

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

3
2024

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

- 5.9.3. Literary theory (Philology)
- 5.9.4. Folkloristics (Philology)
- 5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Cultural Studies)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (History)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Art Studies)

Goals of the journal. Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal. Implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: 8(495)250-6844

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (History), professor RAS, Institute of Slavic Studies RAS/ Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

T.B. Agranat, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

O.Yu. Antsyferova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

E.N. Basovskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russian Federation

S.A. Burlak, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

I.I. Chelysheva, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

D.J. Clayton, Ph.D., emeritus professor, University of Ottawa, Ottawa, Canada

O.V. Fedorova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

D.M. Feldman, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.Kh. Gilmanov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

N.Yu. Gvozdetskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, Dr. of Sci. (Philology), RAS corr. memb., Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchii*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.G. Vladimirova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- V.I. Zabolotkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.V. Zagidullina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

Executive editor

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, профессор РАН, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Т.Б. Агранат, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

О.Ю. Аницферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Е.Н. Басовская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

С.А. Бурлак, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

Н.Г. Владимирова, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.Ю. Гвоздецкая, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.Х. Гильманов, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.П. Грищев, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковская, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

В.И. Заботкина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Кушцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Колумбийский университет, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация
- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОЛОГИЯ

<i>Наталья И. Рейнгольд</i> Модернистская оптика истории	14
<i>Дмитрий А. Махов</i> Категория наблюдателя в романе: опыт методологической рефлексии	23
<i>Степан К. Рыбалко</i> Интермедиаальный герой/персонаж в литературе	32
<i>Илья Д. Дейкун</i> Метафигциональный комментарий аукториального нарратора в «Пересмешнике» М.Д. Чулкова	42
<i>Ярослав Е. Красников</i> Сценические нарративы в юмористической пьесе А.П. Чехова «Медведь»	51
<i>Маргарита М. Одесская</i> От «Трех сестер» к «Двум сестрам»: редукция как прием трансформации «чужого» текста в процессе рецепции	60
<i>Александр В. Марков</i> Звуковая кукла: Кант, Евреинов и Хлебников	70
<i>Алексей А. Холиков</i> «Кто убил?»: из текстологических разысканий к дневнику Д.С. Мережковского «Было и будет» (1915)	78
<i>Мария А. Мисник</i> Цветовой контраст в художественном тексте (на материале рассказов Е. Замятина и А. Грина)	92
<i>Георгий С. Прохоров</i> «Еврейский король Лир» Якова Гордина: разговор с русским зрителем на фоне европейской литературной традиции	101
<i>Виктория Я. Малкина</i> Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Воспоминанье о цветных стеклах» и «Воспоминанье о красном снеге»	111
<i>Динара С. Сабитова</i> Категории музыкального и визуального в сюжете стихотворения Ю. Левитанского «Как показать осень»	121
<i>Максим В. Пронин</i> О некоторых особенностях поэтического языка Елены Шварц	129

<i>Зинаида Г. Станкович</i> Сюжет-продолжение как проявление саморефлексии в песнях Майка Науменко «Пригородный блюз» и «Пригородный блюз № 2»	137
<i>Мария М. Кирова</i> О генетических связях творчества Ф.А. Искандера	147
<i>Арина В. Бесова</i> Поэтика исторической памяти в романах С.А. Алексиевич «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд»	155
<i>Юрий В. Доманский</i> Событийные ремарки в пьесе «Тот самый день» Ярославы Пулинович	163
<i>Антон В. Алексеев</i> Визуально-вербальный знак в графическом романе и китайской каллиграфии: к вопросу об экспликации авторской индивидуальности	172
<i>Наталья Ю. Гвоздецкая</i> Житие святого Гутлака: проблема интертекстуальности в древнеанглийской агиографии	179
<i>Екатерина С. Бородулина</i> Роль переводческих стратегий в построении поэтического текста на разноструктурных языках («Джейн Эйр» Ш. Бронте)	189
<i>Николай А. Ефименко</i> Два перевода на китайский язык названия романа «Чапаев»: от соцреализма к постмодернизму	197
<i>Анна Д. Бисерова</i> Образ Сатаны в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» и трилогии Ф. Пулмана «Темные начала»	207
<i>Маеде Наджафи</i> Женский лирический субъект в стихах Парвин Этесами	215
<i>Дарья Б. Толстошеева</i> Жанровая стратегия притчи в романе И. Макьюэна «Амстердам»	227
<i>Артем А. Мартынов</i> Постмодернизм как «предчувствие конца» в одноименном романе Дж. Барнса	236

Рецензии и обзоры

<i>Юрий В. Доманский</i> На звериной тропе. Рецензия на книгу: <i>Федунина О.В.</i> Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр. Тула: Аквариус, 2023. 148 с.	246
---	-----

CONTENTS

Philology

<i>Natalya I. Reinhold</i> History through the modernist lens	14
<i>Dmitrii A. Makhov</i> The category of the observer in the novel. The experience of methodological reflection	23
<i>Stepan K. Rybalko</i> The intermedial hero/character in literature	32
<i>Iliia D. Deikun</i> Metafictional commentary of auctorial narrator in Mikhail Chulkov's "Mocker"	42
<i>Yaroslav E. Krasnikov</i> Staged narratives in A.P. Chekhov's humorous play "The Bear"	51
<i>Margarita M. Odesskaya</i> From "Three Sisters" to "Two Sisters". Reduction as a technique for transforming an "alien" text in the process of reception	60
<i>Aleksandr V. Markov</i> The sound puppet. Kant, Evreinov, and Khlebnikov	70
<i>Alexei A. Kholikov</i> "Who killed?". From textological research to the diary of D.S. Merezhkovsky "It Was and Will Be" (1915)	78
<i>Maria A. Misnik</i> Color contrast in a literary text (based on short stories by Y. Zamyatin and A. Grin)	92
<i>Georgii S. Prokhorov</i> "The Yiddish King Lear" by Jacob Gordin. A conversation with Russian audience in the background of European literary tradition	101
<i>Victoria Ya. Malkina</i> Visual images of memory in the poems by Yu. Levitansky "Remembrance of Colored Glass" and "Remembrance of Red Snow"	111
<i>Dinara S. Sabitova</i> Categories of musical and visual in the plot of Yu. Levitansky's poem "How to show autumn"	121
<i>Maksim V. Pronin</i> About some features of the poetic language of Elena Schwartz	129

<i>Zinaida G. Stankovich</i>	
The continuation plot as a manifestation of self-reflection in Mike Naumenko's songs "Suburban Blues" and "Suburban Blues no. 2"	137
<i>Maria M. Kirova</i>	
On genetic links of F.A. Iskander's works	147
<i>Arina V. Besova</i>	
Poetics of historical memory in the novels of S.A. Alexievich "Last Witnesses" and "Secondhand Time"	155
<i>Yurii V. Domanskii</i>	
Event remarks in the play "That Same Day" by Yaroslava Pulinovich	163
<i>Anton V. Alekseev</i>	
Explication of the author's individuality with the help of a visual-verbal sign in a modern graphic novel and traditional Chinese calligraphy	172
<i>Natalia Yu. Gvozdet'skaya</i>	
The life of Saint Guthlac. The issue of intertextuality in Old English hagiography	179
<i>Ekaterina S. Borodulina</i>	
The role of translation strategies in the construction of a poetic text in languages with different structures ("Jane Eyre" by Ch. Bronte)	189
<i>Nikolai A. Efimenko</i>	
Two Chinese translations of the title of the novel "Chapaev". From socialist realism to postmodernism	197
<i>Anna D. Biserova</i>	
The portrayal of Satan in John Milton's "Paradise Lost" and Philip Pullman's "His Dark Materials" trilogy	207
<i>Maedeh Najafi</i>	
The feminine subject in the poems of Parvin Etesami	215
<i>Daria B. Tolstosheeva</i>	
Parable genre strategy in the novel "Amsterdam" by I. McEwan	227
<i>Artem A. Martynov</i>	
Postmodernism as the "sense of an ending" in the same name novel by J. Barnes	236

Reviews

<i>Yurii V. Domanskii</i>	
On the animal trail. Book review: <i>Fedunina O.V. Kriminal'nyi bestiarii: zver' – tekst – zhanr</i> [Criminal bestiary. Beast – text – genre]. Tula: Aquareius, 2023. 148 p.	246

УДК 82.091

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-14-22

Модернистская оптика истории

Наталья И. Рейнгольд

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, natalya.reinhold@gmail.com*

Аннотация. Предмет обсуждения – место и значение истории литературы в творчестве английских модернистов. В статье анализируется подход Вирджинии Вулф (1882–1941) к истории и ее репрезентации в романе-биографии «Орландо» (1928). В заключение делается вывод о значимости литературно-исторического проекта Вулф в сравнении с некоторыми историческими концепциями, сложившимися во второй половине XX в.

Ключевые слова: биография, исторический факт, художественный вымысел, повествователь, В. Вулф, «Орландо: биография», Г. Баттерфилд

Для цитирования: Рейнгольд Н.И. Модернистская оптика истории // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 14–22. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-14-22

History through the modernist lens

Natalya I. Reinhold

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
natalya.reinhold@gmail.com*

Abstract. The subject under consideration is the prominence of history of literature in the work of English modernists. The author analyses Virginia Woolf's (1882–1941) approach to history, and her view on history as a subject of representation in her novel-cum-biography “Orlando” (1928). In conclusion, Woolf's literary project is appreciated against the background of some historical concepts of the second half of the twentieth century.

Keywords: biography, historical fact, fiction, narrator, V. Woolf, “Orlando: A Biography”, H. Butterfield

For citation: Reinhold, N.I. (2024), “History through the modernist lens”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 14–22, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-14-22

© Рейнгольд Н.И., 2024

Описание истории через деталь – как известно, основной прием работы модерниста с историческим материалом [Bradbury, McFarlane 1976]. Уточнить и расширить представление о подходах модернистов к толкованию и изображению прошлого – цель настоящей статьи. Актуальность исследования – в установлении концептуальных связей между модернизмом и современными подходами к изучению истории.

Последняя – частая тема у модернистов. Вспомнить Вулф, ее «Орландо: биографию» и «Флаш: биографию» (1933), «Обыкновенного читателя» (1925, 1932) и «Свою комнату» (1929), «Очерки о классической американской литературе» (1920) и «Движения в европейской истории» (1921) Д.Г. Лоренса, «Вехи французской литературы» Л. Стречи (1912) и т. д.

В наследии Вулф история занимает особое место. В романах «Орландо», «Годы» (1937) и «Между актами» (1940), в эссе крупной формы – «Своей комнате», «Обыкновенном читателе», «Трех гинях» (1938) основное содержание составляет именно история. Из 400 эссе Вулф больше половины посвящены истории Англии и английской литературы. Не случайно современники видели Вулф в роли Клио, музы истории [Рейнгольд 2012]; подчеркивали ее центральное положение относительно прошлого и настоящего английской литературы [Eliot 1972].

