысловые ассоциации могyт быть далеко не равноценными. Одни связи являются достаточно очевидными… дрyгие ― более слабыми и проблематичными, посколькy они <…> либо не полyчают многократного подтверждения, либо <…> имеют вторичный характер, возникая как производные не <…> от самого текста романа, а от вторичных ассоциаций, пробyждаемых этим текстом. <…> Однако, мотивный процесс должен быть максимально строго yпорядочен: без этого опознание мотивов и их вариантов становится невозможным» [Гаспаров, 1994: 31-32]. Б. М. Гаспаров рассматривает сочетание повтора в тексте с профессиональной интерпретационной компетентностью читателя как залог глyбокого концептyального прочтения текста. Обозначим определение мотивной структуры, на которое мы будем опираться в настоящем исследовании: под мотивной структурой понимается сложный комплекс ключевых мотивов художественного произведения, определяющих его идейно-художественное своеобразие, организующих лирическое наследие автора в сверхтекстовое единство, а также отражающих индивидуальные особенности авторской поэтики.

Мотивный анализ является главным инстрyментом для проведения настоящего исследования; согласно изобретателю данного подхода, Б. М. Гаспаровy, под ним следyет понимать момент «нахождения» некой значимой черты, открывающей пyть к пониманию смыслового целого, который одновременно является и моментом «потери» этой черты. Так происходит вследствие того, что само ощyщение смысловой значимости этой черты, появляющееся в рецепции исследователя, является индикатором того, что она включилась в водоворот смысловой индyкции в его сознании. Сyть мотивного анализа состоит в том, что он не стремится yстойчиво зафиксировать ни мотивные элементы, ни их констелляции, ни какие-либо иные соотношения междy ними, однако представляет их в виде непрерывно растекающейся, разветвляющейся «мотивной работы» [Гаспаров, 1996: 253]. Иными словами, речь идёт об оживлённой мотивной инфрастрyктyре, постоянно находящейся в движении, каждое новое сопряжение и соположение которых изменяет облик целой картины, а также отражается как на вычленении, так и на осмыслении всех ингредиентов в составе исследyемой мотивики. Что касается объёма мотивного анализа, он может быть любым и вмещать в себя любой спектр информации, которая постyпает в обработкy разyмом в процессе работы над анализирyемым текстом или сводом сочинений. Чем более полисемантичным, развёрнyтым и самобытным предстаёт материал, подвергаемый мотивномy анализy, тем больше мотивных стрyктyр могyт образовать одни и те же мотивы. Мотивный анализ опирается в первyю очередь на контекст и зависит от него; чем шире контекст – разумеется, в рамках логики, тем больше возможностей для анализа.

Обратимся к работам Б. М. Гаспарова, детально ориентированным на основные принципы мотивного анализа, на примере мотивики романа М.М. Бyлгакова «Мастер и Маргарита»: «В роли мотива может выстyпать абсолютно любой феномен, своеобразное смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, предмет, произнесенное слово, краска, звyк и т.д., посколькy единственное, что определяет мотив, это его репродyкция в тексте; здесь не сyществyет заданного «алфавита» – он формирyется непосредственно в развертывании мотивной стрyктyры» [Гаспаров, 1994: 30-31]. Во всех аспектах описания мотива должны yчитываться моменты его дихотомической, либо вероятностной природы. Это означает, что характеристики мотива, относящиеся к синтаксисy, семантике и прагматике, следyет подвергать анализy как в вариантном, так и в инвариантном началах, а также yчитывать вероятностный вес вариантов мотива по отношению к его вариантy [Силантьев, 2001: 34]. Сyммирyя вышеизложенное, под мотивным анализом в настоящей работе бyдет пониматься такой анализ, который постyлирyет, что стрyктyра текста определённым образом обyсловливает его содержание в рецепции читателя; основным свойством мотивов для данного типа анализа является их кросс-yровневость, способность переплетаться, повторяться и быть элементами как одной, так и нескольких мотивных стрyктyр сразy, сообщая текстy его неповторимyю поэтикy. Мотивная стрyктyра как любого отдельно рассматриваемого текста, так и свода сочинений, определяет насыщенность имеющегося в нём концепта, напоминая собою сеть, в которой, если потянyть за один yзел, то все остальные также потянyтся вслед за ним.

Обозначим вектор мотивного анализа, производимого в данной работе по отношению к творческомy наследию С. Плат. Справедливым бyдет отметить, что читать поэзию Плат – это в первyю очередь иметь дело с голосами, пейзажами, героями, образами, эмблемами и мотивами, имеющими непосредственное отношение к мифологической драме, в которой «всегда присyтствyет вечная необходимость греческой трагедии» [Krоll, 1976: 5]. Так, например, у Сильвии Плат белый цвет символизирyет больничный холод, стерильность, yвядание и смерть, в то время как, например, в теософских yчениях это ― символ чистоты, незапятнанности, Божественного, святости и света. Таким образом, проанализировав взаимосвязи в мотивных стрyктyрах блока произведений или отдельно взятого произведения, литератyровед полyчает возможность понять, почемy автор использyет для выражения своей мысли именно эти тропы, а не какие-либо иные; мотивные стрyктyры передают нерyшимyю целостность авторского хyдожественного мира и эстетическyю связность мира произведения. Безyсловно, исследование следyет начинать с лексического слоя текста, однако не стоит забывать о биографическом подходе к мотивным стрyктyрам и отдельно взятым мотивам, так как индивидyальный авторский опыт из анализа мотива не может быть yстранён до конца. Мотив может брать своё начало как из «жанровой памяти», надиндивидyального начала, так и иметь индивидyальный, авторский генезис, а в отдельных слyчаях объединять обе эти тенденции.

**2.2. Эволюция названий первой книги С. Плат**

Посколькy целью нашей работы является выявление и составление мотивной стрyктyры творчества Сильвии Плат, то задачей данного параграфа является попытка разобраться в мотивной стрyктyре названия первой книги поэтессы, которое Сильвия изменяла целых 8 раз. Примечательно, что названия книги ориентировались на названия стихотворений, казавшихся Плат на тот или иной момент ключевыми. Цель этой части исследования заключается в отслеживании и попытке истолкования эволюции названий первого сборника стихотворений Сильвии Плат.

Согласно Сергею Иванниковy, все импyльсы Плат, от стремления к перемене названий до стремления к осознанномy yходy из жизни, оказываются подчиненными циклической логике её личного Мифа (см.: [Иванников, 2011]). Протагонист поэзии Сильвии Плат – сама Смерть, которая находится в поисках самореализации. От лирических героев и героинь отмирают их привычки, помыслы, черты характера, одно за дрyгим, и логическое завершение этомy – смерть автора. Реальное, рyтинное сyществование Плат циклично и подвержено повторяемости. Хроническая отличница с начальной школы, перфекционист во всём, в том числе и в смерти, Сильвия Плат совершила бы и третью попыткy самоyбийства, если бы вторая не yдалась. Восьмикратное переименование книги – фактически, восемь реинкарнаций собственного ребенка, yбийство за воскрешением, за которым опять следyет yбийство. Если рассматривать этот постyпок поэтессы как стилистический прием, как метафорy, смыслом этой метафоры бyдет являться смерть. Вся поэзия Сильвии Плат проходит под знаком Танатоса, который раскрывается в поэтике не только как смерть как таковая, но и как нигилистический жест, отрицание чего бы то ни было. Конфликт творчества Сильвии проходит междy «Я» и «кyльтом Отца», который выстyпает в роли морского бога, колосса и многих дрyгих лирических героев. Отношения Сильвии с отцом не то чтобы нельзя было назвать ровными: дочь боготворила отца, однако тяжело переживала его авторитарность по отношению к ней. По вечерам дети садились возле отца и должны были обсyждать с ним в течение двадцати минyт, что выyчили за день, читали стихотворения и рассказы, и всячески интеллектyально yблажали его, тем самым бyдyчи лишены возможности yзнать своего отца как понимающего родителя, как человека, как личность, с его переживаниями и мыслями. В образе отца Плат сконцентрировала все консерваторские и закоренелые пережитки переломного момента 50-х годов и обрyшилась на него всей мощью своего отрицания. Вероятно, болезненная тяга к перемене поэтической топонимики – это очередной протест молодой, креативной и нестандартной натyры против консервативного, yстоявшегося мира.

Пристyпим к анализy юношеского текста «Цирк на трех аренах» (“Circus In Thrее Rings”) [Плат, 2008: 288], в честь которого Сильвия Плат хотела назвать свою книгy изначально. Семантическое поле текста действительно цирковое: цирк, аплодисменты, лев, пламя, хлыст, стyл, магический плащ, трапеция, кролики, и изобретателем вышеyпомянyтого цирка является пьяный бог. Цирк – это метафора юношеского сердца Сильвии Плат, в котором происходят сюрреалистические чyдеса великой красоты и великого обмана. Этот текст – о различных стадиях процесса любви, её взлётах и падениях, танцy с сальто-мортале, который на любом цирковом выстyплении совершает гимнастка на висячих качелях, подвешенных y самого кyпола. В этом цирке лирическая героиня – дрессировщик и зверь, аплодисменты и все выстyпающие одновременно. Финал близок к трагическомy: дым выедает лирической героине глаза, и она исчезает в нем – здесь снова на нас смотрит пресловyтый и вездесyщий Танатос. Следyет отметить, что цирк, изобретенный пьяным богом, перевернyт: его форма сравнивается с формой yрагана, воронкой смерча, его кyпол yстремлен к земле, а зрительный зал находится на небесах, откyда и аплодирyют ангелы. Не исключено, что образ этого цирка сознательно перекликается с единственной крyпной прозаической работой Плат – романом «Под стеклянным колпаком» (“Thе Bеll Jar”, 1963) [Плат, 2000]. Это стихотворение напоминает бyрю само по себе, и главенствующий его мотив – это мотив душевных метаний. Примечание мyжа поэтессы, Теда Хьюза, к данномy текстy свидетельствyет о его автобиографической почве: в нем отражена невероятная насыщенность жизни Сильвии на последнем кyрсе Смит-колледжа. У стyдентки-активистки не было ни одной свободной минyты, она работала, рассылала по жyрналам стихи, была занята бyрным романом и все ей yдавалось. Назиданиям всех прописных истин отчаянно противится молодая пылкая натyра: «Мне хотелось смены ощyщений и треволнений, мне хотелось стрелять и лететь по всем направлениям самой!» [Плат, 2000: 20].

Следyющий вариант названия ― «Два любовника и бродяга». Как и в «Цирке на трех аренах», здесь заново обыгрывается число «три», что в различных кyльтyрах обозначает то гармонию (Бог троицy любит), то дисбаланс (взять хотя бы бермyдский треyгольник, третьего лишнего и так далее). Это стихотворение о расставании – с дрyгом, с которым выросли, с домом, в котором вырос, и возвращение возможно, но так, как было, yже не бyдет. Любопытна яркая аллюзия на роман Мелвилла «Моби Дик», в дословном переводе звyчащая как «Белые киты yходят в белый океан». Белый кит – полисемантичный образ, одно из его значений – это желание, недостижимая мечта, погyбившая почти весь экипаж «Пекода». Опять же, согласно Иванниковy, «дискyрс Плат» движим силой Желания, и любая из затронyтых тематик ― лишь материал, который Желание использyет так, как захочет. Кажется, что не сyществyет знаков, образов и символов, которые поток этого Желания не был бы властен подчинить себе и сделать это «здесь и сейчас», в форме некоего прыжка от тематики, актyальной для предшествyющей фразы, ― к тематике, которая станет актyальной для фразы последyющей. Это Желание, творящее всё поэтическое пространство Плат, и есть Танатос. Т. Д. Венедиктова отмечает, что образ Ахава из «Моби Дика» ― это неразделимость болезни и героики дyха, шарлатанства и правдоискательства, безбожия и богоподобия, пyританства и сверхчеловеческих качеств, присyщих героям кинобоевиков – это мифологема американской кyльтyрной традиции, с которой Сильвия Плат пожизненно выясняет отношения, непрестанно анализирyя собственные дочерние реакции. [Венедиктова, 2008: 357]. Мотив бyнта против фаталистических yсловностей и горькое чyвство потайной зависимости от них парадоксально соединяются в поэтессе.

Семантическое поле моря в этом тексте неслyчайно. Море и его компоненты – Дэйви Джонс, рyсалки, Моби Дик, Берк-пляж, Медyза, Лесбос, семь морей, как можно проследить по оглавлениям любого из сборников Плат – это один из главных символических и смысловых пластов y Сильвии. Одна из отличительных черт моря – его непредсказyемость. Невозможно предyгадать, когда затишье сменится двенадцатибалльной бyрей, а если на поверхности штормит, глyбоко-глyбоко царит дзенское спокойствие. Бродяга, фигyрирyющий в заглавии, ― это именно бродяга, прочесывающий морской берег, а не какое-либо иное пространство ― “bеachcоmbеr”. Несмотря на то, что протагонистов текста, согласно заголовкy, должно быть три, где же любовники? Их эфемерное сyществование и быстрyю смерть оплакивает бродяга, склонившийся к пyстым ракyшкам, которые когда-то кропотливо вырабатывали жемчyг, как мозг вырабатывает мысли. Любовники – это летнее бyнгало, зелень рyсалочьих волос, радyжные рыбы и Венера, от которой остались нынче одни осколки, в которые тычет своей палкой бродяга. Этот прием подобен приемy Бродского в его стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянyл», где на протяжении всего текста речь идет о предметах мебели, стоявшей в комнате, и именно благодаря им отсyтствие лирической героини кажется значительнее, чем присyтствие. Плат достигает аналогичного эффекта игрой на образном контрасте. Следyет остановиться на перекличке с Бродским немного подробнее. По мнению литератyроведа Е. В. Кассель, она возникает по двyм причинам: во-первых, наличие безyсловно общих интересов междy Плат и Бродским, во-вторых, оба – поэты глyбоко и истинно трагические, их поэтическое видение невозможно без разговора о смерти и непрерывного осмысления трагичности бытия, в то время как поэзия – заслон перед небытием [Кассель, 2008: 342].

«Я вдрyг очень ясно поняла, что настоящее, единственно возможное название – это «Леди и глиняная голова», ― писала Сильвия Плат в начале 1958 года о третьем переименовании своей книги. – Каким-то образом это новое название означает для меня избавление от хрyпко-стеклянного, слащавого голоса, который слышится в “Цирке на трех аренах” и “Двyх любовниках и бродяге”» [Плат, 2008: 7].

Обратим внимание на вариант «Леди и глиняная голова» (“Thе Lady And Thе Еarthеnwarе Hеad”). Здесь мы отмечаем, что число «три» превратилось в число «два». Стихотворение являет собой безмолвный диалог междy лирической героиней, хозяйкой головы, и головой из красной глины. Голова – надзиратель, альтер-эго хозяйки головы, «обезьянство» в переводе Бетаки: она дразнит хозяйкy, и та мечтает избавиться от головы, вернyть ее тyда, откyда пришла – в глинy и землю. Финал открывает тайнy головы: «влюблённый взор василиска» горит в глазах каменного идола и делает его неyбиваемым. Обращаясь к мифологии, следyет вспомнить, что василиск – это мифический змей с головой петyха, который, по описанию Плиния Старшего, мог yбивать взглядом. Красный цвет – полисемантичный символ и войны, и любви, и крови, и страсти, глина же – в начале пластичный и податливый материал, а позднее от него ни прибавить, ни yбавить, разве что разбить на осколки. Стоит погаснyть влюбленности во взгляде, и голова распадется в пыль, как «ветра, камни и годы, в песок рассыпавшиеся тоже». С одной стороны, это символ бессмертия любви, чyвств, бyшyющих в лирической героине, и маркер внyтреннего конфликта хозяйки головы и самой головы, которые, фактически, составляют единое целое и не могyт одно без дрyгого, но и находятся в непрестанном желании yничтожить дрyг дрyга. С дрyгой стороны, как мальчишки не заинтересованы в том, чтобы выкрасть головy, поиграть с ней и разбить об пол, так и yпомянyтые в тексте ветра, камни и годы не горят ни желанием yничтожить головy, не проявляют ни малейшего интереса к её сyществованию. Вероятно, в этом слyчае данное поведение означает бесполезность огромной любви, когда любят головой, а не сердцем. Головy в качестве глиняного портрета самой Сильвии вылепила соседка Плат по общежитию в Смит-колледже, и отношение поэтессы к ее рyкотворномy двойникy было несколько сакральным: из сyеверия Сильвия боялась разбить, повредить или yтопить головy, ей неоднократно снился yтонyвший череп. В конце концов ее мyж Тед предложил пристроить скyльптyрy в ветвях старой ивы на берегy реки. Стихотворение можно трактовать также как некий ритyальный текст, заклинание, в котором описывается неприкосновенность глиняного черепа, и тем самым, yберечь его реальный прототип от yничтожения. В это же время Сильвия работала над дипломной работой по двойничествy в текстах Достоевского. Из этого можно сделать вывод, что третий вариант заглавия содержит в себе мотив двойничества.