Вулф (дочь сэра Лесли Стивена, первого редактора «Национально-биографического словаря» (1885–1900)) интересовала жизнь прошлых поколений. История позволяла проверить посредством биографий, мемуаров, документов, свидетельств и пр., как в разные исторические периоды решались вопросы социального и материального неравенства, выражавшегося в подавлении творческого начала в человеке; какие условия способствовали его реализации, развитию андрогинного сознания; как соотносятся факт и психология в литературе.

Интерес к непарадному прошлому подогревался недоверием Вулф к объективным истинам, утратившим после Первой мировой войны смысл и значение¹; за точку отсчета ею были взяты личный опыт частного человека, пережитое им, и это же интересовало Вулф в прошлом – тенистые фигуры, рядовые события, бытовая жизнь мало чем примечательных людей. Одновременно

¹ См. эссе «О глухоте к греческому слову»: «Всеобщее потрясение, вызванное Первой мировой войной, было настолько внезапным, что мы еще опомниться не успели, никто из поэтов, писателей даже пикнуть не сумел, а наши чувства превратились в груды обломков, а сами мы – в безмолвных свидетелей, наблюдающих на ними искоса, со стороны» [Вулф 2012, с. 34].

складывались новые приемы описания прошлого посредством контаминации документально подтвержденных исторических событий и вымышленных персонажей с целью выявления неизвестных сторон истории, вскрытия невидимых пружин поступков людей и т. д. Эти находки Вулф обобщила в эссе «Новая биография» с его характерным зачином: «вымышленная жизнь нам представляется все более реальной» (Woolf 1958, p. 149; здесь и далее перевод мой. – Н. Р.).

2 ноября 1917 г. после разговора со своим девятилетним племянником Джулианом Беллом (1908–1937) Вулф записала в дневнике: «Жаль, что у каждого нового поколения не может быть новой истории» (“It seems a pity there can’t be a new history for each new generation”; Woolf 1977–1982, p. 70), выразив в свойственной ей шутливо-иронической манере свое удивление и удовлетворение тем, как судит о вещах подросток, «новое поколение».

В контексте творческой деятельности эти слова писательницы обнаруживают любопытную значимость.

Выскажем предположение [Лихачев 1989]: Вулф создала «новую историю» для «нового поколения» в «Орландо: биографии» (Woolf 1929a). В центре повествования – фантастический персонаж, превращающийся по ходу сюжета из мужчины в женщину. Невозможная (во всяком случае, до последнего времени) метаморфоза происходит на фоне отчасти исторических, отчасти вымышленных событий; в них участвуют реальные фигуры и персонажи собирательные, никогда не существовавшие.

Протагонист Орландо – это собирательный образ культурного героя с европейской историко-литературной подосновой. Его фантастический характер неслучаен: по мысли Вулф, если действующее лицо не представляет собой историческую фигуру, то границ фантазии автора нет.

При всей нереалистичности образа Орландо, странные метаморфозы протагониста скорее выражают перемены в состоянии умов, колебания пресловутого “the spirit of the age” (Woolf 1929a, p. 236), который Вулф, очевидно, трактует как сложнейшую материю, неуловимо меняющуюся от века к веку.

Повествование от третьего лица ведет аноним, биограф, персонаж несколько наивный, но не плоский. Складывается образ консервативного историка, претендующего на исчерпывающее знание предмета и благонадежные приемы его преподнесения неофитам.

Фоном действия служит поместье Орландо, в описании которого воссоздан знаменитый Ноул (Knole), чьи стены за несколько веков перевидали немало исторических деятелей и литературных знаменитостей [Naremore 1973].

Общий принцип работы Вулф с историческим фактом состоит в многократном вкраплении исторически достоверных деталей в общий вымысел ровно в том объеме, какой требуется для создания атмосферы. Из множества подробностей, фактов, наблюдений, связанных с английской культурой конца XVI – начала XX в., создается историческая канва.

Сделаем несколько обобщений относительно той гипотетической версии истории «для каждого нового поколения», которую предположительно Вулф создала в «Орландо».

Во-первых, отметим общий гибкий подход писательницы к истории, который выражается в том, что в зависимости от меняющихся социальных, экономических, политических, общекультурных условий, меняется и сама история как некая хроника событий. Под историей Вулф понимает факты и их интерпретацию. Под фактами истории она понимала эмпирику существования, человеческого опыта, – «историю снизу», как сказали бы мы сегодня. То, что любая интерпретация относительна, – не требует в ее случае доказательств: как модернист Вулф исходила из релятивизма понятий. Нет и не может быть, утверждает Вулф, истинной истории, данной раз и навсегда. Существует определенное число версий истории, предложенных историками разных эпох и разных взглядов. Основательный историк – тот, кто принимает во внимание возможно большее число фактов, используя их как основу своего толкования исторического события. Изучение истории, по мысли Вулф, это процесс открытия и анализа разнородных исторических фактов. Общий взгляд Вулф на историю базируется на концептах относительности и рецепции. В ее представлении об истории, таким образом, видны и викторианская школа Лесли Стивена, и подход писателя-модерниста.

Во-вторых, релятивно-рецептивный подход к истории соединялся у Вулф с постпозитивистским убеждением в отсутствии поступательности и тем более прогресса в движении культуры (Вулф 2012). Культура в ее исторической динамике – это текст, который с переменным успехом пишут сменяющие друг друга поколения. Именно этот смысл выражен в «Орландо»: протагонист, выступая на протяжении четырех столетий то в образе мужчины, то женщины, пишет одну и ту же поэму.

Метафора культуры как текста [Рейнгольд 2012], который пишется, уточняется, аккумулируется, переписывается, *кажется* близкой к постмодернистскому представлению. У Вулф же она, бесспорно, проистекает из модернистской эпистемологической эстетики, где полнота значимости придана литературе, искусству, «тексту» в самом широком смысле слова как достижению культуры

и цивилизации в условиях невежества, варварства, вандализма, о которых свидетельствует история, и – самое главное – вопреки этим условиям [Warner 1984]. Подчеркнем момент активного противостояния и противодействия человека множющимся мраку и дикости посредством развития «текста» культуры, под которым Вулф (разумеется, никогда не употреблявшая сам термин «текст») понимала разнообразие творческих форм и полноту существования.

Проверим наше предположение о том, что написанная в «Орландо» история отвечает запросам нового поколения. В дневниковой записи Вулф говорится о любом новом поколении. Однако есть возможность прочитать это высказывание более конкретно.

Рассмотрим в качестве собирательного образа «нового» поколения 1900-х гг. Герберта Баттерфилда (1900–1979).

Г. Баттерфилд – типичный английский историк первой половины XX в. Он родился в простой йоркширской семье, историю знал в рамках школьной программы, тем не менее поступил в Кембридж и со временем стал уважаемым профессором истории, автором нескольких монографий, которые и сегодня на слуху у академического сообщества историков [Bentley 2011]. Исследователи отмечают различия в подходах Баттерфилда к истории, которые он демонстрировал в начале 1930-х гг., и в его воззрениях 1950-х гг. Нас они интересуют в прикладном смысле, как выражение взглядов на историю, близких или далеких от версии истории в «Орландо» Вулф.

В статье «История и марксистский метод», опубликованной в литературно-критическом журнале Ф.Р. Ливиса “Scrutiny”, Баттерфилд писал о своем убеждении, что «первым условием исторического мышления служит гибкость» (“elasticity”) [Butterfield 1933, p. 354]. Он признавал, что историку дано видеть лишь «изменения, различные проявления я, но не само реальное я, не основополагающий факт. Жизнь суть факт духовный; без этого не было бы истории; однако историк постоянно уязвлен тем, что ему доступны лишь внешние проявления жизни <...>, поскольку имеет дело только с обуславливающими обстоятельствами» [Bentley 2011, p. 111]. Соединение в ранних работах Баттерфилда марксизма (известного ему по работам М. Добба, Г.В. Плеханова и М.Н. Покровского) со стремлением к гибкому подходу к истории, призванной изучать всю полноту фактов духовной жизни человека, которая мыслится как подлинное бытие, производит впечатление гремучей смеси из разнородных источников. Но, возвращаясь к «Орландо», можно заметить, что такой взгляд на задачи историка не противоречит общему характеру истории как истории творческого духа в «Орландо» Вулф.

В 1950-х гг. Баттерфилд написал работу «История как ветвь литературы» [Butterfield 1951]. Он выделил два подхода к истори-

ческой трактовке прошлого. Первый он обозначил словом «воскрешение» (“resurrection”): «Порой мы склонны думать об истории как о труде, связанном с “воскрешением” либо былой эпохи, либо личности какого-то человека, или события, или случившегося в определенное время» [Butterfield 1951, p. 230]. Другой подход к истории состоит в анализе процессов, которые привели к тому или иному историческому событию: «Другой род исторического описания сосредоточен на выяснении общих причин <...>. Это не столько описание, сколько анализ и препарирование» [Butterfield 1951, p. 231]. Адептов первого направления Баттерфилд называет «литературными историками» (“literary historians”) [Butterfield 1951, p. 232]; к ним он причисляет Томаса Карлайла, Томаса Б. Маколея и др. Странники альтернативного подхода видятся ему строгими аналитиками, умеющими отбирать из множества фактов те, что определяют ход истории. Литературная история, понимаемая как воскрешение прошлого и воспроизведение исторических процессов, больше неактуальна.

Судя по работам Баттерфилда, к 1950-м гг. строгий научный анализ взял верх над идеями изучения («воскрешения») прошлого в его полноте, что далеко расходилось с историко-литературной концепцией Вулф, воплощенной в «Орландо». История мыслилась писательницей («литературным историком», по терминологии Баттерфилда) как выражение «духа века» и понимание его движения посредством использования творческого воображения и знания фактов: на этих опорах держится исторический остов «Орландо». Так что историк Баттерфилд 1950-х гг. скорее воплощает собой гипотетического критика литературно-исторического проекта Вулф.

И все же у Вулф и Баттерфилда есть общее. Лучшие монографии Баттерфилда представляют собой обстоятельное исследование канвы межличностных отношений политиков и дипломатов, военачальников и правоведов, писателей, художников и пр. Ровно та же область межличностных отношений интересовала Вулф². Поэтому было бы неверно сказать, что «новая история» Вулф чужда поколению историков 1930–1950-х гг.

Относительно более ранних подходов английских историков, – вполне традиционным представляется соотнесение жизни человека с социальными и материальными условиями эпохи: его Вулф усвоила у Л. Стивена. Однако новым было применение этого приема к описанию жизни художника и выявление творческого духа века посредством такого соотнесения (Вулф 2012; Woolf 1929b).

² См. эссе «Мистер Беннет и миссис Браун» (Вулф 2012, с. 437–438).

Нов и совершенно фантастический персонаж, в определенный исторический момент превращающийся из мужчины в женщину. Нова и документально-художественная основа круга действующих лиц: наряду с историческими фигурами (Поупом, Аддисоном и др.), выступают вымышленные собирательные персонажи: Ник Грин, Шелмердин и т. д. В такой организации повествования угадывается подход, много позже развившийся в жанровую форму “faction”.