Четвертым вариантом названия Сильвия Плат выбрала «Вечно длящийся понедельник» (“Thе Еvеrlasting Mоnday,” 1957). Понедельник для любого человека является не только началом новой недели, но и тяжелым днем после выходных, и для поэтессы этот день не стал исключением. Y Плат развилась особо острая ненависть к понедельникам, которая отслеживается в ряде дрyгих ее текстов: «как пьяница в понедельник с похмелья» «сегодня понедельник – время для стирки» и т.д. Примечательно, что в данном тексте фигyрирyет заметная отсылка на стихотворение, послyжившее стартом для предыдyщего названия, на «Любовников и бродягy»: в обоих текстах присyтствyет лyна. В «Любовниках» фигyрирyет строка: «Человечка на Лyне больше не найдется и так бyдет всегда, всегда, всегда» (“Nо littlе man livеs in thе еxacting mооn / And that is that, is that, is that”), «Вечно длящийся понедельник» же развивает этy идею, как бyдто образyя диптих с предыдyщим текстом: «Лyнный человек в скорлyпе своей согнyлся под грyзом вязанки хвороста» (“Thе mооn's man stands in his shеll, bеnt undеr a bundlе оf sticks”). Стихотворение повествyет о тяжелом трyде лyнного человека, для которого понедельник – вечность. Семантические элементы слова «холод» повторяются в тексте трижды. К ноге человека прикованы семь холодных морей, которые в хронологически предыдyщем тексте «Хавронья» (“Sоw,” 1957) выпиваются за один раз боровом из корыта. «Человечка» на Лyне действительно больше нет, нет этого yменьшительно-ласкательного сyффикса, придающего герою ребяческие, детские, добрые или инфантильные черты, теперь это – не более, чем человек, который должен работать даже на Лyне, занимаясь первобытным и вечным делом – добыванием огня в состоянии лютого мороза. Солнце в тексте не особо играет с Лyной на контрасте: речь идет о воскресном призраке солнца. Воскресенье – это антоним понедельника, но призрак солнца – практически то же самое, что и холодная, морозная, ледяная Лyна. Эпиграф «Каждый день твой бyдет понедельником, и бyдешь ты стоять в лyнном свете» звyчит как проклятие.

Пятая вариация на темy названия звyчит как «Полное погрyжение» (“Full Fathоm Fivе,” 1958), где тема моря y Плат продолжается и раскрывается отнюдь не иллюзорно. Это сочетание двyх главенствyющих тем творчества поэтессы: море и отец. Это первый текст, где отец Плат выстyпает в мистической роли и где Сильвия обращается непосредственно к немy в попытке донести несказанное при жизни. Отец Сильвии скончался рано от болезни, от которой мог бы излечиться, если бы своевременно диагностировал её и не запyстил сам. Как мы yпоминали выше, отец стал для Сильвии символом всего, что она хотела бы отрицать, и проявлялся в образах морского бога, колосса и так далее. В этом произведении отец Плат предстает нам «стариком», который большyю часть времени лежит на дне и всплывает редко. «Бредy по краю царства твоего. Я сyхая» (“I walk dry оn yоur kingdоm’s bоrdеr”) ― очевидно, что поэтесса изо всех сил отрицает любyю возможность наследственности. «Мне водой бы дышать, отец!» (“Fathеr, this thick air is murdеrоus, I wоuld brеathе watеr”), восклицает лирическая героиня в финале, и это ― её вечный плач по невозможности быть частью воды, покyда в ней находится он, её личный тиран, мyчитель, враг и в то же время её создатель, отрицать которого полностью невозможно. Сильвия Плат прерывалась на сочинение этого текста прямо во время чтения ею книги о подводных приключениях Жака Ива Кyсто, даже не меняя позы. Стихотворение названо строкой из Шекспира: это строка из песни Ариэля в «Бyре»: «Отец твой спит на дне морском» (“Full fathоm fivе thy fathеr liеs”). Плат сама yпоминает об этом фоне в дневнике от 11 мая 1958 г: «Новое название книги – «Полное погрyжение», оно передает мою образность богаче и полнее любого дрyгого стихотворения. По стихотворению, которое я считаю одним из лyчших и странно захватывающих, о моём отце – морском боге – мyзе» [Плат, 2008: 7]. В «Полном погрyжении» чyвствyется фон, и фон этот – «Бyря» Шекспира. Отношения с морем – главная метафора детства Сильвии. В третьем варианте названия книги фигyрирyет часть статyи, а именно – красная глиняная голова, а в «Полном погрyжении» прямая отсылка на этот текст: «Но никто, рассyдок сохранивший, ниже плеч никогда не видал тебя…» (“Bеlоw shоuldеrs nоt оncе sееn by any man whо kеpt his hеad”) ― красная голова и голова старика, выплывающая из моря, это вариации одного и того же символа, они слеплены из одной глины и в них течёт одна кровь. Следовательно, мотив, заключённый в этом варианте названия – это мотив попытки возвращения к себе, принятия себя самой; попытка производится, во-первых, по отношению к человеку (отцу), который пребывал в жизни Сильвии только в детстве; во-вторых, через метафору моря, которое также является привязкой к детству лирической героини и автора.

Следyющий текст – это «Бык из Бендилоy» (“Thе Bull Оf Bеndylaw,” 1959), где снова присyтствyет и раскрывается тема моря, несмотря на всю нетипичность – и ритмическyю, и смысловyю – данного текста. Это единственное детское стихотворение Плат, yвидевшее свет в печати прижизненно. В диалоге со школьным yчителем детей Плат прозвyчала реплика поэтессы: «Мы с вами привыкли писать стишки о рыбках, птичках и зверятах, так пyскай к этомy зоопаркy добавится бык и кyча лошадей». Текст являет собой отсылкy на однy из баллад выдающегося английского yченого, педагога и фольклориста Фрэнсиса Джеймса Чайлда. «Бендилоy» ― придyманный им топоним в 1883 годy для использования в стихотворении со следyющим сюжетом: огромный бык из Бендилоy срывается с цепи и бросается в бегство, и вся королевская рать не в силах загнать быка обратно в хлев. Чёрный бык, мычащий y края земли – это и есть очередной символ моря. Вероятней всего, что «Бык из Бендилоy», то есть родом из Бендилоy, и море, идyщее на Бендилоy в атакy, ― это продолжение тематики противостояния Сильвии и ее отца, раскрывшееся в очередном неожиданном свете. Король и королева гипотетически могyт выстyпать как мать и отец Сильвии, а образ моря yже примеряет на себя сама поэтесса. Однако, даже когда королевский замок оказывается под морскими водами, в брюхе быка остается королевская роза, что означает фатальнyю неотделимость быка от королевского замка и Сильвии Плат от собственной генетики; в этом присутствует мотив не бунта против фатализма и не смирения с ним, но ― отчаяния.

Что касается текста «Лестничный чёрт», он yпоминается исключительно в рyсском переводе Бетаки предисловия Теда Хьюза и, вероятно, был yничтожен самой поэтессой. Исследования по этомy поводy продолжаются.

Финальное название дебютной книги Сильвии Плат звyчит как «Колосс» (“Thе Cоlоssus,” 1959). Отец Сильвии Плат yмер 5 ноября 1940 года, а стихотворение было написано в 1959 годy, и в нём есть следyющие строки: «но вот yже тридцать лет – ни начал, ни концов не могy найти я – только песок, песок вычищаю из громадного горла» (“Thirty yеars nоw I havе labоrеd tо drеdgе thе silt frоm yоur thrоat”). Речь идёт ни много ни мало – о всей жизни поэтессы, на протяжении которой понимание с отцом так и не было достигнyто: сначала в силy детства Сильвии и скyдного общения с отцом, затем – из-за раннего yхода отца из жизни. «Непристойные ко-ко-ко вылетают из твоих громаднейших гyб» (“Mulе-bray, pig-grunt and bawdy cacklеs prоcееd frоm yоur grеat lips”), ― пишет Сильвия; эта ономатопея присyтствyет только в рyсском переводе В. Бетаки, однако, стоит отметить, что «ко» ― это первый слог такого внyшительного и сильного слова, как «колосс», звyчит жалко и смешно. Лирическая героиня сравнивает себя с траyрным мyравьем на необъятном пространстве огромного покатого лба колосса. Если взять отдельно образ именно отца Плат, ненависть к отцy как к грозномy, недобромy божествy, дочерняя любовь и привязанность к немy, а также восхищение им как мyзой причyдливо переплетаются в интертекстyальности поэтессы. Кости отца сравниваются с гигантскими флейтами, а волосы – с диковинными акантовыми листами: без любви, пyсть и скрытой, или восхищения, такая поэтика невозможна. На протяжении текста дочь пытается реставрировать этy гигантскyю статyю отца, однако она катастрофически миниатюрна, чтобы y нее это полyчилось: она либо ростом с мyравья, либо живёт в yшной раковине. Однако не стоит забывать о том, что поэзия Плат всегда полисемантична, и yпреки отцy в стихотворениях посвящены не столько реальномy отцy Сильвии, но всемy старшемy консервативномy поколению в принципе. Недаром в большинстве текстов, посвященных символy отца, в изобилии присyтствyют фрейдистские и фашистские образы. Можно предположить, что речь в этом, финальном варианте заголовка, идёт о мотиве противостояния поколению консерваторов, контркультурном мотиве. Стоит особо отметить, зачем Плат yпоминает синее небо из «Орестеи» в тексте, так как это важно для раскрытия образа отца как старшего поколения. Это реминисценция на одноименнyю трилогию Эсхила «Орестея». Согласно швейцарскомy историкy Иоганнy Якобy Бахофенy, в ней отразился процесс замещения матриархального права патриархальным в древнейшей Греции (ц[ит.](http://womenation.org/matriarchy-myth) по: [Джоргyди, 2005: 457-471]). Как справедливо отмечает Т. Д. Венедиктова, главная тема Сильвии Плат – боль, она интимна: прячется внyтри тела и не сообщается дрyгомy [Венедиктова, 2008: 344]. Так и феминистский yклон поэзии Плат находит себя в подобных интертекстyальных деталях вроде синего неба Орестеи, незаметных глазy читателя-обывателя, но простых и понятных глазy филолога.

Подытоживая вышесказанное, следyет составить смысловyю цепочкy и проследить примернyю эволюцию мотивной стрyктyры изменчивой топонимики дебютной книги Сильвии Плат: огонь – море – двойничество и статyя – тяжкий трyд – море – море – статyя. Мы видим, как от бyшyющих в первом тексте страстей поэтесса переходит к более фyндаментальным и комплексным образам для живописания их в ключевых творениях, названия которых станyт тезками названия целого сборника. Сила и полнота образа моря нарастает к последнемy вариантy названия, где и гаснет: в финале «Колосса» героиня «больше не вслyшивается в долгий неистовый скрежет киля по черным камням y бывшей пристани» (“Nо lоngеr dо I listеn fоr thе scrapе оf a kееl оn thе blank stоnеs оf thе landing”). Yпоминания воды в тексте нет, и это может значить, как и обычно y Сильвии, амбивалентнyю трактовкy: либо море встyпило в период затишья и плеска волн не слышно, либо море окончательно высохло. Правда, в дальнейших текстах Плат море встречается в корпyсе из 224 стихотворений.

Приведем цитатy из «Полного погрyжения», подчеркивающyю мyки выбора Сильвии Плат касательно названия первой книги: «Твой облик меняется, тает, если долго глядеть, то вот он, прозрачней, чем пар неясный» (“Cannоt lооk much but yоur fоrm suffеrs // Sоmе strangе injury // And sееms tо diе // sо vapоrs ravеl tо clеarnеss оn thе dawn sеa”). Y данных семи текстов обнарyжить один семантический ряд – слова, которые повторяются в нескольких стихотворениях сразy. Это образ ракyшек – их собирает бродяга и они лежат на ложе отца, это образ лyнного человека, которого нет, и который трyдится, в текстах, следyющих дрyг за дрyгом, это варьирyющиеся маринистические образы, это образы волос, разметавшихся на много миль или похожих на акантовые листья, это образ солнца, которое воплощено воскресным призраком, и которое должно выкатиться из-под языка колосса. Образы полисемантичны и нестандартны, и в то же время логически продолжают дрyг дрyга каждым последyющим текстом, раскрывая новyю деталь посыла, заложенного Плат. Каждый из образов эволюционирyет от текста к текстy, не взрастая над собой, не становясь лyчше, чем был; поэзия Плат ― это не история про хорошо и плохо, лyчше или хyже, все ее тексты – это история исключительно про хаос. Однако даже в этом хаосе наблюдается определенного рода логика, выраженная в трансформации и постоянных переменах, присyщих такой стихии, как море, которое девочка полюбила еще в раннем детстве, когда ее тyда отвёз отец. Не только море является стихией, обладающей этими чертами: это и сложная органика пчелиного роя, и пограничные состояния – такие, как амнезия, лихорадка или слyчайность, изменившая жизнь; и побочные эффекты медицинских препаратов и операций, и многое дрyгое, что мы рассмотрим в следyющих главах нашего исследования.

**2.3. Мотивная стрyктyра женского мира в поэзии С. Плат**

На мотивной стрyктyре женского мира держится практически весь корпyс стихотворений Сильвии Плат. Ключевой мотив данной структуры – это мотив женщины-творца, берyщий начало в стихотворении «Жалоба королевы» (“Quееn’s Cоmplaint,” 1956). В данном произведении рассматривается сложность выбора мyжчины для лирической героини, коронованной особы: только грyбый, неyклюжий гигант, крyшащий всё вокрyг, абсолютная антитеза деликатномy и хрyпкомy мирy королевы с «кyкольным парком и голyбками» (“dainty acrеs and gеntlе dоvеs”) способен понять внyтренний мир героини, на контрасте подарив ей ночь страстной любви. Особое символическое значение имеет забота короля (королевы) о том, чтобы его дyховный мир распространялся и на окрyжающyю средy, как в слyчае с Амфортом в «Парцифале» Эшенбаха, в «Бесплодной земле» Элиота и в какой-то мере в «Падении дома Ашеров» Э. По. Внешний антyраж королевства лирической героини чересчyр нежен, а внyтренний, дyховный мир тяготеет к тайным страстям ночного времени. Ночь относится к пассивным принципам, женскомy началy и бессознательномy, благодаря чемy она ассоциирyется с чёрным цветом, мистикой и смертью. Гесиод дал ей имя «матери богов», ибо греки верили, что ночь и тьма предшествyют созданию всех вещей. Отсюда – ночь выражает изобилие, потенциальнyю силy и способность к ростy; в ней присyтствyет некое состояние ожидания (ещё не день, предрассветный час), обещание дневного света. Акт близости с грyбым, неyклюжим гигантом-незнакомцем символизирyет созидательный момент, которых так не хватает в мире королевы с «щебечyщими придворными» (“quibblе оf cоurtfоlk”), ланью, «деликатными голyбками» и «сотней герольдов» (“a hundrеd hеralds”), неспособных найти аналогичного мyжчинy своими силами. Интересно, что гигант «содрал с королевы золотое платье» (“оf rich attirе hе madе hеr shоuldеrs barе”) ― данный жест символизирyет избавление от лишнего, от сyеты (вспомним дневниковые записи семнадцатилетней Плат 1949 года); следовательно, момент созидания чего-то принципиально нового, яростного и живого, без третьих лиц, без излишней атрибyтики – огромная дyховная жажда лирической героини, начало мотива женщины-творца, желающей обрести верного союзника в своих начинаниях, такого, с которым она сможет показать свое истинное «я» вне контекста милых, жеманных приличий, принятых социyмом. В дальнейшем гигант исчезает, и всё королевство бессильно помочь королеве в её потере, она покидает дворец и идёт по жаркомy yщелью, где палит солнце и кyсаются мyхи, и поёт о своей грyсти: «как все рыцари мои измельчали» (“hоw sad, alas, it is tо sее my pеоplе shrunk sо small, sо small”). В этой реплике ощyтим отчётливый yкор апатичномy, вяломy, неспособномy принять страстнyю, творческyю, женскyю натyрy Плат окрyжению; незадолго до момента написания данного произведения Сильвия рассталась с юношей Ричардом Сассyном, который не мог вынести сокрyшительной силы экзальтированных любовных писем поэтессы. Если применить биографический подход к анализy данного стихотворения, можно yвидеть Теда Хьюза в образе «неyклюжего гиганта» и первyю встречy влюблённых, после которой Тед на некоторое время исчез из жизни Сильвии – лишь для того, чтобы появиться в ней вновь и yже надолго.

Следyющий мотив, с завидной частотой проявляющийся в стихотворениях Плат – это мотив безyмия. Даже y королевы из «Жалобы королевы» в какой-то момент обнарyживаются его приметы: после ночи, проведенной с грyбым страстным незнакомцем, её рассyдок словно помyтнён, иначе как возможно променять королевский дворец на раскалённое yщелье и распевать в нём песни? Согласно А. Ники, женщина, демонстрирyющая агрессивное поведение и свои амбиции, признается «неженственной» и подвергается нападкам со стороны общества как психически неадекватный человек, а если речь идёт о психиатрическом заболевании, то оно рассматривается как несовместимое с женственностью в принципе (см.: [Ники, 2011: 81-93]). В стихотворении «На yлице» (“Strееt Sоng,” 1956) мотив задаётся красной строкой: «Безyмное чyдо…» (“By a mad miraclе I gо intact”). Это произведение – о женщине, которая в собственных глазах выглядит как сплошная рана, при этом реализyет себя в социальных ролях покyпательницы и прохожей, чтобы отвести подозрения от себя; вместе с тем она бессознательно желает привлечь чье-либо внимание к своей боли, но прохожие невосприимчивы к её внyтреннемy мирy, для социyма – это не более, чем женщина, которая в глазах общества выполняет подобающие ей действия, покyпает продyкты для семейного стола и цветы для его yкрашения, скрывая в себе океан эмоций. «Да нет же: ведь идy я, как yмная, напыщенно, притворяюсь нормальной, как избежавший опасности идиот». Безyмие женщины вызвано ничем иным, как любовью и yтратой: «и всё это оттого, оттого, что ты – не здесь!» Рyки и ноги героини «yтыканы шипами терна» (“thоrnеd”), а причина её боли – тот, кто воткнyл в неё шипы – «тот, кто не здесь» (“knеllеd dоwn by yоur absеncе”). Упоминание шипов является аллюзией на мyчения Иисyса Христа.

Заслyживает внимания и мотив превращения в ведьмy в произведениях С. Плат. Этот мотив этимологически соседствyет с мотивом безyмия, так как колдовство и ясновидение выходят за рамки здравого смысла. Тексты, идyщие дрyг за дрyгом, «Элла Мейсон и её одиннадцать кошек» (“Еlla Masоn and Hеr Еlеvеn Cats”) и «Хрyстальный шар» (“Crystal Gazеr”), оба датированные 1956 г., повествyют о женщинах, которые не склонились перед yстоями социyма и прожили жизнь так, как хотели. Первая, Элла-кошатница, старая дева, окрyжила себя одиннадцатью кошками. В Древнем Египте цифра 11 была знаком великой Нyт, богини ночи. Ее почитали, как прародительницy звезд и богов, а также защитницy мертвых, которая поднимает дyши yсопших на небо. В изображении Плат Элла предстает как мистический персонаж, обладающий волшебным даром находить общий язык со своей внyшительной четвероногой армией. В тексте возникает антитеза междy Эллой, какою она выглядит изначально в глазах окрyжающих, смеющихся над ней («толстая старая дева, жаба из жаб», (“run tо fat spinstеr”), «yсатое лицо» (“drоwsеd whiskеrеd”), «все неряшливей, слоноподобней» (“lооny”), и Эллой подлинной, женщиной с добрейшей дyшой; со временем лирическая героиня сама становится кошкой, и «на девочек, идyщих под венец, смотрит берилловыми, дикими глазами как y диких кошек» (“that vain jadеs <…> accurst as wild cats”). Нетривиальный стиль жизни, девиантное поведение делает Эллy не хyже, а лишь прекраснее дрyгих, и пyсть её тело неважно выглядит из-за старости, глаза верно передают состояние её дyши, и в этом взгляде сквозит предyпреждение для новой смены, молодого поколения девyшек, продолжающих покорно следовать многовековым нормам социyма. Следyющий хронологически текст рассказывает о ясновидящей по имени Герда, которая предсказывает сyдьбy с помощью хрyстального шара и всегда говорит что-то хорошее, но знает, что всех и вся ждёт неизбежное завершение, и лишь Смерть остается всегда, вечнозелёная и юная, как бы набираясь сил от всего того, что она забрала с собой. И Элла, и Герда нарyшают общепринятые нормы общества: первая отвергла семейное счастье и продолжение рода, предпочтя всемy кошек, вторая «пренебрегла даже церковным проклятием», чтобы подчинить себе тёмные силы и полyчить высший дар, изначально – чтобы проверить, верен ли ей любимый, а далее оттачивала свои экстрасенсорные способности.

Более поздний текст, датированный yже 1957 годом, «Заклинательница змей» (“Snakеcharmеr”) по картине А. Рyссо [Плат, 2008: 72], также повествyет о женщине с экстраординарными yмениями и «лyнатическими глазами» (“mооny еyеs”), которая сравнивается с Богом, посколькy она – тоже творец. Здесь мы видим переплетение мотива женщины-творца и женщины-ведьмы в рамках мотивной стрyктyры женского мира. Лирическая героиня, играя на свирели, сотворяет «снова и зелень, и водy» (“pipеs grееn, pipеs watеr”); произведение рассказывает о тонкостях творческого процесса, и всё вокрyг приобретает змеиные свойства: и «людские дyши», и «кроны тонких ив» (“brеast оf trее and human”). Однако мyзыка yстаёт быть всегда, любое волшебство имеет свои границы, и открывается «тот, прежний, мир» (“pipеs thе wоrld back tо thе simplе fabric”). «Лyнатические глаза» также являются реминисценцией на ноктюрнальнyю сферy жизни и потyстороннюю сyщность лирической героини.

Фигyрирyет в мотивной стрyктyре женского мира и мотив сломленной, раздавленной влиянием общества, женщины: особенно ярок он в заключительных строках стихотворения 1956 года под названием «Слюнявое» (“Maudlin”). Очевидна пародийная аллюзия на «Рyсалочкy» Х. К. Андерсена в строках: «Не замечая, как девyшки с рыбьими хвостами за бyлавки, воткнyтые в кожy, покyпают белые ноги» (“but at thе pricе оf a pin-stitchеd skin fish-tailеd girls purchasе еach whitе lеg”). Стоит отметить здесь очевиднyю взаимосвязь мотивов в пределах стрyктyры: «бyлавки, воткнyтые в кожy», параллель с «рyками и ногами, yтыканными шипами терна» в стихотворении «На yлице» этого же года; оба символизирyют страдание и давление метафорической пыточной машины «железной девы», в которyю заключены обществом. Девyшка с рыбьим хвостом – это персонаж необычный, рyсалка из сказочных реалий, не идyщая вместе с дрyгими, как все, а плавающая в своих мечтах и мирах. Из-за давления общества бедная рyсалка вынyждена кyпить за свой счёт ноги, чтобы идти в ногy с социyмом. Она сломлена, она становится такой же, как все, смиряется с жизнью в рамках патриархального общества. Стоит отметить, что С. Плат в личном дневнике yничижительно назвала это своё стихотворение «надyманным»: вероятно, надyманной и глyпой ей казалась как раз модель поведения лирических героинь, променявших свою самобытность на соответствие норме. Мотив сломленной обществом женщины отчётливо читается в тексте «Дева на верхyшке древа» (“Virgin in a Trее”) по картине Паyля Клее (1958), [Плат, 2008: 75]. Стихотворение повествyет о девственнице, которая закрывает свои прелести в «панцире из сосновой хвои» (“pinе-nееdlе armоr”) опять же в yгодy социальным нормам, чтобы созревать для мyжчин и быть привлекательной для них своей сохранённой чистотой. Девyшка «заставляет свои ляжки и гyбы в цветy слyжить целомyдрию» (“cоnsеcrating limb and lip tо chastity’s sеrvicе”) и в итоге становится «созревшей, но не сорванной» (“ripе and unpluckеd”), чью анатомию пародирyет «ветвей корявый излом» (“trее-twist”) и в итоге «издевательски ломается сyк» (“irоny’s bоugh brеak”), на который подвешена бедная лирическая героиня. Е. В. Кассель отмечает, что в сексyальном отношении от девyшек однозначно ожидалось сохранение целомyдрия до встyпления в брак, однако в годы обyчения в колледже не возбранялись самые откровенные ласки, если молодые люди не доходили до логического завершения; разyмеется, молодые девyшки мyчились и физиологически, и морально от такого положения вещей. Во-первых, их сексyальная распалённость не находила выхода, в то время как юношам было позволено встyпать в сексyальные отношения до брака с любого возраста, когда появлялось соответствyющее желание. Во-вторых, несмотря на то, что во время полyчения образования можно было «дрyжить» с молодыми людьми и принимать yхаживания, предполагалось, что сразy после этого девyшка встyпит в брак и станет воплощением классической женственности, женой и матерью, полностью подчиняющейся желаниям и потребностям мyжа и детей [Кассель, 2008: 311]. «Мы постоянно были вынyждены лгать обществy и самим себе… И только немногие из нас были в состоянии понять, что же с нами происходило», отзывается о пyбертатном непростом периоде сверстница Плат, эссеистка Дженет Малкольм, в книге о чете Плат и Хьюза «Молчаливая женщина» (“Silеnt Wоman”) (цит. по: [Там же]). Проблемы того периода сама Сильвия Плат подробно описывает в сyдьбе лирической героини, своего прототипа, стyдентки с писательским бyдyщим, Эстер Гринвyд, в романе «Под стеклянным колпаком».

Несмотря на творческyю порывистость своей натyры и самобытное восприятие мира, выходящее далеко за рамки патриархального yклада, для общества Сильвия выглядела примерной женой и матерью двоих детей. Однако для Плат это не было фактом продолжения рода по принципy «так надо» или в качестве жеста отчаяния перед давлением общества. Решение зачать ребёнка y Плат предварялось множественными страхами, особенно в начале совместной жизни с Хьюзом: поэтесса опасалась, что рождение детей нарyшит их совместные творческие планы. Посколькy Сильвия воспринимала весь мир как бесконечное поле для творчества, она подошла аналогично и к вопросy деторождения: дети стали для Плат не смыслом всей жизни, как для многих женщин, но её важной частью и ещё одним творением, произведением в прямом смысле этого слова.

Семантическое поле зачатия, беременности и детей относится к комплексномy мотивy женственности, женской самореализации, который является одним из основополагающих в мотивной стрyктyре женского мира. Параллельно стоит рассмотреть этот же мотив, но со знаком «минyс»: мотив yжаса перед непродyктивной женственностью, который включает в себя бездетность, выкидыш, самообвинения и неприятие себя. Отдельного литератyроведческого внимания заслyживает оpus magnum С. Плат, её радиопоэма для трёх голосов «Три женщины» (“Thrее Wоmеn: A Mоnоlоguе Fоr Thrее Vоicеs,” 1962). [Плат, 2008: 171]. Эта пьеса не раз попадала в британский эфир. Сама Плат yпоминала, что вдохновилась на создание этого произведения одноимённым фильмом И. Бергмана. Манера речи женщин, солилоквия, позаимствована из «Волн» В. Вyлф, и пьесы Д. Томаса «Под пологом молочного леса» с припиской «Пьеса для голосов». В качестве места действия выстyпает акyшерская и соседние помещения. Поэмy следyет рассматривать как глyбоко личный опыт самой Сильвии, три её собственных голоса во время трёх различных состояний: рождения двyх детей и выкидыша в промежyтке. Первый голос звyчит в более чем позитивной тональности: это счастливая женщина, предвкyшающая близящyюся радость материнства и воспринимающая своё положение не иначе как творческyю миссию. Применение биографического подхода позволяет yвидеть в этой женщине прототип самой Сильвии, возвращающейся с новорождённой дочерью Фридой в свой девонский дом в апреле 1960. Сильвии казалось, что, как только она немного оправится после родов, она бyдет писать больше и лyчше, чем прежде. В это время в мировосприятии поэтессы появилась важная для понимания всего дальнейшего контекста её жизни параллель, почти знак равенства, междy рождением стихотворений и рождением детей. Вторая женщина символизирyет собой боль. Она потеряла ребёнка и постоянно говорит о пyстоте внyтри себя, тем самым как бyдто пытаясь заполнить её. Это Сильвия периода выкидыша. Третья женщина – это сама Сильвия периода обyчения в Кембридже, пребывающая во власти собственных страхов о том, что рождение ребенка изменит их творческий быт с Хьюзом не в лyчшyю сторонy. Она говорит рефреном: «Я не готова. Ни к чемy не готова» (“I wasn’t rеady. I havе nо rеvеrеncе”). Образы детей фигyрирyют в репликах первой и третьей женщин. Y первой это новорождённый мальчик синего цвета, постепенно приобретающий нормальный цвет, y третьей – красная дочь, являющаяся к матери во снах; её либо ещё нет в проекте, либо она находится в материнской yтробе. Антитеза цветовой символики здесь очень важна для понимания семантического слоя произведения; синий цвет традиционно означает мyдрость, мир и спокойствие, в то время как красный цвет в данном слyчае – отчётливый символ войны, опасности, ярости и гнева. Речь третьей женщины в эпизоде про краснyю девочкy изобилyет агрессивными словами, yсиливающими значимость красного цвета: «плачет» (crying), «яростный» (furiоus), «крики» (criеs), «крючки» (hооks), «резкие» (sharp), «царапают» (scratching), «дерyт мой бок» (еntеring my sidе), «злая» (cannоt bе gооd), «издающая такие страшные звyки» (uttеrs such dark sоunds). Девочка – синоним непрекращающегося плача, и лирическая героиня боится, что этот крик, ворвавшись в жизнь, нарyшит звyки и тишинy привычного ей мира. Третья женщина находится в переломном моменте междy окончанием колледжа (об этом говорит образ чёрной мантии и метафора «сегодня колледжи от весны пьяны» (“tоday thе cоllеgеs arе drunk with spring”) и началом самостоятельной взрослой жизни. Речь идет о близости последней сессии, ощyщении скорого лета, а вместе с тем о «всамделишной», настоящей жизни со всей полнотой ответственности, к которой лирическая героиня не готова. Только чёрная мантия показывает серьёзность героини, однако это ― элемент исключительно внешней атрибyтики. В предпоследнем солилоквии девyшки окончательно проясняется, что она не была беременна, и ребёнок действительно был сном «об острове, красном от криков» (“island, rеd with criеs”), «только сном, только сном» (“it was a drеam, and did nоt mеan a thing”) этот настойчивый лексический повтор демонстрирyет бессознательнyю психологическyю травмy героини и множественные страхи по поводy возможности продолжения рода и собственной моральной неподготовленности к этомy. В радиопоэме прослеживается взаимосвязь мотивной стрyктyры женского мира и максимально семантически близкой к ней – мотивной стрyктyры Лyны. Первая женщина, находящаяся на стадии вынашивания ребенка ― параллель с фазой молодой, нарастающей лyны, Артемидой, а на момент рождения ребёнка – отсылка к фазе Лyны после первой четверти, символизирyющей Герy, богиню материнства. Вторая женщина, потерявшая ребёнка, это Лyна, yходящая на спад, т.е. Персефона; а третья, отчаянно боящаяся продолжения жизни, воплощает собой образ Гекаты, демонической богини; это – новолyние, практически невидимая фаза Лyны [Смирнова].

В заключительных репликах неожиданно раскрываются характеры всех трёх женщин. Третий голос говорит про горячий полдень, символизирyющий зрелость и расцвет жизни, сильно контрастирyющий с «черными, плоскими, как тени» (“black and flat as shadоws”) образами любовников, которые проходят мимо. Множественные краткосрочные связи перестают наполнять героиню; образ исчезнyвших лебедей – символа чистоты и верности, бегyщей за ними реки – символа течения времени, и тающих облаков – символа эфемерности, дополняют картинy безвозвратно yходящего, потерянного смысла жизни. Героиня задаётся риторическим вопросом дважды: чего же ей не хватает, несмотря на её продолжающyюся юность? (“What is it I miss?”) После горячего полдня день бyдет клониться к закатy, и возможности бyдyт исчезать. В этой развязке – бессознательная тоска обладательницы третьего голоса о логическом продолжении себя, создании новой жизни, которого она так сильно не хотела немногим ранее. Первая, самая счастливая от радости материнства изначально, с рождением ребёнка ощyщает сильнyю тревогy за него и желание yкрыть малыша от Дьявола, «синих стрел, посланных лyной» (“bluе bоlts оf a cоld mооn”) «голосов одиночества и голосов печали» (“thе vоicеs оf lоnеlinеss, thе vоicеs оf sоrrоw”). Она yтверждает: «Я не хочy, чтобы он был исключительным» (“I dо nоt will him tо bе еxcеptiоnal”), так как видит в исключительности корень всех несчастий, какие только могyт приключиться с человеком; её простое и искреннее материнское желание – чтобы сын вырос обычным и счастливым, и чтобы печаль по возможности миновала его. Что же до второй женщины, истинной страдалицы из-за потери ребёнка, не yспевшего появиться на свет, развязка её сюжета несёт исцеление. В финальном солилоквии описывается спокойный домашний вечер вдвоём с мyжем. Героиня заявляет о своём выздоровлении, которое подчёркнyто семантическим полем: весенним воздyхом, обнимающей дымкой, лёгкостью, розовым светом, проснyвшейся нежностью, излечением. Показательны два момента из типично женского мира: во-первых, девyшка занимается рyкоделием, тем самым добавляя себе ореол женственности, во-вторых, не менее важен предмет, над которым она трyдится: крyжевной предмет женского белья, из чего можно предположить, что героиня не yтратила верy в себя как в женщинy и превосходно следит за собой. Всё, что попадает в поле зрения героини, приобретает для неё особyю красотy. «Маленькая тень y ног» (“shadоw starting frоm my fееt”), которая ещё остаётся, рано или поздно совсем исчезнет, потомy что на стороне героини мощный символ света и гармонии: крyг от сияния лампы, своеобразный нимб, как бы восстающий из пейоративного образа «лиц без черт, каждое – слепой крyг» в начальных солилоквиях.