Новой в «Орландо» можно считать и интерпретацию «духа века» как движения андрогинного духа творчества, в котором совмещаются мужские и женские черты. В конце XVII – начале XVIII в. (именно тогда произошла метаморфоза Орландо) на литературную арену вышли десятки женщин (среди них Афра Бен, Кэтрин Филипс, Фанни Берни), которые начали писать, переводить, редактировать, издавать собственные и чужие сочинения. Андрогинный, наполовину женский характер Орландо, ставшей/ставшего к 1920-м гг. зрелой опытной молодой женщиной, подтверждается ходом истории, движением суфражизма, «Новых женщин», мелкими подвижками в получении доступа к образованию, к некоторым закрытым профессиям, правам и свободам.

Поколение, оценившее историю андрогинного духа века, Вулф при жизни не застала: оно заявило о себе в 1980–1990-е гг. с мощным развитием западного феминизма.

Сравним описание гендерной трансформации Орландо в романе Вулф и в экранизации «Орландо» британским режиссером Салли Поттер (1992).

При внимательном чтении романа оказывается, что, несмотря на смену пола, Орландо не перестает меняться. На протяжении всего романа Орландо склоняется то к мужской, то к женской ипостаси своего я.

В фильме же трансформация Орландо оказывается окончательной и бесповоротной. В романе двойственная природа Орландо подсказана идеей Вулф об андрогинном сознании.

Концепция же С. Поттер иная: «Орландо на протяжении (действия) выступает женщиной, у нее женская идентичность; ...*сознание женское*» [Рейнгольд 2019, с. 155]. Орландо в представлении Поттер – это женщина, пускай и побывавшая когда-то мужчиной.

В заключение: предположение о том, что в «Орландо» Вулф написала новую историю для поколения родившихся в 1900-е гг., оправдалось частично. Выяснилось, что история движения творческого «духа века» в большей степени отвечала запросам западной аудитории 1980–2000-х гг., ориентированной на феминизм, преодоление социального и материального неравенства людей, ущемленных в правах; на гендерную раскрепощенность; свободу выражения

андрогинного творческого я. Примечательно, что в обширном своде работ об «Орландо» Вулф нет серьезных исследований содержащегося в нем исторического проекта [Williams 2002]. По нашему мнению, эта интересная попытка Вулф пересмотреть подходы к истории может быть оценена по достоинству лишь в контексте современных направлений эго-истории, истории быта, истории «снизу». Модернистская оптика истории – это не только прием изображения событий через деталь, но и (как у Вулф) продуктивные идеи и подходы к описанию истории, значимые и сегодня.

Источники

- Вулф 2012 – *Вулф В.* Обыкновенный читатель / Изд. подгот. Н.И. Рейнгольд. М.: Наука, 2012. 775 с. (Литературные памятники / Российская акад. наук)
- Woolf 1929a – *Woolf V.* Orlando: A biography. N.Y.: Harcourt, Brace and Company, 1929. 329 p.
- Woolf 1929b – *Woolf V.* Women and leisure // The nation and Athenaeum. 1929. 16 Nov. P. 248.
- Woolf 1958 – *Woolf V.* The new biography / Woolf V. Granite and rainbow. L.: Hogarth Press, 1958. P. 149–155.
- Woolf 1977–1982 – [Woolf V.] The diary of Virginia Woolf: in 4 vols. / Ed. by A.O. Bell. L.: The Hogarth Press, 1977–1982. Vol. 1. 356 p.

Литература

- Лихачев 1989 – *Лихачев Д.С.* О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 207 с.
- Рейнгольд 2012 – *Рейнгольд Н.И.* Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» // Вулф В. Обыкновенный читатель / Изд. подгот. Н.И. Рейнгольд. М.: Наука, 2012. С. 525–626. (Литературные памятники/Российская акад. наук)
- Рейнгольд 2019 – *Рейнгольд Н.И.* Слово, знак и движение в прозе Вирджинии Вулф // Вестник МГУ. 2019. № 1. С. 146–158.
- Bentley 2011 – *Bentley M.* The life and thought of Herbert Butterfield. History, science and God. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 2011. 381 p.
- Bradbury, McFarlane 1976 – Modernism, 1890–1930 / Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth: Penguin, 1976. 684 p.
- Butterfield 1933 – *Butterfield H.* History and the marxian method // Scrutiny. 1933. No. 1. P. 339–355.
- Butterfield 1951 – *Butterfield H.* History as a branch of literature // History and human relations. L.: Collins, 1951. P. 225–254.
- Eliot 1972 – *Eliot T.S.* On Virginia Woolf // Recollections of Virginia Woolf by her contemporaries / Ed. by J.R. Noble. L.: Peter Owen, 1972. P. 119–122.

- Naremore 1973 – *Naremore J. The world without a self; Virginia Woolf and the novel.* New Haven: Yale University Press, 1973. 259 p.
- Warner 1984 – Virginia Woolf. A centenary perspective / Ed. by E. Warner. L.: Basingstoke: The Macmillan Press, 1984. 169 p.
- Williams 2002 – *Williams L.B. Modernism and the ideology of history. Literature, politics, and the past.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 265 p.

References

- Bentley, M. (2011), *The life and thought of Herbert Butterfield. History, science and God*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, USA.
- Bradbury, M. and McFarlane, J., eds., (1976), *Modernism, 1890–1930*, Penguin, Harmondsworth, UK.
- Butterfield, H. (1933), “History and the Marxian method”, *Scrutiny*, iss. 1, pp. 339–355.
- Butterfield, H. (1951), “History as a branch of literature”, in Butterfield H., *History and human relations*, Collins, London, UK, pp. 225–254.
- Eliot, T.S. (1972), “On Virginia Woolf”, in Noble, J.R., ed., *Recollections of Virginia Woolf by her contemporaries*, Peter Owen, London, UK, pp. 119–122.
- Likhachev, D.S. (1989), *O filologii* [On philology], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Naremore, J. (1973), *The world without a self; Virginia Woolf and the novel*, Yale University Press, New Haven, USA.
- Reinhold, N.I. (2019), “Slovo, znak i dvizhenie v proze Virdzhinii Vulf” [Verbal, visual and kinesic aspects of Virginia Woolf’s prose], *Vestnik MGU*, no. 1, pp. 146–158.
- Reinhold, N.I. (2012), “Virdzhinia Vulf i ee obyknovennyi chitatel’ ” [Virginia Woolf and her common reader], *Obyknovennyi chitatel’* [The Common Reader], Nauka, Moscow, Russia, pp. 525–626.
- Warner, E., ed. (1984), *Virginia Woolf. A centenary perspective*, Basingstoke, The Macmillan Press, London, UK.
- Williams, L.B. (2002), *Modernism and the ideology of history. Literature, politics, and the past*, Cambridge UP, Cambridge, UK.

Информация об авторе

Наталья И. Рейнгольд, доктор филологических наук, международная докторская степень по английской литературе (Ph.D. in English), профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; natalya.reinhold@gmail.com

Information about the author

Natalya I. Reinhold, Dr. of Sci. (Philology), Ph.D. in English, professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; natalya.reinhold@gmail.com

УДК 82.01

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-23-31

Категория наблюдателя в романе: опыт методологической рефлексии

Дмитрий А. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mrmakhov@mail.ru*

Аннотация. В статье очерчивается контур понимания методологических принципов, лежащих в основе стратегии научной деятельности исследователя, в русле методологии функционального прагматизма. Анализируется структура научных понятий, а также уточняется объем и содержание терминов «понятие» и «категория». Проясняется иерархическая классовая структура (интенционал) категориального понятия «наблюдатель». Она позволяет разграничить его со смежными понятиями, такими как: визуальное в литературе, художественное целое, прямая и обратная перспектива, точка зрения, субъект видения, речи, оценки и др. Кроме того, даются развернутые комментарии для каждого из иерархических классов категориальной структуры понятия «наблюдатель», которые последовательно обобщаются в единое определение.

Ключевые слова: методология, функциональный прагматизм, категория наблюдателя, наблюдатель в романе, точка зрения, перспектива

Для цитирования: Махов Д.А. Категория наблюдателя в романе: опыт методологической рефлексии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 23–31. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-23-31

The category of the observer in the novel. The experience of methodological reflection

Dmitrii A. Makhov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
mrmakhov@mail.ru*

Abstract. The article outlines the contour of understanding the methodological principles underlying the strategy of researcher's scientific activity in line with the methodology of functional pragmatism. It analyzes the structure of

© Махов Д.А., 2024

scientific concepts and clarifies the scope and content of the terms “concept” and “category” as well as the hierarchical class structure (intensional) of the categorical concept “observer”, which allows to distinguish it from related concepts, such as: visual in literature, artistic whole, direct and reverse perspective, point of view, subject of vision, speech, evaluation, and others. In addition, detailed comments are given for each of the hierarchical classes of the categorical structure of the concept “observer”, which are successively generalized into a single definition.

Keywords: methodology, functional pragmatism, category of observer, observer in the novel, point of view, perspective

For citation: Makhov, D.A. (2024), “The category of the observer in the novel. The experience of methodological reflection”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 23–31, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-23-31

Методологической основой нашей работы является функциональный прагматизм. Он представляет собой синтез идей И. Канта и У. Джеймса. Принцип *прагматизма* выражается в предпосылке о взаимозависимости объекта (мира) и субъекта (человеческого опыта). С этой точки зрения человек принципиально способен воспринимать мир (вещи-в-себе) и описывать его только как совокупность собственного опыта (вещи-для-нас) – чувственного и когнитивного. *Функционализм* выражается в представлении о том, что любой объект выделяется субъектом из бесформенного континуума вещей-в-себе (хаоса) по признаку отличия от какого-то иного объекта. Таким образом, объект научного исследования идентифицируется как тот или иной род *функции (связи)*, а значит – обусловливается существованием иных объектов и одновременно обусловливает их существование [Лещак 2008, с. 9–10, 14–15].

Человек как субъект мировосприятия, так или иначе, в ходе жизнедеятельности упорядочивает опыт своего бытия, создает из хаоса вещей-в-себе некий порядок вещей-для-себя – свою картину мира. Этот порядок проявляется в совершенно различных сферах жизни, реальных и виртуальных. К реальным относятся в широком смысле быт, политика и экономика, потому что в них человек нацелен упорядочить отношения между людьми, чтобы решить вопросы жизни и смерти. В этом смысле наука наряду с искусством, религией и философией решает вопросы осмысления жизни и смерти и упорядочивает информацию, а потому относится к виртуальным сферам жизнедеятельности человека. Но в отличие от искусства, которое работает с эмоциональной рефлексией, наука пользуется законами *ratio*.

Что же такое информация с научной точки зрения? Самый краткий ответ на этот вопрос мог бы звучать так: информация – это *разница*. Иными словами, опираясь на принцип функционализма, можно выразиться следующим образом: если есть функциональная связь между двумя объектами, различающимися друг с другом как минимум по одному критерию (атрибуту), значит, есть и информация.