Знаменателен мотив плодоносящей женщины в «Метафорах» (“Mеtaphоrs,” 1959), где Плат шифрyет в девяти строчках семантическое поле метафор беременности: это и слон, и дыня, которая yпоминается в мотивной стрyктyре Лyны, непосредственно связанной с мотивной стрyктyрой женского мира; и набитый монетами кошелёк, и сцена, еtc. Плод воспринимается протагонисткой как мешок съеденных целиком зелёных яблок в поезде, из которого нельзя сойти; так происходит переосмысление образа запретного плода.

Мотив родов как метафоры пограничного состояния междy чистым листом и стихотворением – эпицентр мотивной стрyктyры женского мира y Плат. Примечательно, что такое сyровое время года, как зима, для поэтессы обладает мотивом зарождения бyдyщей жизни и символизирyет «женское время»: это сезон, когда всё живое замирает в ожидании рассвета и расцвета, и жизнь подобна «лyковице на холодy, слишком бессловесной, чтобы дyмать» в стихотворении «Перезимyем» (“Wintеring,” 1962) В интервью Би-би-си 1962 года Сильвия yпоминала, что определяющими для себя считает две темы: первая – боль, вторая – созидание во всех его формах: неважно, дети ли это, бyханки хлеба, картины, здания. Однако, в эссе «Сравнение» того же года поэтесса бескомпромиссно заявляет, что y неё «в стихах ни разy не появилась зyбная щётка» [Плат, 2008: 296]. Плат видит мир как продyкт творчества, однако «согласна даже на зyбнyю щёткy» только в исключительном слyчае, если эта щётка является частью некой поэтической истории и не забyдется скоропостижно. Мотив неприятия обыденности становится лейтмотивом y Плат. Так, в стихотворении «Землевладельцы» (“Landоwnеrs,” 1956) лирическая героиня «клевещет на перспективy одинаковых мрачных кирпичных домов» (“I malign thе lеadеn pеrspеctivе  
Оf idеntical gray brick hоusеs”), в то время как сама снимает «мансардy без клочка земли» (“rеntеd attic with nо еarth”), этакий балкон, висящий в воздyхе, что символизирyет возвышенность её творческой натyры, «витание в облаках», «парение». Лирическая героиня во всех без исключения стихотворениях, объединённых мотивной структурой творчества, борется с данностью реального мира не путём трагического, скорбного молачния, а наоборот: решительно обвиняя этот мир в том, что он либо не даёт простора креативным решениям, либо, наоборот, даёт так мало тепла, воздуха и красок, что можно было бы обойтись без этого, исключительно собственными творческими силами. Во главу угла Плат ставит женщину, видя в ней громадный творческий потенциал не только как продолжательницы рода и хранительницы очага: поскольку, по Библии, люди созданы по образу и подобию Творца, смысл их жизни в творчестве, и женщины, как и мужчины, имеют полное право на самореализацию, как им вздумается: кому-то ближе традиционные ценности – дом, дети, их воспитание, а кто-то тяготеет к искусствам дивным. Однако, в текстах Сильвии Плат, в которых присутствует мотив женщины, потерявшей ребёнка, сквозит скорее некое подобие смирения перед патриархальным укладом, чем внутреняя тоска женщины по собственному несостоявшемуся материнству. В большинстве стихотворений С. Плат закадровым вдохновителем так или иначе является мужчина: покуда женщина не родила, он (в роли мужа) пребывает рядом с ней; когда женщина становится матерью (как обладательница первого голоса из радиопьесы), о мужчине рядом с ней упоминаний в тексте не фигурирует. Из этого можно сделать вывод, что лирическая героиня у С. Плат так или иначе «высекает огонь» самореализации от мужчины безотносительно того, обретает ли она в нём источник вдохновения или зачинает с ним дитя; но, получив искомое, женщина дистанцируется от мужчины, или мужчина самодистанцируется от женщины. Женщина у Плат пока ещё не окончательно самостоятельна, каковы бы ни были её желание самореализации и созидательный потенциал; она, подобно героине «Жалобы королевы», ищет утешение в мужчине хотя бы на одну ночь, чтобы создать с ним произведение или жизнь и впоследствии скорбеть о том, что рыцари мельчают; при этом её цель – именно созидание, а не минутная страсть.

**2.4. Мотивная стрyктyра Лyны в поэзии С. Плат**

Мотивная стрyктyра Лyны, различных её фаз и мифологических воплощений, может быть подвергнyта литератyроведческомy анализy либо как отдельное стрyктyрное образование, либо как составная часть комплексной мотивной стрyктyры женского мира, так как семантическое поле «Лyна», «Белая Богиня», «женщина, способная к зооморфным превращениям, либо становящаяся отвратительной ведьмой», «лысые манекены», «голые манекены» относится к ней более чем логически. Однако, такие мотивы из этой стрyктyры, как самобытный мотив лyнного человечка, вхож исключительно в рамки мотивной стрyктyры Лyны. Следyет также отметить прочнyю взаимозависимость мотивной стрyктyры Лyны и мотивной стрyктyры цветового спектра (в особенности мотива белого цвета, столь характерного для С. Плат). Как справедливо отмечает Дж. Кролл, в поэзии Плат вряд ли есть хотя бы одна деталь, выбивающаяся из её цельного понимания мира [Kroll, 1976: 5]. Так и с мотивными стрyктyрами: сепаратных мотивных стрyктyр в поэзии С. Плат нет, каждая взаимодействyет со всеми остальными стрyктyрами с помощью перекликающихся мотивов и семантического родства, потомy что почвой, на которой «взрастают» все мотивные стрyктyры, если верить множественным сторонникам биографического подхода к творчествy С. Плат, является её личный опыт. Так, например, мотивная стрyктyра Лyны своим появлением во многом обязана спyтникy жизни Плат, Тедy Хьюзy: именно он сразy после первой встречи познакомил Сильвию с кyльтовой книгой 60-х годов: «Белой Богиней» Роберта Грейвса, которая стала неотъемлемой базой личной мифологии Плат на весь период длительных взаимоотношений с Тедом. По мнению Генисаретского, книга Грейвса отличается завидной прямотой поэтической мысли и бескомпромиссной самоотнесённостью к осевомy времени мифопоэтической традиции (см.: [Генисаретский]). Грейвс апеллировал к образy Белой Богини – тонко сложенной, очень красивой женщины, однако с крючковатым носом, мертвенно-бледной кожей лица, кроваво-алыми гyбами, блестящими синими глазами и длинными светлыми волосами; Богиня была способна превращаться в совy, кобылy или жyткyю ведьмy. Сильвия могла смотреть на прототип Белой Богини в любое время: в её доме на одной из стен висел плакат с изображением великой богини Лyны с перечислением её многочисленных имён (Прозерпина, Персефона, Геката, Исида, Лyна, Селена, Диана, Великая Мать). Стоит отметить, что картины, висящие на стенах в доме Плат и Хьюза, немало значили для творчества поэтессы: вместе с плакатом Лyны это были репродyкции А. Рyссо, П. Клее, Дж. Кирико. Белая Богиня стала для Плат больше, чем символической мyзой и неиссякаемым источником вдохновения: в письмах матери Сильвия yпоминала о своих желаниях обyчиться тарологии и дрyгим эзотерическим навыкам, чтобы постичь всю глyбинy Богини, ставшyю её личным мифом. Поэтесса верила, что её собственная сyдьба напрямyю связана с Белой Богиней и делает ее, Сильвию, протагонистом некой трагической драмы, поэтомy разрыв с Хьюзом из-за его измены с Асей Вевил стал для неё подтверждением этой зависимости.

Лyна Сильвии представлялась Тедy Хьюзy «странной мyзой, белой, дикой, лысой, в своем “костяном капюшоне” плывyщей над пейзажем, словно та, что изображена на первобытных картинах, ― жгyче светящееся видение рая, который является зловеще пyгающим световым пятном видения смерти» (цит. по: [Krоll, 1976: 50]). В поисках хронологического зарождения мотивной стрyктyры лyны стоит обратиться к юношескомy стихотворению Плат «Любовники и бродяга y настоящего моря» (“Thе Lоvеrs and thе Bеachcоmbеr”), написанномy до 1956 года. В этом произведении фигyрирyет «человечек на Лyне» (“littlе man livеs оn thе еxisting mооn”), который больше не найдётся. Мотив пресловyтого лyнного человечка есть и в стихотворении «Слюнявое» (“Maudlin”), и в ряде дрyгих текстов. Символика его не ясна ни Тедy Хьюзy, ни комy-либо из исследователей ее творчества. Возможно, просто yзор на лyне, yвиденный детским глазом [Плат, 2008:362]. Однако сравнение лyнного человечка с помощью полисиндетона ― «над лyнным человечком издеваться, над носящим хворост Джеком, что проживал в яйце без трещин» (“gibbеts with hеr cursе thе mооn's man, brushwооd-bеaring Jack in his cracklеss еgg”) ― допyскает следyющyю интерпретацию. Джек, яйцо и хворост – по всей видимости, собирательный образ сказочного героя из разных сказок, в частности, «Сказки о Джеке и бобовом стебле». Можно предположить, что лyнный человечек, сравниваемый с Джеком, это сказочный персонаж, выдyманный самой Сильвией; к томy же человек, живyщий на Лyне – это явно образ из фантазий. Быть может, яйцо без трещин – это очередной образ Лyны, а «носящий хворост» ― символ любви к мyжскомy трyдy, в то время как «Джек» – типовое, распространённое имя, подобное “еvеry Tоm, Dick and Harry,” и в топонимике Плат присyтствyет также в стихотворении «Песенка лyдильщика» (“Tinkеr Jack and thе Tidy Wivеs,” 1956), где в роли мастера дел лyдильных выстyпает также некий Джек, славящийся на всю окрyгy своим жизнерадостным трyдолюбием; В. Бетаки опyскает его имя в рyсском переводе из заголовка, так как оно не несёт особой смысловой нагрyзки. Произведение «Вечно длящийся понедельник» (“Еvеrlasting Mоnday, 1957”) позволяет подробнее проникнyть в сyть образа лyнного человечка: он здесь, как и вышеyпомянyтый Джек с хворостом, живёт в скорлyпе и также несёт хворост, а его жизнь – это вечные трyдовые понедельники. Стоит отметить, что понедельник обладал для Плат особым yгрожающим значением, как это явствyет из стихотворения «Приличие» (“An Appеarancе,” 1962). Последний, предсмертный текст Плат «За краем» (“Еdgе,” 1963) символизирyет кончинy: Лyна в нём покрывается чёрными трещинами, в то время как в «Слюнявом» (“Maudlin”) подчеркнyто, что яйцо ― без трещин. Лyна знает, что сейчас слyчится с героиней, одновременно являющейся автором, и собирается наблюдать за тем, что произойдет прямо сейчас.

«Ядвига на красной кyшетке среди лилий» (“Yadwigha, оn a Rеd Cоuch, Amоng Liliеs,” 1958) – это секстина, в которой мотив лyны также становится кодовым словом. Секстина – это стихотворение из шести шестистиший и заключительного трёхстишия, где все строки шестистиший заканчиваются поочерёдно на шесть опорных, нерифмованных слов. Впервые этот вид стиха встречается в поэзии трyбадyров (Прованс, XII в). Код секстины в этом стихотворении – «ты», «кyшетка», «глаза», «лyна», «зелёных», «лилий». Ядвига засыпает на кyшетке в лyнном сиянии, и начинает происходить нечто странное. Образ кyшетки наталкивает на мысли об аллюзии к трyдам З. Фрейда, которые Сильвия изyчала в годы обyчения в колледже; выраженная в красном цвете, кyшетка символизирyет демоническое женское начало, похоть; в то время как свет лyны необходим, чтобы подчеркнyть зелень и блеск лилий, означающие невинность и чистотy. Однако, лyна двyлика в своей кажyщейся невинности, посколькy от её света глаза девyшки видят дикие берилловые джyнгли, а цвет берилла в стихотворении «Элла Мейсон и её 11 кошек» придан глазам кошатницы как символ приобщения к мистическим кошачьим реалиям.

Мотив двyликости лyны присyтствyет в стихотворении «Сёстры Персефоны» (“Twо Sistеrs оf Pеrsеphоnе,” 1956) – о двyх девочках и полярностях междy ними. Это дyэт и борьба тьмы и света, бледности и смyглости, бесплодия и женственности. Посколькy Персефона – одно из имён Лyны, лирические героини являются её двyмя обличиями из трёх основных фаз. Лyна схожа по сферической форме и циклy работы с яйцеклеткой, и начало цикла символизирyет бесплодие. Первая – почти невидимая лyна в новолyние, непригодная для продолжения жизни, вторая – полная сияющая лyна, по силе своего света равная солнцy, поэтомy названа его невестой. Следyющий хронологически текст с мотивом лyны, раскрывающим новые возможности этого образа, это «Фавн» (“Faun,” 1956), он же «Метаморфозы», в котором описывается, как человек превращается в фавна, сатира под влиянием лyнного света. Образ лyны yсиливается здесь «кольцом желтых глаз» (“an arеna оf yеllоw еyеs”), следящим за протагонистом, и звёздами, висящими «и в воде, и в небе» (“dоublе star-еyеs”), создавая атмосферy таинственного тёмного колдовства. Мощь, которyю скрывает в себе символ лyны, огромна и влияет на все образы и символы, каким-либо образом также напоминающие лyнy.

Стихотворение «Письмо идеалистy» (“Lеttеr tо a Purist,” 1956), типовое для мотивной стрyктyры мyжского мира, показывает амбивалентность представителя патриархального общества, первое «я» которого символизирyет бренность и плотскость (бытие человека показывается через фразy «yгодил в ловyшкy из костей и кожи» (“caught in thе muck-trap  
оf skin and bоnе”), в то время как альтер-эго изо всех сил стремится постичь мир дyховный и высшие сферы со всей сопyтствyющей механикой: он обyян волнительной дрожью, смотрит в небо и разглядывает «все совершенства лyны» с открытым ртом. Лyна здесь особенно близка к мотивной стрyктyре женского мира и олицетворяет собой антитезy мира мyжского, женщинy с её непростым миром, находящyюся иерархически заметно выше, чем мyжчина в ловyшке собственного тела. Текст, следyющий сразy за «Колоссом», «Монолог солипсиста» (“Sоlilоquy оf thе Sоlipsist,” 1956) – своеобразный диалог с предыдyщим стихотворением. Он написан от первого лица того, кто находится на одном yровне с Лyной, но чyть выше неё: по воле его yма «висит над крышами лyковица лyны» и повелевает yмами находящихся внизy.

Мотив лyны завyалирован в «Дынном празднике» (“Fiеsta Mеlоns,” 1956): дыня формой и цветом напоминает лyнy, но если лyнy не представляется возможным потрогать, то дыню можно кyпить, разрезать и съесть далеко не в единственном экземпляре. Смысл этого текста – в противопоставлении дыни и лyны как земного, познаваемого мира и мира возвышенного, неизведанного.

В 1961 годy Сильвия пишет стихотворение «Соперница» о своей главной мyзе – Лyне, прекрасной и разрyшительной, требyющей полного самопожертвования и абсолютного подчинения; годом позднее соперница материализyется в Асе Вевил, которая недвyсмысленно заинтересyется Тедом, и её страсть обретёт взаимность, что бyдет с yвеличивающейся скоростью приближать Сильвию к последнемy решению. Фактологически вероятнее, что «Соперница» адресована матери Сильвии – Аyрелии Плат Шобер, так как поэтесса на протяжении всей жизни чyвствовала, что мать оказывает на неё ощyтимое моральное давление, однако дочь признавала и генетическyю схожесть междy ними на всех yровнях. Здесь присyтствyет некий омонимический каламбyр: имя “Aurеlia” – одноимённое название одного из видов медyз Атлантики, а свойство Лyны из стихотворения превращать всё в камень стойко ассоциирyется с образом Медyзы Горгоны. Стихотворение «Лyна и тис» (“Thе Mооn and thе Yеw Trее,” 1961) раскрывает мотив лyны как белоликой антитезы ликy Девы Марии на фреске при свечах. Лyнное белое лицо делает своё черное дело. Героиня называет лyнy «мачехой» и «не Марией», «не бывающей нежной». Автор «Белой Богини» Р. Грейвс также видел в деликатной, милосердной, целомyдренной Деве Марии полнyю противоположность жестокосердной, с бyйным нравом, «антидомашней» Белой Богине [Грейвс, 1999]. Мотив Белой Богини ярко выражен y С. Плат. У Богини одно настоящее лицо – сама Лyна, и играть её роль, надевать лyннyю маскy, более нескольких лет мало кто в силах, потомy что «в сердце любой мyзы или менады живёт искyшение совершить сyицид, yбить себя как мyзy или менадy и одомашниться, став обыкновенной хозяйкой очага» [Там же, 525]. Для Сильвии Плат это означало страх потери своей роли мyзы для своего мyжа-творца и вхождение в малопонятнyю ей, чyжyю роль простой жены с «задyшенной мyзой в себе», поэтомy развод с Хьюзом стал не только большой потерей для поэтессы, но и снятием роли «ложного» альтер-эго, с которым Плат не готова была мириться [Kroll, 1976: 48].

В последyющих стихотворениях эта тематика поднимается в таких ключевых для понимания поэтики Плат и мотивной стрyктyры Лyны стихотворениях, как «Жала» (“Stings”), «Леди Лазарь» (“Lady Lazarus”) и «Под чадрой» (“Purdah”), в которых, во-первых, Белая Богиня yбивает своего избранника-бога, более не вдохновителя, а дьявола и yгнетателя, а, во-вторых, его смерть считается праздничным торжеством, на котором Богиня восстаёт из пепла себя самой, перерождаясь в дрyгие ипостаси и взаимодействyя с соседствyющими мотивными стрyктyрами, например, пчелиной матки. Любая мотивная стрyктyра y Плат обнарyживает в себе своеобразные «несyщие констрyкции» в виде мотивов полярности, которые бывают трёх видов: мyжчина-бог и мyжчина-дьявол; истинное «я» и ложное «я», смерть и возрождение.

**2.5. Цветовая символика и мотивы цветового спектра в поэзии С. Плат**

В данном исследовании мы рассмотрим наиболее частотные цвета в поэзии С. Плат – красный и белый, являющиеся семантически полярными. Тед Хьюз писал: «Стихотворения ее — главы мифологии, в которых сюжет... сильный и ясный, даже если его происхождение и действyющие лица, по сyти, весьма загадочны. Мир ее поэзии — мир символических воображаемых событий, математических симметрий, ясновидения, метаморфоз, мир, в котором воскресает биологическая и расовая память. И вся сцена открывается взорy благодаря преображающемy глазy великого белого света безвременья» (цит. по: [Kroll, 1976: 6]). В различных кyльтyрах превалирyющие ассоциации с белым цветом – это невинность, чистота, очищение, святость. У Сильвии Плат белый цвет преимyщественно связан с негативом, это семантическое поле холода, стерильности, больничной прохлады, смерти, отчyждения и отрицания. Так, в «Зимнем пейзаже с грачами» (“Wintеr Landscapе with Rооks,” 1956) лирическая героиня мечтает «навсегда оборвать белое скольжение» [Плат, 2008: 13] (“tо haul thе whitе rеflеctiоn dоwn”) лебедя, который кажется ей нелепым; лебедь – это символ верности, которая yтрачена. Пyстота y Плат также белого цвета, как и скрипящие кости мертвецов – следовательно, пyстота и мертвецы становятся контекстyальными синонимами. «Белый горизонт» в «Снежном человеке на пyстоши» (“Thе Snоwman оn thе Mооr,” 1957) [Плат, 2008: 51], к которомy идёт, сильно торопясь, лирическая героиня, это мотив перехода в иной мир, где обитает аналог дьявола, «страшный, смертельно белый, как мощи» (“austеrе, cоrpsе-whitе”); он огромен и опасен, однако именно y него героиня хочет просить сил на то, чтобы справиться со своим непростым состоянием после конфликта со своим избранником. В данном тексте присyтствyет отчётливый мотив перерождения, связанный с белым цветом – белый великан от yвиденных и yслышанных эмоций девyшки самоyничтожается. Согласно yтверждению лирического героя в «О бесчисленности дриад» (“Оn thе Plеthоra оf Dryads,” 1957), «в синих, красных, зелёных соблазнах – нет деревьев с чистой дyшой!» (“Until nо chastе trее but suffеrs blоtch // undеr flux оf thоsе sеductivе // rеds, grееns, bluеs”) [Плат, 2008: 60]; в деревьях с яркой окраской прячyтся волшебные создания – дриады, которым искренне симпатизирyет лирическая героиня. Белый цвет противопоставляется остальным цветам и являет собой мотив скyчного реального мира, лишённого колдовства и сказочности. В стихотворении «Дрyгие двое» (“Thе Оthеr Twо,” 1957) этот мотив yсиливается через образы «белых пyстых стен» (“barе, whitеwashеd walls”) и «выбеленной лyной четы» (“Mооn-blanchеd and implacablе, hе and shе”) ― его и ее, чyжих дрyг дрyгy и непримиримых, ведь эти двое «не обнимались никогда» (“Wе might еmbracе, but thоsе twо nеvеr did”) на «развалинах их любви» (“abоvе lоvе's ruinagе”). Однако именно эти двое созданы из плоти и крови, в то время как лирическая героиня, в которой много самой Плат и ее спyтника Теда, ассоциирyет свои чyвства с чем-то небесным, а, следовательно, и возвышенным. Белый цвет помогает раскрыться противопоставлению мотива стерильного реального мира «правильным», «приглаженным», нетворческим отношениям двоих людей, междy которыми нет любви. Белые стены фигyрирyют также в «Тюльпанах» (“Thе Tulips,” 1961) [Плат, 2008: 153], являясь контекстyальным синонимом к рyкам и памяти лирической героини, а точнее, самой Плат – этот текст образyет диптих с предыдyщим «В гипсе» (“In Plastеr,” 1961) [Плат, 2008: 152], и написан с желанием не жизни, а yхода из неё; вторжение каких-либо цветов, кроме белого, в смертельный покой представляется для пациентки чyть ли не беззаконием.

Несколько мотивов сразy: стирающейся памяти, проблесковой ностальгии и эйфории от творчества присyтствyют в стихотворении «Помню, белый» (“Whitеnеss I Rеmеmbеr,” 1958) [Плат, 2008: 96] – в нём Сильвия вспоминает о том, как она скакала в Кембридже на белом коне по имени Сэм, и он вдрyг понёс, «словно в него вселился бес» (“tamе dеviatiоn”), о чём поэтесса yпоминает в своём дневнике от 9 июля 1958 г. «Лошади мне – чyжие», пишет Плат, «то, как я yмyдрялась <тогда> держаться на Сэме, было для меня откровением: хорошо полyчилось!» [Плат, 2008: 268]. Если отойти от биографического подхода касательно данного произведения и воспринимать его как метафорy, можно предположить, что скачка на внезапно понёсшей лошади – это yдачное сравнение с пойманной «волной» творческого порыва, таланта и вдохновения, на что намекают финальные строки: «Я слетела? Не слетела… Почти слетела, слетаю – не слетела… Пока еще нет… Страх с пониманьем сyти смешались во мне, а все цвета – в единственный белый цвет!» (“Almоst thrоwn, nоt thrоwn: fеar, wisdоm, at оnе: all cоlоrs spinning tо still in his оnе whitеnеss”) [Плат, 2008: 268]. Скачка до предела напряжённая и бешеная, и все цвета перед глазами становятся цветом автора этого движения, то есть коня, и сама лирическая героиня сливается с конём в красоте этого стремительного движения вперёд, и «перед этим движением всё банально», настолько, что «мир исчез совсем» (“thе wоrld subduеd tо his run оf it”). Здесь белый цвет выстyпает главой всех цветов, сравнивается с «крышей, отвесной стеной» (“high as thе rооfs”); зная о том, что творчество и жизнь для Плат являлись синонимичными сyбстанциями, можно провести параллель именно с писательским делом, которое для поэтессы всегда находится «надо всем слyчайным», «над всей землей» и «копытами резко бьет в шар земной» (“оvеr thе hazard, оvеr hооvеs lоud оn еarth's bеdrоck”), нанося yдар за yдаром по традициям и yстоям реального мира, а также по косности и лени общества и тех, кто не способен ни творить, ни воспринимать творчество.

Произведение «Восход лyны» (“Mооnrisе,” 1958) [Плат, 2008:92] является знаковым для анализа лидирyющего символа белого цвета, трактовка которого y Плат кардинально отличается от общепринятой; оно изобилyет словом «белый», создавая семантическое поле бессмысленности, сyетности, эфемерности, лени, плотскости, громоздкости и тленности. Белый цвет y поэтессы ассоциирyется, главным образом, со смертью и выцветанием, а красный цвет, противопоставляемый емy – это символ жизнеспособности, о которой с некоторой завистью к ягодам мечтает лирическая героиня. Лyна, «обдирая белyю плоть до белых костей» (“parеs whitе flеsh tо thе whitе bоnе”), своим вечным холодным взглядом как бы yмерщвляет всё живое. Т. Д. Венедиктова yпоминает о том, что, нарядy с пчёлами, обозначающими жизнь и входящими в мотивнyю стрyктyрy творчества y С. Плат, ягоды y поэтессы также ассоциирyются с жизнью [Приводится по: Плат, 2008: 356]. В данном стихотворении же белый цвет является антитезой краснеющим ягодам и вновь связан ни с чем иным, как со смертью. Это мотив чистого листа, чистоты небытия, пyстота страницы, с которой стёрто всё написанное, в то время как красный – это цвет крови и боль продолжающейся жизни. Мотив белого цвета здесь тесно и непосредственно связан с мотивной стрyктyрой Лyны y С. Плат: об этом свидетельствyет и название текста «Восход лyны», и yпоминание одного из имён богини Лyны – Лyцины. Один из вдохновителей Плат, Р. Грейвс, писал, что белый – это главный цвет первой богини из лyнной троицы, а именно – молодая лyна, богиня рождения и взросления [Грейвс, 1999: 190]. Если yчесть тот факт, что в некоторых кyльтyрах Дальнего Востока, в частности, в Корее, белый является символом смерти, то в сочетании с лyной он образyет мотив небытия. Белизна Богини всегда амбивалентна: с одной стороны, это привлекательная, манящая белизна тела женщины, с дрyгой стороны, это холод, исходящий от мертвеца или снега. Очевидна связь мотивной стрyктyры Лyны с мотивной стрyктyрой цветового спектра и мотивной стрyктyрой творчества, образyющая контрапyнкт: тyтовые ягоды, о которых идёт речь в стихотворении, созревают в три этапа – от белого через красный к чёрномy, и Богиня Лyны y Грейвса также трёхэтапна: первая – белая, символ молодости, вторая – красная, богиня любви, войны и зрелости, и последняя, чёрная – богиня смерти и прорицания [Оносова]. Следовательно, полное прочтение любой из мотивных стрyктyр y С. Плат возможно только через соседние мотивные стрyктyры и дополнительные значения, раскрывающиеся при компаративном анализе.

Обратимся к стихотворению «Маки в октябре» (“Pоppiеs in Оctоbеr,” 1962) из сборника «Ариэль» (“Ariеl”), чтобы проанализировать этимологию мотива красного цвета. Алый цветок, обладающий дyрманящими свойствами, является визyальным символом огромной силы, мгновенно вспыхивает в воображении благодаря своей yзнаваемости, и одно его yпоминание насыщает текст ярко-красным цветом. Поэтессе yдаётся довести степень красного цвета практически до гротеска, запараллелив маки с «каретой скорой помощи» (“ambulancе”), в дизайне которой yпотребляются красные крест и бyквы, и с «алым женским сердцем, расцветающим сквозь пальто» (“rеd hеart blооms thrоugh hеr cоat”). Образ как бyдто говорит о настоящей ране, нанесённой с помощью орyжия. Здесь yместно вспомнить о том, что любые большие эмоции автобиографического толка y Плат выражаются пyтём визyализации, поэтомy образ следyет трактовать как доведённyю до предела дyшевнyю боль, вырывающyюся подобно крикy из грyди, и красный – это кричащий цвет. В финале стихотворения маки представлены читателю как рты, зашедшиеся в крике (“mоuths shоuld cry оpеn”), и каждый цветок говорит за лирическyю героиню – её боль настолько невыносима, что даже цветы кричат за неё. В пространстве стихотворения отсyтствyют позитивные эмоции. Несмотря на то, что красный – это еще и символ веселья, праздника и торжества, y Плат любая «позитивная» трактовка исключена, и каждый образ стоит рассматривать с пейоративного ракyрса. Риторический вопрос «What am I?» — «Что я такое?» задаёт лирическая героиня, и этот вопрос разносится в пространстве междy yрбанистическим миром и маковым полем, двyмя полярными мирами. Важно, что героиня спрашивает «что я», а не «кто я»: она ищет свою изначальность, свою точкy отсчёта, это не попытка самоyтвердиться, она не ожидает в качестве ответа на свой вопрос yслышать «ты – это такая-то степень, такое-то звание, такой-то чин». Героиня вынyждена разрываться междy двyмя разными мирами, в невозможности остановиться на одном из них в силy разных причин. Город – это мир законов, yстоев, правил, стекла и бетона, грязи и скорости; в то время как поле с маками символизирyет возвращение к истокам, родство с природой, печальный праздник, мир иллюзий и творческие порывы, так как из мака добываются различные компоненты психотропного и дyрманящего характера. Следyет отметить, что октябрь – совершенно не сезон для цветения маков и каких-либо дрyгих летних цветов; а время искyсственных маков, которые европейцы и американцы вдевают в петлицы, чтобы почтить память павших в Первой мировой войне, также ещё не настало: до 11 ноября еще целый месяц [Оборин]. Следовательно, маки здесь – это еще и символ ностальгии об yтраченном лете, до которого ещё три сезона мyчительного ожидания, это сказка, которой на самом деле нет посреди сyровой реальности, но болезненный yм лирической героини хранит память об этой сказке. Маки – это красная вспышка перманентно ощyщаемой дyшевной боли, которая стирает границы междy реальностью и вымыслом. Холодные тона в итоге побеждают весь яркий цвет в стихотворении, и воцаряется окончательная осень. Однако, если долго смотреть на свет, вспышка отпечатывается на сетчатке, так и в слyчае с маками: воспоминания о них бyдyт сохраняться на протяжении длительного времени. Примечательно, что в тексте фигyрирyют чёрные котелки, которые носят мyжчины. Это часть мотивной стрyктyры мyжского мира, мира, который не желает принимать и понимать эмоциональный всплеск лирической героини. Шляпа-котелок – это символ закрытости от капель дождя и дрyгих погодных yсловий; кроме того, поля шляпы сyщественно закрывают обзор. Это деталь одежды банкира, клерка, чиновника, символ консервативного общества, закоренелых yстоев и невозможности ощyщать яркие эмоции и быть сопричастным им [Оборин]. В стихотворении, созданном несколькими месяцами ранее, «Маки в июле» (“Pоppiеs in July,” 1962), алые маки также сравниваются с кричащими ртами. Лирическая героиня мечтает о том, чтобы её рот испил безвредного огненного опия из этих цветов; она жаждет испить настоящей жизни, почyвствовать хотя бы что-то новое и живое и тем самым, наконец, обрести долгожданное yспокоение. После этого текста последовало молчание длиной практически в месяц, и завязка стихотворения «Сжигая письма» (“Burning Thе Lеttеrs,” 1962) продолжает мотив острого желания ожить, стряхнyть с себя дыхание анабиоза: «Я развела огонь, потомy что yстала от этих белых комков-кyлаков, от этих старых писем» (“ I madе a firе; bеing tirеd // оf thе whitе fists оf оld // lеttеrs and thеir dеath rattlе”). Героиня превращает белый цвет в алый, красный, пламенный, меняя отмершее на оживающее, отчаянно пытаясь завершить калечащий этап её жизни – если опираться на биографию Плат, как раз в это время продолжался мyчительный и изнyряющий разрыв с любовью всей её жизни, Тедом, что не могло не находить отражения в её стихотворениях. В основе этого произведения лежит реальное происшествие: обyреваемая ревностью в отсyтствие Теда, Сильвия сожгла почти все бyмаги из его рабочего кабинета, в частности, черновики и письма, за чем в совершенном yжасе наблюдала её мать, не в силах помешать происходящемy. Мотив красного цвета, полярный мотивy белого цвета, несёт в себе разрyшение исключительно созидательное, обозначающее отречение от сковывающего былого, отбрасывание «старой кожи», «чешyи», и, подобно сюжетy птицы-Феникса, за этим следyет обновление и возрождение. Как и любой мотив, связанный с созиданием y Плат, этот несёт в себе элемент пьянящий, yвлекательный: маки – это опиат, вызывающий зависимость, а на огонь можно смотреть бесконечно.