Наиболее общие информационные категории, которыми мы можем оперировать, на наш взгляд, это *пространство* и *время* – наиболее общий процесс (*быть*) и наиболее общая субстанция (*нечто*). Для того чтобы показать функциональную связь между ними, можно дать им следующие определения: пространство – это нечто, что есть, независимо от того, когда; а время – это нечто, что есть, независимо от того, где. Следом для разграничения информации пространственного и временного типов нам потребует атрибуция, т. е. выявление критерия отличия одного от другого. Таким образом, атрибут – это признак, отличающий одну субстанцию от другой или один процесс от другого. По принципу сходства (по категориальному; вертикаль) строятся классы понятий, то есть их содержания. А по принципу смежности (по ассоциативному; горизонталь) – их поля, то есть объем.

Такую структуру имеют все научные понятия: в силу того, что человеческий опыт делится на реальный (чувственный) и виртуальный (когнитивный), понятие представляет собой неразделимую связь между обоими источниками информации о мире – сенсорно-предметный опыт является основой для объема понятия (его горизонтали), а умственно-обобщенный – для его содержания (вертикали).

В формулировке О.В. Лещака, «понятие – это, прежде всего, иерархическая классовая структура (составляющая содержание или интенционал данного понятия и четко отличающая его от других, сходных с ним понятий) с собственным полем потенциальной или актуальной референции (обычно называемой объемом понятия или его экстенционалом)» [Лещак 2017, с. 141–142].

Теперь, когда мы прояснили, что понимаем под термином «понятие», было бы уместно произвести актуальное для нашего исследования размежевание между определениями *понятия* и *категории* (*категориального понятия*) как научных феноменов. В наиболее общем смысле, «обычное» понятие отличается от категориального масштабом обобщения: категория – это наиболее общее понятие, которое включает в себя иные в качестве подклассов.

Г.П. Щедровицкий неоднократно озвучивал эту же мысль более развернуто и детально, в частности в своих лекциях по управлен-

ческому мышлению. С его точки зрения, категориями, или категориальными понятиями, называются такие понятия, которые «фиксируют в нашей мыследеятельности связи и соответствия между операциями, которые мы осуществляем, объектом, к которому эти операции применяются, языком, в котором все это выражается, и нашими понятиями» [Щедровицкий 2014, с. 406]. В этом смысле наблюдатель, на наш взгляд, ближе к понятию категориальному, нежели «обычному», потому что он обусловлен этими четырьмя показателями: во-первых, под наблюдателем понимается специфический объект; во-вторых, к этому объекту можно применить некоторые процедуры-операции; в-третьих, для выражения этого понятия требуется строго определенный язык; и, наконец, за ним стоит еще целый ряд понятий – точка зрения, перспектива, субъект видения, мышления, речи и др.

Таким образом, наша деятельность по определению категории наблюдателя в первую очередь должна быть направлена на выявление иерархической классовой структуры (интенционала) этого категориального понятия для того, чтобы разграничить его со смежными понятиями.

В наиболее общем приближении категориальная структура понятия «наблюдатель» выглядит так: *субстанция – информация – наука – гуманитарная наука – эстетика – художественное целое – визуальное – наблюдатель*.

Давайте проясним каждый из уровней этой иерархии.

1. *Наблюдатель и субстанция.*

На первом, наиболее общем, уровне феномен наблюдателя квалифицируется как субстанция, а не процесс в силу своей более тесной связи с категорией пространства, а не времени. Наблюдатель обязательно должен быть где-то и делать нечто зримым, воспринимаемым для реципиента, ведь в противном случае он утратит свою основную функцию.

В наиболее общем понимании наблюдатель – это нечто (категория).

2. *Наблюдатель и информация.*

На втором уровне наблюдателя можно квалифицировать как информацию, в отличие от энергоматерии (носителя информации), потому что рассматриваемая нами категория бытует виртуально, а не реально. Нельзя воспринять наблюдателя непосредственно через сенсорные каналы восприятия – увидеть, потрогать, услышать, ощутить на вкус или уловить запах. При первой же попытке так поступить наше восприятие обнаружит лишь черную краску на белом фоне бумажной страницы, а также запах бумаги, ее мягкую шершавость и негромкое шуршание под подушечками пальцев.

В крайнем случае чувства читателя ошеломит букет горечи типографской краски на языке, а смартфон лизнуть и вовсе может быть неприятно.

Во-вторых, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория).

3. *Наблюдатель и научное понятие.*

Третьим шагом можно было бы оценить наблюдателя как информацию, относящуюся к сфере науки, из-за ее подчеркнута рациональной упорядоченности. Эта информация подчиняется правилам формальной логики, ее можно классифицировать, типологизировать, одним словом, совершать над ней любые интеллектуальные операции по определенным формализованным правилам. Не получится выявить эту информацию и оперировать ею при помощи чувств и эмоциональных состояний. Если мы создадим художественный образ, например, нарисуем портрет, вложив в него все свое вдохновение, всю силу своей эмоциональной рефлексии, и назовем его категорией наблюдателя, все это еще не приблизит нас к ее научному пониманию.

В-третьих, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория), являющееся научной категорией (род).

4. *Наблюдатель и эстетика.*

Стоит отметить, что категория наблюдателя относится к различным областям гуманитарных наук (психологии, философии, антропологии и проч.) Однако нас она интересует непосредственно в качестве эстетической категории. Эстетическая деятельность с позиции М.М. Бахтина состоит из нескольких этапов: *вживания*, во время которого читатель совпадает с героем, ставит себя на его место, усваивает «конкретный жизненный кругозор» героя; *возврата в себя и завершения*, оформления материала вживания, которое завершает и разрешает эмоциональное состояние героя [Бахтин 1979, с. 24–25].

Для нашего исследования важно, что категория наблюдателя помогает исследователю упорядочить эстетическую (эмоциональную) информацию. Например, систему субъектов видения в *кинокартине*, систему точек зрения или кругозоров в *романе*, определить перспективу (прямая, обратная или множественная) на *иконе, холсте* или *фотографии*. Все это соотносится с этапами эстетической деятельности, в понимании М.М. Бахтина, и приближает исследователя к осмыслению спектра интерпретаций, адекватных художественному целому произведения.

В-четвертых, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория), являющееся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид).

5. *Наблюдатель и категория художественного целого.*

В широком смысле предметом эстетики является выразительная форма из любой сферы общественной жизни. Ведь и любая детская игра может приближаться к искусству, если в ней появляется еще один «безучастный участник» (М.М. Бахтин) – зритель, который начинает любоваться игрой, «эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая (как эстетически значимое целое)» [Бахтин 1979, с. 67]. Однако для нашего исследования актуальным будет только тот круг референций, который касается художественной целостности произведений искусства.

Искусству присущи несколько законов, среди которых *закон целостности* занимает важное место. Сама по себе целостность художественного произведения характеризуется теоретиками литературы как полнота и неизбыточность. Она возникает, когда эстетическому объекту придают завершенность и сосредоточенность. Подлинная завершенность (целостность) достижима только в воображении (которое, например, может быть оформлено как произведение искусства), потому что в действительности она обрывается смертью.

Категория наблюдателя, с одной стороны, обуславливает вообще появление категории художественного целого, так как нечто становится произведением искусства только в глазах наблюдателя, эстетически созерцающего происходящее. С другой стороны, в более узком терминологическом смысле категория наблюдателя упорядочивает часть художественного целого, а именно – части объектной и субъектной структур в произведении искусства, тем самым обуславливая их взаимосвязь.

В-пятых, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория), являющееся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид), что упорядочивает художественное целое (подвид).

6. *Наблюдатель и визуальное в литературе.*

Все произведения искусства, эстетические объекты, представляют собой «телеологически организованное целое»¹, а потому категория наблюдателя поможет исследователю упорядочить это целое в аспекте ментального созерцания реципиента, т. е. визуального в литературе. В силу того, что «внутренний мир» произведения предстает для читателя зримым благодаря системам точек зрения и кругозоров, которые представлены различными

¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стереотип. М.: Академия, 2009. 336 с.

субъектами видения, – категория наблюдателя помогает отрефлексировать систему субъектов видения внутри эстетического объекта.

В-шестых, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория), являющееся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид), что упорядочивает художественное целое (подвид) в аспекте ментального созерцания реципиента (класс).

7. *Наблюдатель и субъект видения.*

На этом уровне категориальной структуры наблюдатель отвечает на вопрос: кто видит в художественном мире? В литературе, с точки зрения сюжета и композиции, субъект видения может играть разные роли: образа автора, повествователя, рассказчика, персонажа, лирического субъекта.

Такова категориальная структура понятия *наблюдатель* в самом широком его значении, в котором оно совпадает с понятием *субъект видения*, или *носитель точки зрения* (т. е. тот, кто видит внутри эстетического объекта, или с чьей (-их) точки (-ек) зрения изображается часть «внутреннего мира» эстетического объекта).

Следовательно, наблюдатель – это нечто (категория), существующее виртуально (подкатегория), являющееся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид), что упорядочивает художественное целое (подвид) в аспекте ментального созерцания реципиента (класс) в соотношении с субъектной структурой эстетического объекта (подкласс).

8. *Наблюдатель.*

Наблюдатель, в отличие от носителя точки зрения, обладает не только *пространственно-временной*, но и *идеологической (рефлексивной) точкой зрения*; он является одновременно и *субъектом видения*, и *субъектом мышления (рефлексии)*. Б. Успенский в работе «Поэтика композиции» выделил четыре типа точек зрения, составляющих композицию художественного произведения: точка зрения в плане идеологии (оценка), психологии (чувства, ощущения и состояния), пространственно-временной характеристики и фразеологии (речь) [Успенский 1995, с. 15].

Здесь же будет уместным отметить, что наблюдатель в эпике необходимо должен быть также и носителем *фразеологической точки зрения*, потому что нельзя представить такую ситуацию, в которой некая точка зрения на мир эпического произведения не была бы одновременно выражена в речевом плане. Таким образом, наблюдатель совмещает в себе по меньшей мере три типа точек зрения: идеологическую, фразеологическую и пространственно-временную.

Наблюдатель – это в первую очередь *рефлектирующий субъект*, чья идеологическая (*ценностная*) точка зрения меняется в зависимости от того, что он *познает* посредством *зрения*, т. е. с точки зрения пространственно-временной (если автор изображает «внутренний мир» эстетического объекта с помощью *прямой перспективы*). Этот вариант определения категории наблюдателя свойственен реалистическому типу художественной образности, проявленному, например, в произведениях И.В. Гёте.

Кроме того, *наблюдателем* является тот, кто *творит и/или изменяет* «внутренний мир» эстетического объекта или его часть: его пространственно-временная точка зрения находится в зависимости от (*ценностной*) идеологической (если автор изображает «внутренний мир» эстетического объекта с помощью *обратной перспективы*). Данная формулировка категории наблюдателя присуща гротескному типу художественной образности, ярко проявившему себя, например, в романах К.С. Льюиса [Махов 2020, с. 119].

Таким образом, в своем узком значении *наблюдатель* – это теоретическая научная категория из области (философской) эстетики, упорядочивающая функциональное отношение субъектов мышления (носителей ценностного отношения к «внутреннему миру» и/или его частям) с субъектами видения (носителями пространственно-временной точки зрения) внутри эстетического объекта.

Литература

- Бахтин 1979 – Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- Лещак 2008 – Лещак О.В. Основы функционально-прагматической теории языкового опыта: аналитика, критика, типология. Тернополь: ТЭИПО, 2008. 232 с.
- Лещак 2017 – Лещак О.В. Проблема определения когнитивных и семиотических функций: понятие – концепт, знак – симулякр // The Peculiarity of Man. 2017. № 26. С. 133–154.
- Махов 2020 – Махов Д.А. Льюисовский наблюдатель искаженного мира: опыт христианского мировидения // Stephanos. 2020. № 1 (39). С. 118–124.
- Успенский 1995 – Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 413 с.
- Щедровицкий 2014 – Щедровицкий Г.П. Оргуправленческое мышление: идеология, методология, технология. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. 689 с.

References

- Bakhtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Leshchak, O.V. (2008), *Osnovy funktsional'no-pragmaticheskoi teorii yazykovogo opyta: analitika, kritika, tipologiya* [Foundations of the functional-pragmatic theory of linguistic experience. Analytics, criticism, typology], Ternopol'skii eksperimental'nyi institut pedagogicheskogo obrazovaniya, Ternopil, Ukraine.
- Leschak, O.V. (2017), "The problem of defining cognitive and semiotic functions: concept – concept, sign – simulacrum", *The Peculiarity of Man*, no. 26, pp. 133–154.
- Makhov, D.A. (2020), "Lewis's observer of a distorted world. The experience of a Christian worldview", *Stephanos*, vol. 39, no. 1, pp. 118–124.
- Uspensky, B.A. (1995), *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art], Shkola "Yazyki russkoi kul'tury", Moscow, Russia.
- Shchedrovitsky, G.P. (2014), *Orgupravlenskoe myshlenie: ideologiya, metodologiya, tekhnologiya* [Organizational and administrative thinking. Ideology, methodology, technology], Izdatel'stvo Studii Artemiya Lebedeva, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий А. Махов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mrmakhov@mail.ru

Information about the author

Dmitrii A. Makhov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; mrmakhov@mail.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-32-41

Интермедиаальный герой/персонаж в литературе

Степан К. Рыбалко

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, stepan_rybalko@mail.ru*

Аннотация. В статье предпринимается попытка очертить границы экспериментального понятия «интермедиаальный герой»/«интермедиаальный персонаж» применительно к словесным художественным текстам. По своей природе этот термин является собирательным и связан в первую очередь с вербальным изображением специфического субъекта действия (художник, скульптор, музыкант и т. п.), создающего произведения других видов искусств внутри литературного текста и, что особенно важно, преобразовывающего структуру внутреннего мира произведения, делая его интермедиаальным (не только на тематически-мотивном, но и на сюжетном, композиционном, мифотектоническом уровнях).

Ключевые слова: интермедиаальность, интермедиаальная поэтика, субъектно-объектная организация текста, интермедиаальный герой, интермедиаальный персонаж

Для цитирования: Рыбалко С.К. Интермедиаальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-32-41

The intermedial hero/character in literature

Stepan K. Rybalko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
stepan_rybalko@mail.ru*

Abstract. The article attempts to define the boundaries of the experimental concept of “intermedial hero”/“intermedial character”, in relation to verbal literary texts. By its nature, the term is collective and is associated primarily with the verbal representation of a specific subject of action (artist, sculptor, musician, etc.), creating works of other arts within a literary text and, most importantly, transforming the structure of the work inner world, making it

© Рыбалко С.К., 2024

intermediate (not only in the main plot, but also at thematic, compositional, and mythotectonic levels).

Keywords: intermediality, intermedial poetics, subject-object organization of the text, intermedial hero, intermedial character

For citation: Rybalko, S.K. (2024), "The intermedial hero/character in literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 32–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-32-41

По мысли М.М. Бахтина, словесные художественные тексты представляют собой «конкретно-индивидуальные, неповторимые миры» [Бахтин 2022, с. 86], которые рождаются в процессе диалогического взаимодействия «внежизненной» (эстетической) *активности автора* с «жизненной» (этической) *активностью героя*. Несмотря на все различия, «неповторимые миры» имеют схожее архитектурное устройство, обладают эстетической целостностью (завершенностью) и складываются из специфического материала – «факторов художественного впечатления» [Бахтин 1975, с. 18], оформляющихся в письменный текст как своеобразный «субстрат эстетической реальности»¹ и воспринимаемых еще одним важным участником творческого акта – *читателем*. В этом обнаруживается коммуникативная природа литературы, представляющая собой момент «встречи» (коммуникативное событие) автора – героя – читателя.

В предложенной коммуникативной триаде каждый из участников творческого акта связан с другими, но вместе с этим обладает большей или меньшей автономностью. Важно, что при таком подходе не представляется возможным выстроить четкую иерархию субъектов, поскольку здесь нет и не может быть «главного» (важен каждый). Так, без «диалогического взаимодействия автора и героя в акте эстетического завершения» [Тамарченко 2011, с. 154] не произойдет и самого оформления «реакции», а также ее рецептивной актуализации в художественном восприятии читателя.

Вопрос о том, какова степень автономности и/или подчиненности героя воле автора, поднимался еще М.М. Бахтиным, но до сих пор не получил однозначного ответа. С одной стороны, герой является объектом творения автора-творца (в этом случае взаимоотношения между ними выстраиваются по аналогии Бог – творение), а с другой – выступает как самостоятельный субъект,

¹ *Тюна В.И.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. С. 10.

действия которого не в полной мере подчиняются автору. В этой связи примечательна реакция Л.Н. Толстого на неожиданное для него самого стремление Анны Карениной броситься под поезд и его мысли по этому поводу, описанные К.Г. Паустовским в книге «Золотая роза»: «Вообще герои и героини мои делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»². Этот случай прекрасно иллюстрирует мысли самого М.М. Бахтина: «созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире» [Бахтин 2022, с. 125]. При этом для совершения эстетического события в равной степени важны оба участника (автор – герой), обладающие несовпадающими друг с другом сознаниями. Именно в процессе их встречи (акта завершения) устанавливаются границы между «жизненной» позицией героя и «внежизненной» позицией автора: «живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри незавершенного единства жизненного события» [Бахтин 2022, с. 129]. Таким образом, можно сказать, что герой сопротивляется «завершающей» деятельности автора, стремясь к «равноправным» отношениям с последним.

Если опираться на исследования исторической поэтики³, то можно сказать, что вопрос о степени влияния автора на героя (и наоборот) приобрел актуальность с наступлением эпохи модальности (вторая половина XVIII – XXI в.), когда существенным образом изменилось мировоззрение человека («я-для-себя»), эстетические принципы творчества (концепция становящегося мира) и субъектно-объектная структура произведений (от повышенной активности авторского плана до повышенной автономности героев). В этот период в художественной литературе начинают все чаще появляться образы художников, музыкантов, актеров, являющихся творцами собственных произведений, ставящие перед исследователями новые задачи. Для обозначения в словесном художественном тексте субъектов действия, связанных с другим видом искусства, мы предлагаем использовать собирательное понятие «интермедиаальный герой»/«интермедиаальный персонаж».

Вслед за Оге А. Ханзен-Леве мы понимаем интермедиаальность как «перевод» с языка одного вида искусства на другой либо как объединение элементов нескольких видов искусства в моно-/мультимедийном «тексте» [Ханзен-Леве 2016]. В нашем случае

² Паустовский К.Г. Золотая роза. М.: Советский писатель, 1983. С. 54.

³ Подробнее см.: Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 253–383.

речь идет о «включении» живописных/музыкальных и иных интермедиаальных элементов в структуру литературного произведения путем введения в текст фигуры интермедиаального персонажа.

Несмотря на важность этого понятия для интермедиаального анализа литературного произведения, рассмотрению подобно-го типа персонажа в отечественном литературоведении пока не было посвящено специальных работ. Термин «интермедиаальный герой» вскользь упоминается в статье С.А. Петровой, но автор ограничивается лишь указанием на его дуалистичную природу (слово – иной медиум): «интермедиаальный герой – образ персонажа, представленный в ракурсе нескольких искусств (например, герой-композитор)» [Петрова 2014, с. 158]. При этом в равной степени не учитываются ни особые взаимоотношения между автором и героем, ни способность последнего создавать произведения и преобразовать внутренний мир художественного текста. Нам представляется важным уточнить терминологические границы экспериментального понятия «интермедиаальный персонаж» и, обратившись к фрагментам нескольких произведений Германа Гессе (рассказ «Художник», новелла «Последнее лето Клингзора» и роман «Нарцисс и Златоуст»), показать, каким образом этот тип субъекта может функционировать внутри художественного текста.

Наше предварительное определение понятия такое: интермедиаальный герой (персонаж) – это специфический субъект действия, *творец* (художник, скульптор, музыкант, актер и т. п.), *создающий* произведения других видов искусств внутри литературного текста и *преобразовывающий* структуру внутреннего мира произведения, деля его интермедиаальным (включающим в себя несколько медиа, т. е. видов искусства). Способность к преобразованию внутреннего мира путем создания произведений искусства относится к фундаментальным чертам такого персонажа, поэтому описание самого процесса творения обязательно должно фигурировать в тексте. Также важно, что интермедиаальный персонаж всегда изображается как художник (artist), но далеко не каждый художник при этом является интермедиаальным персонажем.

Все вышеперечисленные тексты Гессе связывает, во-первых, общая проблематика (соотношение жизни и искусства), а во-вторых, центральная для повествования фигура творческой личности (художник Альберт, художник-экспрессионист Клингзор, скульптор Златоуст).

Для начала обратимся к рассказу «Художник» (“Der Malerei”, 1918). Главный герой произведения – художник Альберт, всецело посвятивший свою жизнь творчеству после неудачной попытки в юные годы добиться признания публики. Однако годы уединенной

жизни и интенсивного творчества привели его лишь к разочарованию: «А в самом ли деле нужно то, что я делаю? Может, эти картины и рисовать-то не надо?»⁴ Романтический порыв «портретами и пейзажами выразить свой внутренний мир»⁵ не находит внешнего отклика в реакции благодарного зрителя, порождая тем самым замкнутость и «раздвоенность» главного героя между самым желанием творить и ощущением бессмысленности собственных чаяний. Новый этап в творчестве Альберта знаменуется отказом от попыток отражать в работах самого себя и стремлением обнаружить связь всех явлений мира: «Он больше не помышлял о героях и торжественных процессиях, которые бы в зримых образах и общем настрое выразили и охарактеризовали его собственную сущность. Он жаждал лишь ощутить то же биение, тот ток, ту тайную проникновенность, в которой он сам растворился и исчез бы, умер и возродился»⁶. При этом воодушевление, охватившее художника, оставалось недоступно для других людей, видевших, как Альберт «все больше уходил в себя, что он все тише и непонятнее говорил и улыбался»⁷. Отдалившись от своих друзей и проводя дни в маленьком живописном городе за границей, главный герой вновь возвращается к творчеству, испытал несколько порывов всеобъемлющего счастья: «Словно после опьянения, он очнулся как-то один в тихой комнате. Перед ним стоял ящик с красками, а на мольберте – кусок картона; после нескольких лет перерыва он снова принялся за живопись»⁸. Долгожданное признание Альберта совпадает с его возвращением к людям, когда о новых картинах начинают писать хвалебные статьи в столичных газетах, а самого художника называть гениальным живописцем. Но успех у публики омрачается тем, что люди начинают видеть в картинах совершенно новые образы и смыслы, которых, по мнению художника, вовсе не было, и даже давать произведениям другие названия: «Странно, странно! Он не мог припомнить, чтобы когда-нибудь рисовал натюрморт с розами или даму в голубом, и никогда, насколько ему было известно, не писал автопортретов. Зато в статье не было упоминаний ни о глинистых берегах, ни об ангелах, ни о дождливом небе, ни о других столь дорогих ему образах»⁹. В финале рассказа, оставив всякую

⁴ Гессе Г. Художник // Гессе Г. Книга рассказов: новеллы / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Текст, 2020. С. 232.