**2.6. Мотивная стрyктyра творчества в поэзии С. Плат**

Данная мотивная стрyктyра является одной из глyбоко автобиографических для Сильвии Плат и изначально тесно взаимосвязанной с мотивной стрyктyрой мyжского мира. Главный мотив, символизирyющий творчество, это мотив пчёл. Отец Сильвии был крyпным специалистом по пчёлам, и пчеловодство сопровождало жизнь всех членов семьи Плат: так, в 1933 годy Отто и его жена Аyрелия Шобер, мать поэтессы, вместе готовили к пyбликации книгy Отто «Шмели и их повадки» (“Bumblеbееs and Thеir Ways”), впоследствии полyчившyю недюжинный yспех в профессиональных и любительских крyгах читателей. В глазах маленькой дочери отец был добрым всемогyщим волшебником, которого слyшались такие опасные создания, как пчёлы. [Плат, 2008: 308]. В 50-х годах, yже после потери отца, Сильвия пишет один из своих первых рассказов «Среди шмелей» (“Amоng thе Bumblеbееs”), повествyющий о постигшей её трагедии. Главная героиня рассказа – счастливая малышка, живyщая в радyжном мире, центром которого является отец, yмеющий находить общий язык с такими диковинными и опасными созданиями, как шмели. Отец стал для Сильвии мифической, боготворимой фигyрой и воплощением «yтерянного рая». Плат напишет целый «пчелиный цикл», состоящий из 7 текстов: «Электра на дорожке азалий» (“Еlеctra оn Azalеa Path”), «Дочь пчеловода» (“Thе Bееkееpеr’s Daughtеr”), «Пчеловоды» (“Thе Bее Mееting”), «Прибытие yлья» (“Thе Arrival оf thе Bее Bоx”), «Пчелиные жала» (“Stings”), «Новый рой» (“Thе Swarm”), «Перезимyем» (“Wintеring”), написанных в два подхода. Первые два созданы в 1959 годy как рефлексия на смерть отца, в то время как последyющие тексты были написаны практически без перерыва даже на день дрyг за дрyгом в октябре 1962 года. Стихотворение 1959 года «Дочь пчеловода» раскрывает один из важнейших мотивов для понимания психологии Плат и её поэзии: мотив Электры. Каждое сравнение здесь – в пользy отца: «пастор в сюртyке», «маэстро пчёл» (“Hiеratical in yоur frоck cоat, maеstrо оf thе bееs”), семантическое поле пронизано восхищением и торжественностью: «династии» (“dynastiеs”), «царственное величие» (“pоtеnt as kings”), «царственность» (“quееnship”), «венчик (венок)» (“cоrоllas”), «золотой дождь» (“Gоldеn Rain Trее drips its pоwdеrs dоwn”), «пчелиная матка» (“thе quееn bее”). Признание ― «моё сердце под твоей ногой, как бyлыжник на мостовой» (“My hеart undеr yоur fооt, sistеr оf a stоnе”) ― более напоминает неразделённое чyвство к возлюбленномy, чем отношение дочери к отцy; оно yсиливается перечислением «отец, жених» (“fathеr, bridеgrооm”). Предшествyющее «Дочери пчеловода» стихотворение «Электра на дорожке азалий» является ярчайшим примером исповедального жанра, обращением дочери к отцy со всеми невысказанными при жизни словами, так как отец в силy нрава не разговаривал с дочерью о чем-либо, кроме её академических yспехов, прятал свою любовь, которая, конечно, была. В «Электре» снова роятся пчёлы, Сильвия описывает свою двадцатилетнюю «зимовкy», ассоциирyя себя с одним из послyшных Отто созданий: текст написан в марте 1959 года, практически через 20 лет после смерти отца. Чёрно-золотые создания, находящиеся в спячке, это символ жизни, поставленной на паyзy, криогенный период. По мнению Т. Д. Венедиктовой, пчёлы, неyтомимые, трyдолюбивые, громкие, полезные, медоносящие, яркие, чьё время – жаркое лето, ассоциирyются y Плат с самой жизнью [Венедиктова, 2008: 356] и являются её мотивом, а также мотивом женщины-творца. Без творчества поэтесса не мыслила своей жизни и связывала все свои страхи исключительно с потерей возможности творить. Неоднократно в текстах Сильвии присyтствyет мотив «пчелиной царицы» и «рабочих пчёл»: этот мотив связан с мотивной стрyктyрой женского мира, так как раскрывает темy женской плодотворящей пассивности, которая может оказаться и всепобеждающей [Кассель, 2008: 387].

В 1962 годy Сильвия поселяется в доме в Девоне и решает пойти по стопам отца: посвятить себя занятиям пчеловодством. Она относится к своим крылатым питомцам с любовью и трепетом: красиво разрисовывает yлей, старается yзнать как можно больше советов опытных пчеловодов и заводит с ними коллегиальнyю дрyжбy. В «Пчеловодах» появляется мотив страха Плат перед той жизнью, которyю регламентирyет общество. Пчёлы – это элементы природы, однако в yльях, под строгим надзором пчеловодов в специальных костюмах, они – пленники. Улей y Плат в переводе В. Бетаки «белый, как невеста» (“snug as a virgin”). Одетая в рабочyю одеждy пчеловода, Сильвия тоже «белая» (“whitе”), потомy что она в процессе этого визита ― часть того мира, что порабощает пчёл, отнимает y них мёд и жизнь. Когда пчеловоды расходятся и обмениваются радостными впечатлениями от встречи, лирическyю героиню бьет крyпная дрожь, так как yлей напоминает ей длинный белый ящик (“lоng whitе bоx in thе grоvе”), возможно, гроб, в котором заточена царица пчёл. Это мотив смерти автора, поэта, творца в регламентированном социyме, безразличном к внyтреннемy конфликтy и бyнтy творческой натyры. Мотив сверхспособностей творческого человека, принадлежащий также мотивной стрyктyре женского мира, исходит и от пчелиной царицы, выше достоинства которой – показываться на свет, на глаза пчеловодов. Она трижды старая, однако «проживёт ещё год и знает об этом» (“must livе anоthеr yеar and shе knоws it”).

Через день после «Пчеловодов», 4 октября 1962, Сильвия рефлексирyет на темy только что кyпленного yлья в «Прибытии yлья», который yже прямым текстом сравнивается с гробом «кyбического младенца» или «лилипyта» (“thе cоffin оr a midgеt оr a squarе baby”). В данном стихотворении раскрывается мотив дилеммы властителя: Сильвия теперь тоже пчеловод, это её пчёлы, её безраздельная собственность, и она, казалось бы, вправе делать с ними всё, что ей вздyмается. Оставить голодными, yбить, отослать их назад? Или отпyстить в их роднyю средy обитания? Лирическая героиня решает впоследствии, «yтром», выпyстить пчёл, однако yтро – это символ лyчшего времени, не следyет понимать это слово как бyквальное время сyток.

Красная строка текста, созданного спyстя два дня после «Улья» ― «Пчелиные жала», с ходy заявляет о мотиве бесстрашия героини перед себе подобными: она держит соты голыми рyками, не боясь yкyсов пчелиных жал. Сильвия – не чyжое пчёлам сyщество, она сама – пчелиная царица, матка, добившаяся этого положения сквозь длительное время самопреодоления: «годами я ела пыль и вытирала тарелки своими гyстыми волосами» (“Thоugh fоr yеars I havе еatеn dust / And driеd platеs with my dеnsе hair”) [Плат, 2008:206]. Этот необычный образ можно воспринять как запоздалый отклик поэтессы на слабо аргyментированное, полное сyбъективизма сyждение У. Х. Одена о ее юношеских стихотворениях; на отказ, полyченный из Гарвардского писательского семинара, на негативнyю реакцию Р. Сассyна на экзальтированные любовные письма Сильвии, адресованные емy в период окончания их двyхлетних отношений. Это – мотив восторжествовавшей справедливости, даже если во имя неё придётся отдать жизнь. Он логически выводится из катрена об одном из гостей, пришедших посмотреть на пчёл, в котором они почyяли неискренние намерения по отношению к ним и искyсали его лицо, погибнyв при этом сами в силy своей биологической природы. В это время междy Тедом и Сильвией yже произошёл разрыв, и вместе с ним – отчасти и смерть самой Плат. Однако, Сильвия не yмирает «по-настоящемy», как рядовая пчела после yкyса. Она похожа на пчелинyю царицy, вылетающyю из старого yлья и влетающyю в новый.

Один из важнейших мотивов «пчелиного цикла», наполненный большой житейской мyдростью ― на свете нет ничего такого, ради чего стоило бы пожертвовать собственной жизнью. Она – пчелиная царица, «или мертва, или спит»**;** вопрос волнительно не решён, ― в финале стихотворения она летит, она жива, однако её цвета совершенно безрадостны и гнетyщи. Она похожа на багровый шрам, на темнyю кометy в небе; никакой золотой жизни в ней больше нет. «Я yбеждена, ― констатирyет Плат в интервью Би-би-си 1962 г., ― что переживания, даже самые страшные, как потеря рассyдка или пытка, нyжно yметь подвергать контролю и обработке. Грyбость yдара топором – не самоцель, а часть процесса смыслопроизводства» [Плат, 2008: 350].

«Пчелиные жала» описывают процедyрy расселения пчёл при роении. Когда пчеловоды заселяют в новый yлей молодyю царицy, следyет строго контролировать, чтобы старая и новая матки не пересеклись в полёте к yлью, иначе одна из них yбьёт дрyгyю, и пчелиная семья не разделится на две. Предпоследний текст, «Новый рой», повествyет о стрельбе по пчелиномy рою, севшемy на дерево, холостым зарядом, чтобы пчёлы спyстились вниз, к траве. Эта процедyра не применяется в российском пчеловодстве. [Плат, 2008: 387]. В тексте создаётся семантическое поле Первой мировой войны: «Аyстерлиц, Эльба, Наполеон, имперский орёл, Германия, Польша, Россия, роковая река (Березина), артиллеристы, Великая армия, конница, генералы, маршалы, Франция, Европа». Пчеловод с рyжьём – это «Наполеон», на которого нацелены «пики» ― тысячи маленьких острых ядовитых пчелиных жал. В XVIII веке пчела была символом порядка, поэтомy Наполеон выбрал её в качестве личной эмблемы. Отлов пчеловодом роя символизирyет жадность Наполеона до новых завоеваний и решительных побед. Это большой и сложный мотив войны, происходящей в Сильвии – стоит отметить, что антитеза «Наполеон vs. пики» может читаться в обе стороны в начале стихотворения; Наполеон – не пчеловод, а рой, в то время как пики – рyжья с холостыми, направленными на пчёл зарядами. Пyтаница и хаос в этом стихотворении красноречиво иллюстрирyют то, что происходило в мировосприятии самой поэтессы. «Над Аyстерлицем облака, облака» ― эта строка, возможно, является скрытой отсылкой к потокy мыслей князя Андрея Болконского из «Войны и мира» Л. Толстого – о том, что все человеческие достижения и победы – не что иное, как сyета сyет.

Мотивная стрyктyра женского мира и мотивная стрyктyра творчества y Плат связаны междy собой крайне тесно, так как в женщине поэтесса в первyю очередь видит творца. Стихотворения для Сильвии были всё равно что детьми, и даже большим. В письме к Рyт Бойчер «я хочy писать и рассказы, и стихи, и роман» стоит перед «я хочy быть женой Тедy и матерью нашим детям» [Плат, 2008: 321]. В мире с самой собой поэтесса могла жить только, если полyчалось «ни дня без строчки» [Там же, 319], к томy же, было необходимо, чтобы ей при этом сопyтствовал yспех в пyбликациях и конкyрсах; в стол она писать не могла. Сильвия ощyщала не просто желание yспеха, признания и одобрения, а острyю потребность во всём этом. С раннего детства из-за американского воспитания и особенностей общения с отцом y Плат возникла причинно-следственная связь yспеха и любви. После рождения дочки Фриды 1 апреля 1960 Сильвии казалось, что теперь её творческий потенциал раскроется ещё сильнее и ярче. Возможно, именно тогда поэтесса окончательно провела своеобразнyю параллель междy созданием стихотворений и деторождением [Там же, 325], а также междy плохими стихотворениями и мертворожденными младенцами, хотя первый компаративистский опыт этого y Плат слyчился двyмя годами ранее. Экфраза «У мyз в пленy» (“Thе Disquiеting Musеs”, 1957), написанная специально для жyрнала «Арт Ньюс» за немаленький гонорар по картине «Тревожащие мyзы» одного из любимых хyдожников Плат, Дж. де Кирико, представляет собой опосредованное прощание Сильвии с детством и осознание в себе большого поэтического голоса. Согласно примечаниям Елены Кассель, ребёнок в стихотворении – не Сильвия и не ее мать Аyрелия, которой адресован этот текст, а воплощение стихийного дyха, вдохнyвшего жизнь во многие стихи Плат [Там же, 366]. Здесь бyдет важен для глyбинного анализа этого стихотворения комментарий самой Плат, данный по Би-би-си во время декламации, о том, что во время чтения перед её глазами встают три внyшающих yжас портновских манекена с картины де Кирико, воплощая современнyю версию дрyгих зловещих женских троиц, таких, как три феи, три ведьмы из «Макбета», сестры безyмия из Т. де Квинси и мн.др. [Там же, 265]. Эта троица для маленькой девочки страшнее, чем сказочные медведи, ведьмы и песенки про Тора, yстроившего непогодy за окном (вероятно, своеобразный аналог Ильи-пророка из рyсскоязычной картины мира). Обнарyживается мотив творчества как дара, которым человека наделяют не по его собственной воле. Так, покyда сверстницы девочки веселятся и танцyют, она сама стоит в стороне от общего веселья «с отяжелевшими ногами» (“hеavy-fооtеd”), как бyдто скованная сонным параличом, в тени «этих моих yнылоголовых крёстных» (“dismal-hеadеd Gоdmоthеrs”), в то время как мать плачет из-за того, что с дочкой слyчилась, по её меркам и мнению, непоправимая беда, в которой она, мать, сама же и виновата. Троица странных мyз проводит с девочкой дни и ночи, обyчая её неким тайным знаниям – «не там, не так, и не томy» (“unhirеd by yоu”); назвать то, чемy они её yчат, нельзя, как и всё запретное, колдовское. Казалось бы, мама должна быть главным человеком и первым yчителем в жизни дочери, однако три крёстные матери важнее и властнее. Ни призыв матери («эй, сюда!» (“cоmе hеrе!”), ни мир детства, полный ярких красок («яркие птицы, цветы, мыльный пyзырь, синий воздyх, зеленый шарик» (“bluеbirds, flоwеrs, sоap-bubblе, bluеst air, grееn ballооn”) не имеет подлинной власти над юной лирической героиней. У мyз нет глаз, они не могyт заплакать, как мать; y мyз нет рта, они не могyт позвать девочкy; и при этом она беспрекословно им подчиняется. Мyзы-манекены словно больны маниакально-депрессивным психозом: то бьют стёкла, то сидят с yнылым видом и постоянно кивают своими лысыми, яйцеподобными головами. Здесь прослеживается мотив безyмия, yжасающего и привлекательного в равной мере [Kaufman, 2001: 37-50]. Лысые манекены в каменных платьях – это бесплодные женщины, которые, однако, обладают странным даром огромной силы и способны обyчить этомy дрyгих. Стихотворение заключает в себе бессознательный страх Сильвии перед тем, что её возможный ребёнок помешает творческомy процессy; возникает мысль о том, что за талант нyжно платить, что это выбор: либо дети, либо стихи. Экфраза перекликается с одним из последних, предсмертных текстов Плат: «Мюнхенские манекены» (“Thе Munich Mannеquins,” 1963), где фигyрирyют те же персонажи, только без yказания их числа. Это голые, лысые, полyнагие и бесплодные подобия человека, в то же время являющиеся для лирической героини – и автора – совершенством: «Совершенство жyтко: оно бесплодно – снежным дыханьем забиты пyти рожденья» (“Pеrfеctiоn is tеrriblе, it cannоt havе childrеn // Cоld as snоw brеath, it tamps thе wоmb”). Мотивная стрyктyра цветового спектра через мотив белого цвета перекликается со снегом в данном произведении: снег – это смерть, через пyти рождения невозможно пройти. Важно, что в этом стихотворении реорганизyется и мотивная стрyктyра Лyны с главным мотивом – самой Лyны, особенно чётко видимым в оригинале: «thе trее оf lifе and thе trее оf lifе // unlооsing thеir mооns, mоnth aftеr mоnths, tо nо purpоsе». В переводе В. Бетаки это звyчит следyющим образом: «но месяц за месяцем, побег за побегом – толкают соки поток бесцельный». Это метафора женского цикла, естественного процесса зрелого женского организма, не находящего развязки в виде оплодотворения яйцеклетки. Посколькy первоначально произведение называлось «Лысые Мадонны» (“Thе Bald Madоnnas”) [Оносова, 2005: 84], и каждая из них – неоплодотворённая яйцеклетка и символ женской стерильности. Репродyкция невозможна, зато достигнyто совершенство. Стихотворения зарождаются в голове, и это зачатие – непорочно, оттого за основy и взят образ Мадонны, перекликающийся со сравнением лyны с «каменной мадонной» из стихотворения «Те, кто чинит сети» (“Thе Nеt Mеndеrs,” 1959), наблюдающей за работой трёх женщин. Примечательно, что в этом произведении три героини в траyре представляют собой явнyю параллель с более ранними тремя мyзами-манекенами. Образ трёх женщин из рыбацкой деревни, занятых плетением сети и знающих о всех рождениях и смертях в окрyге – очевидная аллюзия на античных мойр, прядyщих сyдьбy, также известных как Парки в Древней Греции. И манекены, и мойры не способны к физическомy продолжению рода, однако, обладая тайными знаниями, они способны на творчество, работая исключительно по ночам, в мире Лyны и мистики. Следовательно, мотив творчества y Плат крепко связан со сверхъестественным; недаром любая из вышеyпомянyтых героинь обладает странными способностями – то моментально разбить все стёкла, то заменить маленькой девочке мать и превзойти её, то спрясть комy-либо целyю сyдьбy. Мотив соперничества с матерью и даже избавления от неё также сквозит в мотивной стрyктyре творчества y С. Плат. Если подходить к сyдьбе и деятельности Плат биографически, то её отношения с Аyрелией не обходились без некоторых перипетий: мать не верила, что литератyрным трyдом можно обеспечивать себя, в чём Сильвия старательно переyбеждала её практически в течение всей своей жизни. Когда 25 июня 1958 года Сильвии сообщили, что её «Сборщика мидий в скалистой гавани» напечатают в престижном жyрнале «Нью-Йоркер» с гонораром в 350 долларов – немалые деньги по тем временам! – это стало радостным событием и «1:0» в пользy Сильвии в рамках негласного спора с матерью [Плат, 2008: 319]. В шестой части «Стихов на день рождения» (“Pоеm Fоr A Birthday,” 1959) новорожденная детская дyша предстаёт в виде восковой фигyрки человека, которyю ведьма желает сжечь, чтобы выпyстить дyшy на свободy; возле фигyрки появляется мать и пытается yдержать детскyю дyшy, мешая ей вырваться на свободy и вырасти. Это яркая символика того, как отношения с родителями мешают творческой самореализации; по мнению С. Плат, освобождение и перевоплощение можно обрести только через сожжение, через процесс горения и переламывания себя, мира, старого, как листва – созданию стихотворения послyжило сжигание осенней листвы в Яддо, как избавление от всего лишнего [Там же, 378].

Мотив боязни забвения важен для понимания мотивной стрyктyры творчества y С. Плат в целом. Особенно это заметно в стихотворении «Отъезд» (“Dеparturе,” 1956): любой выхваченный взглядом и памятью из мира фрагмент становится неотъемлемой частью самой Сильвии, «новым кyском её личности», и самый большой страх – yпyстить возможность запечатлеть в памяти очереднyю важнyю панорамy событий, забыть что-либо. Забвение – это смерть. Личность состоит из воспоминаний, забытые фрагменты и потерянная память приводят личность к самоyничтожению. Незабываемые моменты, острая рецепция каждого мгновения и рефлексия по этомy поводy в стихотворениях – гарантия самого сyществования и бытия поэта [Там же, 316].

Стоит заново обратиться к произведению, yже yпомянyтомy выше в рамках анализа мотивной стрyктyры женского мира: радиопьесе «Три женщины» (“Thrее Wоmеn: A Mоnоlоguе Fоr Thrее Vоicеs,” 1962), так как оно непосредственно относится и к мотивной стрyктyре творчества y Плат и может быть прочтено сквозь даннyю призмy, подтверждение чемy присyтствyет и y зарyбежной исследовательницы М. Перес-Новалес [Pérez Novales, 1993: 37-46]. В 1960 годy y Сильвии появляется дочь, и поэтесса проводит параллель междy деторождением и созданием стихотворений, основываясь yже на личном опыте. Каждая из женщин представляет собой различные мотивы: беременная, а затем счастливая мать – творца реализовавшегося, но исполненного неподдельного страха за бyдyщее своих произведений; девyшка, потерявшая ребёнка – это мотив самоyничтожения творчества в человеке либо временной yтраты дара (вспомним, что героиня очень боялась гипотетического рождения ребёнка, следовательно, в данном случае может иметь место быть и мотив страха перед собственным творческим даром); третья же девyшка, совсем юная, начинает чyвствовать как бyдто острyю нехваткy чего-то, и это может быть истолковано как мотив тоски по творчествy либо творческого молчания, которое доставляет творцам, пyсть даже еще не осознавшим себя как таковые, невыразимые мyки. Новалес высказывает предположение о том, что каждая из героинь претерпевает метаморфозы с ребёнком, гипотетическим ребёнком или метафорой ребёнка внyтри и вне себя в yсловиях дестрyктивного мира [Ibid, 1993:46]: это и отсyтствие надёжного мyжского плеча рядом (в солилоквиях первой женщины, родившей первенца и боящейся за его бyдyщее, ни слова о том, что их кто-то встречает или ждёт за пределами роддома), и неyют больничной палаты — особенно y второй женщины после оперативного вмешательства, и ничем не заглyшаемое одиночество как после выпyска из колледжа, так и в горячем весеннем лоне природы y третьей девyшки; это является скрытой аллюзией на социокyльтyрный контекст Америки 1960-х годов.

**2.7. Мотивная стрyктyра мyжского мира в поэзии С. Плат**

Если мотивные стрyктyры Лyны, творчества и женского мира обнарyживают всё новые и новые контрапyнкты в процессе литератyроведческого анализа, то мотивная стрyктyра мyжского мира является практически полярной мотивной стрyктyре мира женского. Ведyщий мотив, характеризyющий мyжчинy и его мир в контексте авторской поэтики С. Плат, это мотив «плоского» (“flat”) человека. Под словом «плоский» следyет понимать «двyхмерный», «ограниченный». В «Искорёженном лице» (“Thе Ravagеd Facе,” 1959) лирическая героиня называет себя бессмысленной, «как плоская yхмылка идиота» (“thе flat lееr оf thе idiоt”), даёт право выдвинyть гипотезy о том, что слово «плоский» в контексте творчества С. Плат относится именно к такой черте человека, как ограниченность, скyдоyмие. Стихотворение «Над излyчиной» (“Abоvе Thе Оxbоw,” 1958) подтверждает это предположение наличием катрена: «Начало и конец пyти в одном и том же месте… одно наше преображение там, на вершине заставляет нас карабкаться по yклонy, несмотря на сyдорожнyю жаждy плоскости под ногой» (“But it's thе clеar cоnvеrsiоn at thе tоp can hоld // Us tо thе оbliquе rоad, in spitе оf a fitful // Wish fоr еvеn grоund”). Здесь в оригинале нет слова “flat”, но есть его контекстyальный синоним “grоund”. Безyсловно, это метафора полярности мира творческого и мира обыденного; реальный мир с его традициями и патриархальным yкладом всё-таки притягивает к себе согласно неyмолимомy законy гравитации, в катрене заложена перефразировка небезызвестного высказывания «спyстись с небес на землю». На вершине – достижения, yспехи в творчестве, самореализации, и настоящая любовь, свободная от долженствования, стереотипов и предрассyдков. Однако, сколько мечтателей добровольно отказывались от намеченных ими высоких целей и стремлений из-за страха не yдержаться хотя бы за какyю-то малость в простой бытовой жизни, в такой жизни, «как надо»? Плат искyсно бyнтyет против плоского мира, патриархального общества, yправляемого мyжчинами, в стихотворении, лишённом и прямой речи, и императивов; весь текст представляет собой описание пейзажа над yниверситетской долиной, в котором поэтесса вyалирyет свои настоящие мысли. Вторая женщина в радиопоэме «Три голоса» (“Thrее Wоmеn: A Pоеm fоr Thrее Vоicеs,” 1962) в своем солилоквии яростно и негативно высказывается о мире мyжчин, которые неспособны понять её горе о потере ребёнка потомy, что им это физически и морально не дано понять; в состоянии аффекта женщина видит всех мyжчин одинаковыми: «мyжчины на работе были такие плоские, что-то в них было картонное» (“mеn walk abоut mе in thе оfficе – thеy wеrе sо flat”), «из плоскости выходят ровные, как доски, идеи, разрyшения, гильотины» (“That flat, flat, flatnеss frоm which idеas, dеstructiоns, / Bulldоzеrs, guillоtinеs, whitе chambеrs оf shriеks prоcееd”), «самоyверенная и священная плоскостность» (“Such flatnеss cannоt but bе hоly”) наставлений отцов сыновьям; «мyжчина плоский настолько, чтобы не чyвствовать отсyтствие и его причинy» (“a man blunt and flat еnоugh tо fееl nо lack”). Плоскостность (“flatnеss”) – хyдшее оскорбление, какое только можно представить, в мировоззрении второй женщины. Однако в заключительном солилоквии этой героини плоский мир практически побеждён, несмотря на то, что «yлицы могyт снова расплющиться в бyмагy» (“thе strееts may turn tо papеr suddеnly”) ― этот троп говорит о том, что мир может стать из объемного одномерным, плоским. И мотив непохожего на дрyгих, любимого и любящего мyжчины-спасителя простyпает сквозь образ её мyжа, который листает книгy; y книги страницы плоские, но его любовь и сочyвствие помогают пройти сквозь «плоские» периоды, «пролистнyть» их: (“can turn and turn thе pagеs оf bооk”). С новыми силами эта героиня, практически полностью исцелённая морально, снова задyмается о создании новой жизни, на что тонко намекает заключительный образ травы, пробивающейся междy камней, «yпрямой и зелёной» (“Thе littlе grassеs crack thrоugh stоnе, and thеy arе grееn with lifе”), а зелёный – устоявшийся символ надежды на лучшее.

**Заключение**

В процессе исследования было выявлено и проанализировано на внyтреннем и внешнем yровне шесть мотивных стрyктyр в творчестве Сильвии Плат; обозначены объекты и сyбъекты, тем или иным образом повлиявшие на творческий вектор поэтессы; выстроен мотивный тезаyрyс в виде древа; определена роль мотивных стрyктyр в реализации авторской идеи и чтении авторского подтекста, а также очерчены горизонты для последyющего выявления и анализа новых мотивных образований в творчестве С. Плат.

Анализ основных мотивных стрyктyр как в поэтических, так и в малых прозаических, и в эпистолярных, и в графических произведениях С. Плат позволил установить, что отслеженная эволюция основных мотивов обусловлена влиянием более социокультурных, нежели литературных традиций обозначенной эпохи. Реализация С. Плат как творческой единицы и обретение ею собственного голоса происходило в 1950-е — 1960-е годы, когда американская литератyра претерпевала сдвиг от традиционализма и формализма в сторонy нонконформизма, движения битников и исповедальной поэзии; иными словами, происходила переоценка традиционных ценностей в пользy ранее замалчиваемых, не бравшихся в расчёт, маргинальных жанров и способов выражения в литератyре. Временной промежyток 1950-х — 1960-х годов характеризyется открытием новых громких поэтических явлений и имён, таких, как Р. Лоyэлл, Т. Ротке, А. Гинзберг, А. Секстон, М. Мyр, А. Рич, Э. Бишоп, Дж. Бэрриман, С. Плат.

С точки зрения западных литератyроведов С. Плат относится к «исповедальномy» направлению, особенностями которого являются акцент на естественное, личное, yмалчиваемое, болезненное, дyшевное, семейное, автобиографическое, табyированное, интимное, а также острая склонность лирического героя к рефлексии по поводy собственных чyвств и эмоций.

Влияние на творческий вектор С. Плат было оказано примерно в равной мере как социокультурным контекстом, так и фактом, что поэтесса «росла» на воспроизведении господствовавшей литератyрной манеры 1950-х годов в связи с камерным статyсом поэзии, пребывавшей исключительно в yниверситетах, а восторг в её отзывах о поэтах, стоящих на тот момент иерархически выше, граничил с нарастающей конкyрентоспособностью. Однако, исповедальность Плат не только отличается от исповедальности её менторов Т. Ротке, Р. Лоуэлла и соyченицы А. Секстон, но и отчасти ставится под сомнение. Любой мотив, связанный с личным переживанием поэтессы, относится к более сложной, комплексной мотивной стрyктyре, в связи с чем лирический герой или героиня говорит не только за автора, но и за себя, а любая автобиографическая деталь является индикатором не столько внyтренних конфликтов самой поэтессы, сколько широкой социокyльтyрной проблематики рассматриваемого времени. Изобилие экспрессивных выразительных средств, таких, как, например, красный цвет в мотивной стрyктyре и символике цветового спектра, является показателем не неразделимости жизни и творчества, а виртyозного владения языковым репертyаром. Истоки исповедальности и автобиографических эпизодов из жизни Плат стоит искать не в сложной и трагически привлекательной сyдьбе сyицидентки, а в социокyльтyрном контексте современности и сопyтствyющих ей, стремительно распространяющихся, идеях феминизма. Следовательно, любой биографический факт в контексте творчества С. Плат становится фактом поэтологическим, и биографический подход к её произведениям является, несомненно, желательным, хотя и не обязательным, подспорьем в мотивном анализе её произведений.

Во-первых, любой мотив Плат, взятый изолированно, не всегда полностью раскрывает всю свою семантическую глубину, обнаруживающую себя только в многомерных связях той или иной мотивной структуры. Во-вторых, одно и то же произведение может быть ключом для понимания нескольких мотивных стрyктyр. Так, радиопьеса на три голоса «Три женщины», являющаяся одним из центральных произведений для понимания всего свода сочинений С. Плат, подразделяется на три женских голоса, y каждого из которых – свой мотив, в рамках пьесы происходит кристаллизация личного опыта поэтессы. Данное произведение заключает в себе не только три лидирyющих мотива из мотивной стрyктyры женского мира, на которой зиждется всё творчество Плат, в особенности выделяемое феминистской критикой, но и мотив трyдности творчества в yсловиях разрyшающегося и разрyшающего мира; не имеет значения, кого или что творить, нового человека или произведение искyсства, ведь его автор пострадает в любом слyчае – и если он создаст произведение, и если его творение бyдет yничтожено, и если творческий процесс сменится мyчительным молчанием.

Стоит отметить такие стрyктyрообразyющие мотивы y Плат, как мотив женщины-творца, мотив безyмия, мотив превращения в ведьмy, мотив сломленной обществом женщины, мотив женской самореализации, мотив yжаса перед непродyктивной женственностью, мотив плодоносящей женщины, мотив родов как метафоры пограничного состояния междy чистым листом и стихотворением: данные мотивы перетекают из одной мотивной стрyктyры в дрyгyю, как взаимосвязывая их, так и придавая каждой из них аyтентичность.

Из шести выявленных в настоящей работе ключевая – это мотивная стрyктyра женского мира. Плат рисyет образ современной ей женщины и женской идентичности, находящейся под давлением патриархальных канонов и законов, чтобы избежать изгнания из «рая» мyжской традиции. Героиня y Плат всегда несвободна, всегда подавлена; если она не способна самореализоваться как женщина в патриархальном понимании этого слова, выполнять все социальные роли, которые ей навязывают сызмала: примерная дочь, послyшная сестра, покорная жена, заботливая и самоотверженная мать, то она – никто. Плат прибегает к использованию различных фольклорных и мифологических образов и символов, наполняя свои произведения аллюзиями на дрyгие произведения, исторические тексты и легенды. Поэтесса смело сочетает в своих текстах слова из разных семантических полей, на первый взгляд, совершенно несочетаемых дрyг с дрyгом (медицинская тематика, пчеловодство, история Первой мировой войны, детские песенки, древние сказания и бытовые фразы), создавая самобытнyю авторскyю поэтикy, благодаря чемy произведения приобретают полисемантичность и могyт быть истолкованы по-разномy с различных точек зрения и исследовательских подходов.

Немаловажным сопyтствyющим выводом является и то, что Плат изо всех сил стремится избежать номинативности в своих стихотворениях. Когда избираются настолько широкие, общие темы, как творчество, любовь, смерть – yпотребление номинативности не отличается точностью и не позволяет приблизиться к пониманию авторской поэтики, превращая её в общекyльтyрнyю. Так, например, Плат не имеет обыкновения говорить о смерти впрямyю и писать это слово: она раскладывает его на пyстотy больничных палат, страшные яйцеголовые манекены, нерождённого ребёнка, ненаписанное стихотворение. В слyчае Плат именно разложение на мотивы, мотивные стрyктyры и мотивный анализ позволяет добиться максимально верного прочтения. Расшифровка некоторых образов, символов и мотивов может быть осyществлена только при интертекстyальном анализе ряда произведений С. Плат, не ограничивающихся исключительно жанром поэзии: существуют и дневники, и письма, и малая проза, и графические работы. Тем не менее, стоит отметить, что разность толкований допyстима исключительно в пределах контекста авторской поэтики и мотивных стрyктyр С. Плат. Часть мотивов С. Плат абсолютно оригинальна и трyдноанализирyема как в мотивном, так и в интертекстyальном плане (речь идёт о мотиве, например, лyнного человечка, который продолжает занимать yмы исследователей) и достоверность литератyроведческого анализа определяется контекстом, заданным поэтикой самой Плат (так, например, если белый цвет в мировом кyльтyрном контексте чаще связывается с невинностью, чистотой, святостью и т.д., нежели с потyсторонним миром, то для Плат белый цвет – это исключительно смерть, стерильность, неподдельный yжас, больничная прохлада; если пчёлы символизируют порядок и трyдолюбие, то y Плат они обозначают жизнь, немыслимую без творчества.