⁵ Там же. С. 233.

⁶ Там же. С. 234.

⁷ Там же. С. 236.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 238.

надежду на то, чтобы быть понятым зрителю, «Альберт предпочел тихо исчезнуть из дома и никогда больше не возвращаться в этот город. Он нарисовал еще много картин, и дал им еще много названий, и был при этом счастлив; но он никому их не показывал»¹⁰.

Итак, подводя итог рассмотрению рассказа, можно сказать, что текст выглядит как притча о художнике, в которой постулируется мысль об изначальной дистанцированности творческой личности от зрителей. Каковы бы ни были устремления художника, его творчество обречено либо быть непонятым для зрителя, либо отдаляться от первоначального замысла, становясь «продуктом» зрительской интерпретации. Несмотря на наличие в тексте фигуры *художника-творца*, мы не можем отнести его к «интермедиаальным персонажам», поскольку он не *преобразует* структуру внутреннего мира произведения. Более того, сам процесс творчества не описывается в произведении подробно и выступает лишь как фон для размышлений повествователя и героя о предназначении искусства и его соотносительности с жизнью.

Иначе дело обстоит в новелле «Последнее лето Клингзора» (“Klingsors letzter Sommer”, 1919). Главный герой – сорокадвух-летний художник-экспрессионист Клингзор, как и Альберт, всю свою жизнь посвятил искусству. В произведении описываются последние месяцы его жизни на юге Италии и внутреннее противостояние между желанием жить обычной жизнью и невозможностью отказаться от изматывающего творчества. Итоговая работа всей его жизни – «ужасная и в то же время волшебно прекрасная картина»¹¹, автопортрет художника, написанный незадолго до смерти. Здесь мы встречаем развернутые описания творческого процесса: «Вот конус горы с густыми тенями скал; он сделал ее очень похожей на гримасу, гора, казалось, выла от боли»¹². Художник, словно предчувствуя собственную гибель, старается использовать каждую минуту и запечатлеть в работах даже, казалось бы, малозначительные объекты действительности. Вместе с этим желаемый результат всегда оказывается мимолетным и едва ли достигнутым («опять прошел день, а сделано мало»¹³). Интересна в этой связи и сама техника работы – акварель, быстро выцветающая и теряющая свою цветовую насыщенность. В недолговеч-

¹⁰ Там же. С. 239.

¹¹ Гессе Г. Последнее лето Клингзора // Гессе Г. Последнее лето Клингзора. Душа ребенка. Клейн и Вагнер: повести / Пер. с нем. С. Апта. М.: АСТ, 2011. С. 277.

¹² Там же. С. 204.

¹³ Там же. С. 205.

ности самих произведений Клингзора мы склонны усматривать один из центральных мотивов произведения – *противостояние жизни* (созидательного начала) и *смерти* (разрушительного начала), реализующееся на разных уровнях художественного текста. Помимо этого, с противостоянием жизни и смерти связаны многочисленные упоминания цветов, которые можно четко разделить на холодные и теплые оттенки. Кроме того, по мере убывания лета и усиления мотива смерти – количество цветочных сочетаний в тексте неизменно уменьшается. Итоговым произведением Клингзора становится автопортрет, далекий от «всякого натуралистического сходства»¹⁴, который воспринимается каждым зрителем по-разному. Одни воспринимают его как пестрый концерт красок (т. е. абстракцию), другие – как нечто среднее между автопортретом и пейзажем («лицо, написанное как пейзаж, волосы, смахивающие на листву и кору деревьев, глазницы как расселины в скалах»¹⁵). Встречаются и эсхатологические прочтения картины: «Другие <...> видят в этом портрете только результат и свидетельство безумия. Натуралистически сравнивая голову на портрете с оригиналом, с фотографиями, они находят в искаженных, утрированных формах дикарские, дегенеративные, атавистические черты»¹⁶. Также стоит сказать, что особую роль в новелле играют не только акварельные зарисовки и автопортрет (т. е. произведения, создающиеся художником буквально), но и символические образы, появляющиеся на протяжении всего текста и отсылающие нас к традиции натюрморта¹⁷. Символика *vanitas* (музыкальный инструмент, чаша, свеча, часы, зеркало и др.) позволяет визуализировать мотив смерти. Если собрать воедино разбросанные по пространству текста символы, то становится очевидно, что автопортрет художника демонстрируется на фоне атрибутики *vanitas*.

В романе «Нарцисс и Златоуст» (“Narziß und Goldmund”, 1930) одной из важнейших составляющих является тема творчества, которая реализуется через фигуру Златоуста, главного героя произведения, предназначение которого – стать странствующим бродягой и непревзойденным скульптором, способным создавать удивительные алтарные образы. Все произведение представляет собой описание духовного пути Златоуста, его взросления и постепенного движения к осмыслению своего места в мире через творчество. Поэтому особую роль играют упоминания о скульпп-

¹⁴ Там же. С. 277.

¹⁵ Там же. С. 278.

¹⁶ Там же. С. 278–279.

¹⁷ Подробнее об этом см. в нашей статье: [Рыбалко 2022].

туре. Прежде всего именно рядом со скульптурным порталом герой падает в обморок, болеет, после чего он вступает на путь долгого осознания своего предназначения (пробуждающаяся натура художника ищет выход из глубин внутреннего мира героя). Ожившие в воображении героя скульптурные фигуры животных произвели сильное впечатление на Златоуста, а сам юноша испытал сильный страх, близкий к страху смерти («Сейчас я потеряю рассудок, сейчас меня сожрут эти звери»¹⁸). Кроме того, после этого эпизода Златоусту снится сон, в котором он создает из глины небольшие фигуры животных и людей («Однажды ему приснилось: он был взрослым, но сидел на земле, как ребенок, перед ним лежала глина, и он лепил из нее фигуры – лошадку, быка, маленького мужчину, маленькую женщину»¹⁹). Важно также, что в конце сна эти фигурки оживают и увеличиваются в размерах, а сам юноша уподобляется Творцу (библейский мотив Сотворения человека). Еще одним важным звеном в цепочке осознания героем своего предназначения становится судьбоносное посещение церкви, в которой находится деревянная статуя Божьей Матери, созданная Мастером Никлаусом, будущим наставником Златоуста. После «встречи» с этой скульптурой Златоуст выходит из церкви преображенным и у него появляется цель – стать скульптором, научиться придавать образам из своей головы материальное воплощение. За всю свою жизнь Златоуст создает всего несколько произведения (серия рисунков, статуя Нарцисса в образе Иоанна, статуя Юлии в образе Магдалины, монастырская кафедра с изображением настоятеля Даниила, патера Мартина и мастера Никлауса в образах евангелистов), так как каждая работа требует от художника много сил и накопленных жизненных впечатлений. Итоговое произведение, статую Девы Марии, Златоусту так и не удается создать, но финальный эпизод становится тем моментом, когда герой возвращается к своей матери.

Интермедиаальные элементы придают текстам Гессе (новелла «Последнее лето Клингзора», роман «Нарцисс и Златоуст») многоплановость: живописный и скульптурный уровни усиливают ощущение «зримой наглядности» (*уровень фокализации*) и осязаемости образов. Кроме того, именно через живопись в ткань художественного текста проникают значимые мотивы (противостояние жизни и смерти) и элементы (цвета и символы), влияющие на *композицию* новеллы (автопортрет с атрибутами *vanitas*), а скульптура связыва-

¹⁸ Гессе Г. Нарцисс и Златоуст / Пер. с нем. Г. Барышниковой. М.: АСТ, 2021. С. 49.

¹⁹ Там же. С. 62.

ется с *мифотектоническим уровнем* романа (проекция библейского мифа). Все это было бы невозможно без фигуры интермедийного героя, выступающего в роле субъекта, аккумулирующего перечисленные медиа и создающего собственные эстетические объекты в рамках художественного мира.

Благодарности

Статья выполнена в рамках проекта РГГУ «Категория интермедийности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

This work was supported by Russian State University for the Humanities, project “Category of intermediality: literature and visual arts” (“Student project research teams of Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Бахтин 2022 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетическом событии / Сост., коммент., вступ. ст. Н.К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. 544 с.
- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- Петрова 2014 – *Петрова С.А.* К вопросу о формировании интермедийных традиций в литературе (на материале стихотворения А.А. Блока «Голоса скрипок») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия «Языкознание и литературоведение». 2014. № 4 (34). С. 157–160.
- Рыбалко 2022 – *Рыбалко С.К.* Новелла Г. Гессе «Последнее лето Клингзора» как автопортрет художника с атрибутами *vanitas* // Визуальное во всем: Сборник статей / Сост., ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2022. Вып. 3. С. 29–35.
- Тамарченко 2011 – *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.
- Ханзен-Леве 2016 – *Ханзен-Леве О.А.* Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

References

- Bakhtin, M.M. (2022), *Avtor i geroi v esteticheskom sobytii* [The author and the hero in an aesthetic event], Aleteiya, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Research from different years], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
- Petrova, S.A. (2014), "On the issue of the formation of intermediate traditions in literature (based on the material of A.A. Blok's poem 'Voices of Violins')", *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Seriya: Yazykoznanie i literaturovedenie*, vol. 34, no. 4, pp. 157–160.
- Rybalko, S.K. (2022), "H. Hesse's novell 'The Last Summer of Klingsor' as an artist's self-portrait with vanitas attributes", in Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P., eds., *Vizual'noe vo vsyom: sbornik statei* [Visual in everything: a collection of articles], Editus, Moscow, Russia, pp. 29–35.
- Tamarchenko N.D. (2011), "*Estetika slovesnogo tvorchestva*" M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya ["Aesthetics of verbal creative work" by M.M. Bakhtin and the Russian philosophical and philological tradition], Izdatel'stvo Kulaginoi, Moscow, Russia.
- Hansen-Love, A.A. (2016) *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture. From symbolism to the avant-garde]. Moscow, Russia.