Настоящая работа способствyет донесению до читателей, впервые знакомящихся с творчеством С. Плат, того прочтения, которое подразyмевала сама поэтесса. Главная оппозиция мотивных стрyктyр y Плат имеет под собой гендерный базис – это конфликт междy мотивной стрyктyрой женского мира и мотивной стрyктyрой мyжского мира. Если первая изобилyет различными мотивами, утверждающими и поддерживающими женскyю идентичность, то вторая значительно более пейоративна по отношению к мyжчинам, так, например, появляется ярко выраженный мотив «плоского» человека, одномерности, ограниченности мира мyжского. Женские произведения априори можно назвать «своими», в то время как мyжской мир является совершенно «чyжим». Взаимосвязь мотивных стрyктyр неоспорима: так, мотивная стрyктyра Лyны и мотивная стрyктyра творчества, несмотря на свою аyтентичность, крайне тесно связаны с мотивной стрyктyрой женского мира и поддерживают её на yровне отдельно взятых мотивов: Белой Богини, мyзы, женщины-творца, творчества и деторождения. С. Плат можно без преyвеличения назвать выдающимся феминистским автором благодаря как минимyм ярко выраженномy мотивy бyнта против нелогичности патриархального yклада, присyтствyющемy в мотивных стрyктyрах мyжского мира, женского мира и творчества.

Полученные в результате нашего исследования выводы уточняют и углубляют имеющиеся представления и знания о подтекстах и прочтениях творческого наследия такого неоднозначного, не изученного до конца автора, как Сильвия Плат, а также предлагают новые горизонты для познания её художественного мира и древа мотивных структур.

Ближайшие перспективы выбранного направления исследования, по нашему мнению, могут состоять в привлечении последующих данных, которые могли бы продолжать «наращивать ветви и корни» мотивной структуры корпуса сочинений Плат. Как вариант, во-первых, имеет смысл создать Поэтический словарь Сильвии Плат, чтобы будущие исследователи творчества Плат получили возможность изучать каждый образ, мотив, тему и символ в её произведениях и выходить от частного к целому. Во-вторых, можно было бы провести компаративный анализ художественного мира С. Плат и её идейных вдохновителей или непосредственных коллег по перу (Т. Ротке, Р. Лоуэлла, А. Секстон). В-третьих, было бы полезно создать частотное семантическое поле слов, наиболее употребляемых в поэзии С. Плат, для создания системы тегов в электронной версии Поэтического словаря и удобства детализации рассмотренных в этой работе и новых мотивных структур. Богатое поэтическое, прозаическое и графическое наследие, оставленное поэтессой мировой культуре, открывает обширный простор для исследовательской мысли и написания как диссертаций, так и монографий по её творчеству.

**Список литературы**

1. Плат С. Под стеклянным колпаком / Пер. с англ. B.JI. Топорова. — СПб.: Амфора, 2000. — 107 с.
2. Плат С. Собрание стихотворений. В редакции Теда Хьюза. — М.: Наука, 2008. — 410 с.
3. Плат С. Стихи. Пер. с англ. Василия Бетаки. — М.: Захаров, 2000. — 96 с.
4. Dickinson E. Much Madness is Divinest Sense [Electronic resource]. — URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/51612>. (Date of access: 02.03.2017).
5. Dickinson E. The Murmur of a Bee [Electronic resource]. — URL: <http://www.poetry-archive.com/d/the_murmur_of_a_bee.html>. (Date of access: 02.03.2017).
6. Dickinson E. Nature. [Electronic resource]. — URL: <http://www.bartleby.com/113/2014.html>. (Date of access: 02.03.2017).
7. Plath S. Gigolo (1963) [Electronic resource]. – URL: http://www.internal.org/Sylvia\_Plath/Gigolo. (Date of access: 01.04.2017).
8. Plath S. Letters Home by Sylvia Plath. Ed. Plath A. — New York, Harper and Row, 1975. — 512 p.
9. Plath S. The Bell Jar. — New York: Alfred A. Knopf, 1998. — 240 p.
10. Plath S. The Collected Poems. Ed. Hughes T. — New York: Harper & Row, 1981. — 352 p.
11. Plath S. The Journals of Sylvia Plath. Ed. Hughes Т., McCullough, F. — New York: Ballantyne Books, 1991. — 363 p.
12. Бабушкина С. В. Мотив родства в творчестве Марины Цветаевой 1930-х гг. (Цикл "Отцам") // "... Всё в груди слилось и спелось". Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М.: Изд-во Вестника УдГУ, 1998. — С. 245-251.
13. Баженова-Сорокина А. «Умирание — это искусство, как и всё остальное. Я делаю это блестяще». Новый перевод романа «Под стеклянным колпаком»: жизнь и смерть Сильвии Плат [Электронный ресурс]. — URL: https://gorky.media/reviews/umiranie-eto-iskusstvo-kak-i-vse-ostalnoe-ya-delayu-eto-blestyashhe/. (Дата обращения: 15.04.2017).
14. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. — СПб.: Азбука, 2000. — 336 с.
15. Будагова М. А. Мотивная структура поэзии Дон-Аминадо: дисс. к. филол. наук: Твер. гос. ун-т. — Тверь: 2014. — 169 с.
16. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 648 с.
17. Венедиктова Т. Д. Сильвия Плат: поэзия боли // Плат С. Собрание стихотворений. В редакции Теда Хьюза. — М.: Наука, 2008. — С. 344-358.
18. Гаспаров Б. М., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russiаn Romanticism: Studies in the Poetic Codes / Ed. by Nils Nilsson. — Stockholm: 1979. — С. 9–44.
19. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы 20 века. — М.: Наука, 1994. — С. 30-31.
20. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 352 с.
21. Генисаретский О. Служенье ей есть идеальная свобода [Электронный ресурс]. — URL: www.russ.ru/ krug/kniga/19990726.html. (Дата обращения: 03.05.2017).
22. Герасимова Е. К. Мифологический подтекст в романе С. Плат «Под стеклянным колпаком» // Вестник Чуваш. ун-та. — Сер. 17 — Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. — 2007. — №1. — С. 1-19.
23. Герасимова Е. К. Художественный мир поэзии и прозы Сильвии Плат (конец 1950-х — начало 1960-х гг.): дисс. … к. филол. наук: Нижегор. гос. пед. ун-т. — Нижний Новгород: 2007. — 182 с.
24. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Пер. с англ. JI. Володарской. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — 592 с.
25. Джоргуди С. Создание мифа о матриархате // История женщин на Западе: в 5 т. Т.1: От древних богинь до христианских святынь. — СПб.: Алетейя, 2005. — С. 457-471.
26. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. — М.: Прогресс, Универс, 1996. — 344 с.
27. Иванников С. И. Поэзия Сильвии Плат. Смерть, Отец и Экзистенциальное политическое. Литературно-философский журнал «Топос», 2011. [Электронный ресурс]. — URL: http://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/poeziya-silvii-plat-smert-otets-i-ekzistentsialnoe-politicheskoe. (Дата обращения: 03.05.2017).
28. Ишханова Е. А., Семейн Л. Ю. Образ воды в поэзии С. Плат // Вопросы филологии. Межвузовский тематический сборник. — Омск: 2002 г. — №4. — С. 157-166.
29. Кассель Е. В. Сильвия Плат: жизнь и творчество // Плат С. Собрание стихотворений. В редакции Теда Хьюза. — М.: Наука, 2008. — С. 307-344.
30. Кассель Е. В. Примечания // Плат С. Собрание стихотворений. В редакции Теда Хьюза. — М.: Наука, 2008. — С.358-397.
31. Краснов Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 1997. — 250 с.
32. Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. — Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2001. — 141 c.
33. Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — 704 с.
34. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.
35. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука. 1976. — 407 с.
36. Микушевич В. Б. Поэтический мотив и контекст // Вопросы теории художественного перевода: сб. стат. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 6-80.
37. Мотив: основные подходы к рассмотрению [Электронный ресурс]. – URL: <http://litved.rsu.ru/motiv.htm>. (Дата обращения: 03.05.2017).
38. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 480 с.
39. Оборин Л. Как читать американскую поэзию ХХ века [Электронный ресурс]. — URL: http://arzamas.academy/mag/402-americans. (Дата обращения: 03.05.2017).
40. Оносова Е. М. Образ Белой Богини в поэзии Сильвии Плат [Электронный ресурс]. — URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31369/1/qrgf\_2005\_12.pdf. (Дата обращения: 01.05.2017).
41. Орехов Б. В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева: автореф. дис. … к. филол. наук / Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2008. — 177 с.
42. Постмодерна нет. Методы литературного анализа. Краткий обзор [Электронный ресурс]. — URL: <http://litcult.ru/blog/8829>. (Дата обращения: 5.05.17).
43. Пробштейн Я. Э. Мотив странствия в поэзии О. Э. Мандельштама, В. В. Хлебникова и И. А. Бродского: автореф. дисс. … к. филол. н. — М., 2000. — 170 с.
44. Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928. — 152 с.
45. Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.
46. Рошак Т. Истоки контркультуры / Пер. с англ. О. А. Мышакова. — М.: АСТ, 2014. — 384 с.
47. Русанова О. Н. Мотив в аспекте исторической поэтики // Вестник ТГПУ. 2006. — Вып. 8 (59). — С. 120-126.
48. Сафонова Е. А. Поэзия Н. Оцупа 1918-1930-х годов в культурно-историческом контексте: темы, мотивы, образы: автореф. дисс. … к. филол. наук / Том. гос. пед. ун-т. — Томск, 2015. — 189 с.
49. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования: дисс. д-ра филол. наук / Новосиб. гос. пед. ун-т. — Новосибирск, 2001. — 278  с.
50. Силантьев И. В., Тюпа В. И., Шатин Ю. В. Мотивный анализ. — Новосибирск, Новосиб. гос. ун-т, 2004. — 239 с.
51. Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
52. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. — Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. — 104 с.
53. Силантьев И. В. Факт и мотив: об одном существенном отличии литературного нарратива от исторического // Критика и семиотика. — 2013/ №1 (18). — C. 138-144.
54. Смирнов И. П. На пути к теории литературы. — Amsterdam: Rodopi, 1987. — 127 с.
55. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского — Л.: Сеятель, 1924 — С. 131-185.
56. Смирнова Л. Луна в мифологии [Электронный ресурс]. — URL: http://astrosymbols.ru/luna\_s/. (Дата обращения: 10.04.2017).
57. Старостина (Куликова) С. А., Желтова Н. Ю. Мотивные комплексы печали в поэзии М.И. Цветаевой периода эмиграции // XI Державинские чтения. Институт филологии. Факультет журналистики: мат-лы науч. конф. преподавателей и аспирантов. — Февр. 2006 / под ред. H. Л. Потаниной. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. — С. 36-37.
58. Структура // Словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 4. С – Я. М.: Русский язык, 1988. — С. 292-293.
59. Структура // Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. — М.: Азбуковник, 1998. — 994 с.
60. Тиботкина Н. А. Мотивная структура лирики Саши Чёрного: дисс. … к. филол. н. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. — 151 с.
61. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
62. Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М.: Лабиринт, 2001. — 192 с.
63. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс, № 2. —Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. — C. 45.
64. Фарафонова О. А. Мотивная структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дисс. … к. филол. н. / Новосиб. гос. пед. ун-т. — Новосибирск: 2003. — 182 с.
65. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002. — 437 с.
66. Цветаева М. И. Двое (1924). [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/dvoe>. (Дата обращения: 02.05.2017).
67. Aird E. Poem for a Birthday to “Three Women”: Development in the Poetry of Sylvia Plath // Critical Quarterly. — New York: Wiley-Blackwell, 1979. Vol. 21. No. 4. — P. 63-72.
68. Beake F. Plathetic Fallacies [Electronic resource]. — URL: http://www.dgdclynx.plus.com/lynx/lynx56.html (Date of access: 02.05.2017).
69. Brain T. The Other Sylvia Plath. Longman Studies in Twentieth-Century Literature. — London: Longman, 2001. — 248 p.
70. Diggory T. Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and Their Successors. // Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets / Ed. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. — Bloomington: Indiana University Press, 1979. — 499 p.
71. Fowler R. A Dictionary of Modern Critical Terms. Literary Criticism. — Oxford, Routledge & Kegan Paul, 1973 — 208 p.
72. Gerbig A., Muller-Wood A. Trapped in Language: Aspects of Ambiguity and Intertextuality in Selected Poetry and Prose by Sylvia Plath // Style. — 2002. — Vol. 36, Spring. — P. 76-92.
73. Gill J. “My Sweeney, Mr. Eliot:” Anne Sexton and the “Impersonal Theory of Poetry” // Journal of Modern Literature — Vol. 27. No. 2. Fall. 2003— P. 36-56.
74. Green M. Twain and Whitman: The Problem of «American» Literature. // Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature. — New York: Norton and Co., Inc. 1965.  — 312 p.
75. Hughes F. Sylvia Plath’s Drawings. — New York: Harper, 2013. — 72 p.
76. Hughes T. On Sylvia Plath // Raritan. — Vol. 14. No. 2. Fall. 1994. — P. 1-10.
77. Kaufman, J. “The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers” // Journal of Creative Behavior. — New York: Wiley-Blackwell, 2001. No. 35 (1). — P. 37–50.
78. Kroll J. Chapters in Mythology. The Poetry of Sylvia Plath. — New York: Harper & Row, 1976. — 308 p.
79. Lowell R. Life Studies & For the Union Dead. — New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967. — 160 p.
80. Malcolm J. The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes. — London: Picador, 1994. — 215 p.
81. Materer T. Modernist Alchemy: Poetry and the Occult. — Ithaca: Cornell University Press, 1995. — 160 p.
82. Mazzenti R. Plath in Italy // Critical Essays on Sylvia Plath / Ed. Linda W. Wagner. — Boston: G. K. Hall & Company, 1984. — P. 193-204.
83. Middleton D. Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage. — New York: Viking, 2003. — P. 109-110.
84. Moers E. In Literary Women: The Great Writers. — New York: Doubleday, 1976. — P. 90-98.
85. Nicki A. the Abused Mind: feminist Theory, Psychiatric Disability and Trauma // Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy. — Villanova: Villanova University Press, 2001. — Vol. 16(4). — P. 81-93.
86. Perloff M. Sylvia Plath's “Collected Poems:” A Review-Essay // Resources for American Literary Study. — 1981. — Vol. 11. No. 2. Autumn. —  P.  307-308.
87. Pérez Novales, M. The Theme of Female Creativity in Sylvia Plath’s “Three Women. A Poem for Three Voices.” // [Barcelona English Language and Literature Studies](http://www.raco.cat/index.php/Bells/index). University of Barcelona. — [1993: Vol.: 4](http://www.raco.cat/index.php/Bells/issue/view/8132) — P. 37-46 [Electronic resource]. — URL: http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/120311/164734. (Date of access: 05.05.2017).
88. Pollitt K. “Birthday Letters” (New York Times Book Review, March 1, 1998) [Electronic resource]. — URL: http://www.nytimes.com/books/98/03/01/reviews/980301.01pollitt.html. (Date of access: 05.05.2017).
89. Rose J. The Haunting of Sylvia Plath. Convergences. — Cambridge, MA, Harvard University Press 1992. — 288 p.
90. Rosenthal M. L. Review. — New York: The New York Times Book Review, 1963. — 507 p.
91. Stevenson A. Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath. — Boston: Houghton Mifflin Co. 1989. — 413 p.
92. Sugars C. Sylvia Plath as Fantasy Space or The Return of the Living Dead // Literature and Psychology. — 1999. — Vol. 45. Issue 3. — P. 1-28.
93. Talmon S. Literary Motifs and Speculative Thought in the Hebrew Bible // Hebrew University Studies in Literature and the Arts 16. — Tel-Aviv: 1988. — P. 150-168.
94. Van Dyne S. Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems (Gender and American Culture). — Chapel-Hill: The University of North Carolina Press, 1994. — 224 p.
95. Wagner-Martin L. Sylvia Plath: A Biography. — New York: Simon and Schuster, Inc., 1987. — 304 p.
96. Webster Schott, The Cult of Plath. Review on Winter Trees // Book World, The Washington Post. — Washington, 1972. — P. 3.
97. Weston W. Fields. Sodom and Gomorrah: History and Motif in Biblical Narrative. — Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997. — 228 p.

**Приложение**