Информация об авторе

Степан К. Рыбалко, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; stepan_rybalko@mail.ru

Information about the author

Stepan K. Rybalko, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; stepan_rybalko@mail.ru

УДК 82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-42-50

Метафигциональный комментарий
аукториального нарратора
в «Пересмешнике» М.Д. Чулкова

Илья Д. Дейкун

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, iliariy@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу метафигционального комментария аукториального нарратора в романе М. Чулкова «Пересмешник» в свете поэтики рефлексивного традиционализма. Проводится анализ структурного уровня и субъектных масок вербализации метафигционального комментария. Прослеживается единство текстуальной, метатекстуальной и паратекстуальной метафигциональной рефлексии. Выделяются ее виды комментирования, как композиционные, так и тематические в связи с уровнем вербализации и ее риторическим украшением.

Ключевые слова: М. Чулков, метафигциональный комментарий, метатекст, паратекст, аукториальный нарратор, комический роман

Для цитирования: Дейкун И.Д. Метафигциональный комментарий аукториального нарратора в «Пересмешнике» М.Д. Чулкова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 42–50. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-42-50

Metafictional commentary of auctorial narrator
in Mikhail Chulkov's "Mocker"

Iliia D. Deikun

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
iliariy@mail.ru*

Abstract. The article deals with the analysis of the metafictional commentary of the auctorial narrator in M. Chulkov's novel "Mocker" in the light of the poetics of reflexive traditionalism. The analysis of the structural level and subject masks of the verbalization of a metafictional comment is carried out. It also traces the unity of textual, metatextual and paratextual metafictional reflection. Its types of commentary, both compositional and thematic, are

© Дейкун И.Д., 2024

distinguished in connection with the level of verbalization and its rhetorical decoration.

Keywords: M. Chulkov, metafictional commentary, metatext, paratext, auctorial narrator, comic novel

For citation: Deikun, I.D. (2024), "Metafictional commentary of auctorial narrator in Mikhail Chulkov's 'Mocker' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 42–50, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-42-50

«Пересмешник» Михаила Чулкова (1766) – это комический пародийный роман с кумулятивным типом наррации и с аукториальным типом нарратора. Принадлежа низовой, лубочной линии в русском литературном XVIII в., он отражает становление авторской индивидуальности в рамках «рефлективного традиционализма» [Аверинцев 1996, с. 108] этой эпохи. Часть нормативной системы жанров, роман Чулкова включен в систему «привативных оппозиций» [Клейн 2005, с. 25]. Во-первых, в оппозицию низкого и высокого стиля, предполагающую в русской риторике оппозицию модусов вымысла: низкого, порицаемого классицистами баснословия, и высокого, воображения, следующего за фактом и украшающего речь [Ромодановская 1999, с. 19]. Оппозиции вымысла (*inventio*) соответствует оппозиция украшения (*ornatio*), что складывается в противопоставление риторики и анти-риторики. Во-вторых, «Пересмешник» как комический и плутовской роман противопоставлен роману любовно-авантюрному. Так, объектом «пересмехания» «Пересмешника», то есть пародирования и бурлескного переименования положений и характеров, были романы Ф. Эмина. Сюда же следует добавить их принадлежность к разным западным образцам. Схему и некоторые эпизоды «Пересмешника» невозможно понять вне соотнесения с «Комическим романом» Скаррона. Тогда как прозаическая традиция, к которой принадлежит Ф. Эмин, ориентирована на французский прециозный роман. В-третьих, природа вымысла и характер образца предписывает Чулкову обращение не к ориентальной образности и фантастике, а к сюжетике, почерпнутой из фольклора.

Роман Чулкова по композиционной схеме напоминает плутовской роман, связанный авторской рефлексией, что резко отделяет его от сборников фацетий и книги новелл. Единство романа обеспечивает аукториальный нарратор, который в тексте проецирован на фигуру автора [Зусева-Озкан 2021]. При этом субъектность эксплицитного автора распадается на три ипостаси:

а) рассказчик-скоморох, баснословец, балагур (носитель общего модуса вымысла); б) историк, собиратель древностей (авторская маска, обеспечивающая комментаторскую позицию) и в) литератор (субъект рефлексии над техникой построения иллюзии) [Дзюба 2006, с. 14]. Реестр авторских масок создает несколько точек зрения, по-разному и на разных диегетических уровнях комментирующих фикциональный статус повествования.

Вербализация метафикционального комментария осуществляется на трех уровнях: в тексте, в метатексте и в паратексте. Текстуальный метафикциональный комментарий производится в рамках металепсиса как нарративно-логического и как онтологического нарушения законов диегетического мира, производимых аукториальным нарратором¹.

В субъектном аспекте металептические метафикциональные комментарии совмещают эпистемические горизонты баснословца, подчеркивающего вольность рассказа за счет остроумия, и писателя, говорящего ввиду читателя, причастного к миру литературы, сведущего в риторике и пародирующего ее нормативные предписания и оценочные постулаты. При этом металепсис-комментарий варьируется по признаку графической обособленности от простого отступления до пассажей, обозначенных «вместительным знаком» [Анохина 2009, с. 232]. Одним из традиционных форм комментария у Чулкова является темпоральный риторический металепсис. В конце первой главы нарратор нарушает повествовательный пакт, совмещая время истории и время рассказа. Пользуясь тем, что персонажи отвлечены застольем, он находит время, чтобы подумать над «расположением второй главы»². Этот прием заимствован Чулковым из «Комического романа» Скаррона [Гаррард 1976, с. 183]. Здесь помимо употребления эксплицитным автором термина «расположение» (*dispositio*), обнажающего его метанарративную и метафикциональную осознанность, стоит отметить контрастное включение этой авторской рефлексии в больший период занимающего последний абзац риторического заключения. Если в нем эксплицитный автор переходит в модус демонстрации посредством наррации, создавая сцену посредством указания на нее в обращении к читателю, а этот модус метанарративной метафикциональности относится к нарративному иллюзионизму [Fludernick 2003, p. 20], то последний металепсис преимущественно метафикционален, он служит обнажению работы вымысла баснословца над устройством диегетического мира.

¹ Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 361.

² Чулков М.Д. Пересмешник. М.: Советская Россия, 1988. С. 19.

Второй вид металептической метафигиональной рефлексии развивается в рамках фигуры предвосхищения вопроса. Во второй главе в продолжающейся сцене застолья нарратор предвидит упреки в неправдоподобии: «Может быть, иной тому не поверит и скажет, что это невозможно, чтоб такая мелкая тварь замешалась в благородную компанию»³. На возражение дается три аргумента: пародийная ссылка на типичную для романа XVIII в. персонификацию интриги в образе Фортуны. К произвольности Фортуны прибавляется манифестация воли автора: «пишу я по своей воле»⁴, и в обоснование правомочности воли приводится деталь из литературного быта: «за научение меня писать дьячку нашего прихода платил я собственные мои деньги»⁵. Примечательно, что само вторжение нарратора – фигура своеволия, однако, как и во многих других случаях у Чулкова, дается еще и авторская номинация внутренней, творческой причины дигрессии, выводящая ее за рамки предполагаемой фигурой нормы.

Третий вид авторских вторжений мотивирован фигурой умолчания. В первой же главе нарратор, пародируя тон светской галантности, скрывает имя полковницы: «...в одно время полковница, которой имени я здесь не выговорю из почтения к женскому полу»⁶. Но галантность оказывается недостаточной причиной, и во вместильном знаке появляется дополнительное объяснение: «потому что не очень приятно смотреть на свой образ, написанный худыми красками, особливо женщине, которая чересчур влюблена в свою красоту»⁷. Последнее замечание обладает метафигиональным качеством: галантная поза автора буквализуется, одновременно происходит онтологическое совмещение планов автора как читателя и персонажа, и уже на виртуальном, общем им обоим уровне дается аргумент от здравого смысла: «не очень приятно». Всем этим аукториальный нарратор обозначает сконструированность диететического мира, оперируя поэтологическими терминами: «образ», «краски». Подобная схема мотивированного умолчанием «онтологического металеписа»⁸ присутствует и в метатексте в примечании-загадке.

Метатекст в романе Чулкова представляет собой распространенные пародийные, тематически модифицированные глоссы,

³ Там же. С. 21.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 13.

⁷ Там же.

⁸ Тезаурус исторической нарратологии... С. 361.

выполняющие функцию дополнительной характеристики леммы (не только как слова, но и сцены [Брагинская 2007, с. 33]) и содержащие метанарративно-метафигиональную рефлексию [Fludernick 2003, p. 19]. А также примечания, представляющие вынесенные под страницу дигрессии и обращения. В субъектном плане глоссы принадлежат историку и знатоку, не лишена качества балагура и писателя, авторские же примечания принадлежат пародийному регистру автора-«перемешника». Глосса у Чулкова почти всегда лемматизованный комментарий, лишь использующий традиционную метатекстовую форму для художественных целей. И примечания и глоссы не являются метатекстом в строгом женеттовском смысле, но представляют метатекстуальный элемент в расширительном смысле [Lepaludier 2003], образуя с основным текстом ансамбль [Дарвин 2018, с. 15]. Ярким примером глосс служит сноска к слову «фамилия» во второй главе: «фамилия по-русски род, порода, колено, семья. Здесь не поставлено для того по-русски, что я говорю не о простом гражданине. Я человек не храбрый... Семья слово не знатное, а фамилия слово благородное, так надобно его непременно оставлять для таких знатных господ, каков есть мой благоизбранный разгильдяй»⁹. Здесь первоначальная демонстрация словарной эрудиции развивается в сторону авторской стилистической оценки изображенного характера, помещение которой в метатекст, на уровень писательской критики, мотивируется металептическим онтологическим смешением диегетического и экстрадиегетического порядков. Автор примечания подчеркивает невозможную реалистичность описываемого персонажа, но также обосновывает собственную манеру его языковой характеристики. Вследствие чего драматизируется отношение вымысла и реальности.

Ко второму виду метатекстуальной метафигиональной рефлексии относятся пародийные примечания. В частности, авторская сноска к местоимению «Вы» в начале первой главы, содержащая обращение к читателю в форме загадки: «Это я говорю одному, а не многим. Читатель сам догадаться может, для чего тут стоит не то число; а дале от разума и от природы»¹⁰. По форме эта загадка – разновидность фигуры умолчания, и здесь связана с подчеркиванием важной для эксплицитного автора интриги слова, заключающейся в неожиданном выборе числа местоимения. Единственное число в тексте главы, как и в «Предупреждении», очевидно связано с приватностью чтения, к которой располагает роман. Однако нарратору

⁹ Там же. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 12.

как эксплицитному автору сноски важно дополнительно акцентировать читательское внимание на этом моменте с помощью добавочной критической дистанции метатекста. Таким образом автор демонстрирует рефлексию над жанровой природой художественной коммуникации.

Паратекстуальный комментарий относится к устройству заголовочных комплексов и к предуведомлению. Предуведомление в «Пересмешнике» является пародией на устоявшийся в поэтике рефлексивного традиционализма жанр введения. Жанр введения жестко структурирован. У Чулкова в нем выделяется своеобразный *topos humilitatis*, балагурное принижение авторского мастерства (впрочем, следующее бурлескной традиции Скаррона: в «Комическом романе» автор тоже предупреждает читателя о своей некомпетентности), помимо этого дается комический авторский портрет и оговаривается цель творчества (соответствующая распространенному в XVIII в. поэтическому определению романа: развлечь, поучая), полемическая часть у Чулкова сделана пародийно с включением литературного аллегорического сна и мифологической атрибуцией (к Мому, а не Аполлону, не на Парнасе, а на Венераиной горе). Именно в структурном взаимодействии автохарактеризации и программного выступления проявляется отчетливая метафигиональная рефлексия автора «Предуведомления». Автор этот, Русак, стилистически связан с Ладонем, нарратором рамочной истории, однако в его характере доминируют черты писательской идентичности. Надо учитывать то, что паратекст в случае «Предуведомления» референтен всему тексту произведения, поэтому представленные в нем метафигиональные комментарии дают модель самовосприятия автора. Автор-«пересмешник» создает осознанную апорию, он лжец, признающийся, что лжет: «Ежели можно мне поверить, как человеку, умеющему очень хорошо лгать и в случае нужды говорить поневоле правду»¹¹. Намеренно используя понятия истинности «ложь» и «правда», автор оттеняет логической неразрешимостью своего положения эстетическую функцию баснословия, острой и смешной выдумки, и таким образом прямо заявляет стратегию вымысла: «будет она <книга> полезным провождением скучного времени»¹².

Следующим метафигиональным моментом «Предуведомления» является травестийный сон, где атрибутированные литературному труду мифологические персонажи предстают в комической ситуации своеобразной коронации писателя: «<Мом> с позволения

¹¹ Там же. С. 5–6.

¹² Там же. С. 6.

Зевесова подарил мне перо и сказал, что до скончания жизни могу я им писать...»¹³. Мом – бог насмешки, теоним, равно как и атрибут (перо), являются поэтологическими символами [Клейн 2005] и относятся к метафигиональной рефлексии автора.

В другой роли выступают игровые заголовочные комплексы. Они моделируют читательскую рецепцию как руководство эксплицитного автора. Такие подзаголовки, как «Начало пустословия» (1-я глава)¹⁴, «Ежели она будет не складна, то в том я не виноват, потому что будут говорить в ней пьяные» (2-я глава)¹⁵ и «Ежели кто прочтет, тот и без надписи узнает ее содержание»¹⁶ (10-я глава) выражают прямую, как в случае 1-й главы, или фигуральную, в остальных случаях, рефлексии эксплицитного автора. В подзаголовке второй главы налицо нарушение художественного пакта, вынесенный из текста металепис, выполняющий и пролептическую функцию раскрытия будущих событий, 10-я глава предварена заимствованной у Скаррона загадкой. Она не принадлежит миру повествования, но располагается в мире рецепции, одновременно обнажает вымысел поэтологическими терминами «содержание» и «надпись».

Таким образом, особенность метафигиональной рефлексии в романе Чулкова следует понимать, учитывая поэтологическое сознание эпохи рефлексивного традиционализма, особенностей последней трети XVIII в. в русской литературе. Авторское сознание Чулкова проявляется в сложной системе привативных оппозиций внутри нормативной парадигмы риторических жанров. Авторский метафигиональный комментарий хоть и не создает поэтологической системы, однако объединяет текстуальную, метатекстуальную и паратекстуальную рефлексии функцией пародии и общим антириторическим стилем. Реестр комментирующих субъектных форм отражает авторское внимание к условиям жанровой коммуникации и к обусловливаемому ей процессу работы вымысла.

Литература

Аверинцев 1996 – *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.

¹³ Там же. С. 9.

¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 20.

¹⁶ Там же. С. 78.

- Анохина 2009 – *Анохина Т.Я.* Из истории знаков препинания // Известия МГТУ «МАМИ». 2009. № 1. С. 230–233.
- Брагинская 2007 – *Брагинская Н.В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // Мировое древо = *Arbor mundi*. 2007. № 14. С. 19–66.
- Гаррард* 1976 – *Гаррард Дж.* «Русский Скаррон» (М.Д. Чулков) // XVIII век: Статьи и материалы. Сб. 11. Л., 1976. С. 178–185.
- Дарвин 2018 – *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
- Дзюба 2006 – *Дзюба Е.М.* Становление и развитие жанра романа в русской литературе 70–80-х годов XVIII в.: Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. М., 2006. 43 с.
- Зусева-Озкан 2021 – *Зусева-Озкан В.Б.* Диахроническая поэтика металеписа (на материале русской литературы) // *Narratorium*. 2021. Вып. 15. URL: <https://narratorium.ru/2021/12/23/%d0%b4%d0%b8%d0%b0%d1%85%d1%80%d0%be%d0%bd%d0%b8%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%b0%d1%8f-%d0%bf%d0%be%d1%8d%d1%82%d0%b8%d0%ba-%d0%bc%d0%b5%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%b5%d0%bf%d1%81%d0%b8%d1%81%d0%b0/> (дата обращения 05.02.2024).
- Клейн 2005 – *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII в. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
- Ромодановская 1999 – *Ромодановская Е.К.* Об изменениях жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени / XVIII век: Сб. 21. СПб.: Наука, 1999. С. 14–21.
- Fludernick 2003 – *Fludernick M.* Metanarrative and metafictional commentary. From metadiscursivity to metanarration and metafiction // *Poetica*. Vol. 35. No. 1–2. P. 1–39.
- Lepaludier 2003 – *Lepaludier L.* Introduction // *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*. Nouvelle édition. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003. P. 9–13.

References

- Averintsev, S.S. (1996), *Ritorika i istoki evropejskoi literaturnoi traditsii* [Rhetoric and the origins of the European literary tradition], Shkola “Yazyki russkoi kulturny”, Moscow, Russia.
- Anokhina, T.Ya. (2009), “From the history of punctuation marks”, in *Izvestiya MG TU “MAMI”*, no. 1, pp. 230–233.
- Braginskaya, N.V. (2007), “Commentary as a mechanism of innovation in traditional culture and more”, *Mirovoe drevo = Arbor mundi*, no. 14, pp. 19–66.
- Darvin, M.N. (2018), *Poeticheskii mir liricheskogo tsikla: Avtor i tekst* [The poetic world of the lyric cycle. Author and text], RGGU, Moscow, Russia.

- Dzyuba, E.M. (2006), Stanovlenie i razvitie zhanra romana v russkoi literature 70–80-kh godov XVIII veka [Emergence and development of the novel genre in Russian literature of the 70s – 80s of the 18th century], Abstract of D. Sc. Dissertation (Philology), Moscow, Russia.
- Fludernick, M. (2003), “Metanarrative and metafictional commentary. From metadiscursivity to metanarration and metafiction”, *Poetica*, vol. 35, no. 1/2, pp. 1–39.
- Garrard, J. (1976), “‘Russian Scarron’ (M.D. Chulkov)”, in *XVIII vek: Stat'i i materialy* [18th century. Articles and materials], iss. 11, Leningrad, USSR, pp. 178–185.
- Klein, I. (2005), *Puti kulturnogo importa: Trudy po russkoi literature XVIII veka* [Ways of cultural import. Works on Russian literature 18th century], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Lepaludier, L. (2003), “Introduction”, in *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses*, Nouvelle édition. Presses universitaires de Rennes, Rennes, France, pp. 9–13.
- Romodanovskaya, E.K. (1999), “On the changes in the genre system during the transition from ancient Russian traditions to modern literature”, in *XVIII vek* [18th century], iss. 21, Saint Petersburg, Russia, pp. 14–21.
- Zuseva-Ozkan, V.B. (2021), “Diachronic poetics of metalepsis (based on the material of Russian literature)”, *Narratorium*, vol. 15, available at: <https://narratorium.ru/2021/12/23/%d0%b4%d0%b8%d0%b0%d1%85%d1%80%d0%be%d0%bd%d0%b8%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%b0%d1%8f-%d0%bf%d0%be%d1%8d%d1%82%d0%b8%d0%ba%d0%b0-%d0%bc%d0%b5%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%b5%d0%bf%d1%81%d0%b8%d1%81%d0%b0/> (Accessed 5 Feb. 2024).

Информация об авторе

Илья Д. Дейкун, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; iliariy@mail.ru

Information about the author

Iliia D. Deikun, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; iliariy@mail.ru

Сценические нарративы в юмористической пьесе А.П. Чехова «Медведь»

Ярослав Е. Красников

*Институт театрального искусства им. И.Д. Кобзона, Москва, Россия;
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, yar-krasnikov@yandex.ru*

Аннотация. В статье вводится понятие «сценический нарратив», которое определяется как история действующего лица драмы, рассказываемая им в момент присутствия на сцене. Категория специфицируется и подразделяется на: интригообразующие, автономные и вставные сценические нарративы. Материалом исследования выступает текст пьесы А.П. Чехова «Медведь». Показано, что предлагаемая категория может быть полезна при исследовании композиции, сюжета и системы персонажей драматургического текста. В процессе комплексного анализа нарративных реплик персонажей выявляются свойственные им картины мира, этосы и стратегии наррации, а также определяется место сценических нарративов в архитектурном целом пьесы «Медведь». Доказывается, что сопоставление сценических нарративов позволяет уточнить характеры героев-рассказчиков, а также более убедительно определить всю систему персонажей. Полученные выводы могут быть экстраполированы на драматургию Чехова зрелого периода, а сама технология анализа сценических нарративов может быть успешно применена при исследовании иных текстов драмы.

Ключевые слова: поэтика драмы, драматургия Чехова, сценический нарратив, наррация в драматургии, нарратология

Для цитирования: Красников Я.Е. Сценические нарративы в юмористической пьесе А.П. Чехова «Медведь» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 51–59. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-51-59

Staged narratives in A.P. Chekhov's humorous play "The Bear"

Yaroslav E. Krasnikov

*I.D. Kobzon Institute of Theatre Arts, Moscow, Russia;
Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
yar-krasnikov@yandex.ru*

Abstract. The article introduces the concept of "staged narrative", which is defined as the story of a character in drama, recited by him at the moment of his presence on stage. The category is specified and divided into: intrigue-forming, autonomous and incorporated staged narratives. The research material is the text of A.P. Chekhov's play "The Bear". It is shown that the suggested category can be useful in study of composition, plot and the character system of a dramatic text. In the process of a comprehensive analysis of the characters' narrative replicas, their characteristic worldviews, ethos and strategies of narrative are revealed, and the place of stage narratives for clarifying the characters of the storytelling heroes, as well as to define more convincingly the entire character system. The obtained conclusions can be extrapolated to Chekhov's dramaturgy of the mature period, and the very technology of analyzing stage narratives can be successfully applied in the study of other drama texts.

Keywords: poetics of drama, dramaturgy of Chekhov, staged narrative, narration in drama, narratology

For citation: Krasnikov, Ya.E. (2024), "Staged narratives in A.P. Chekhov's humorous play 'The Bear'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 51–59, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-51-59

Исходя из родовой природы драматургии, произведения которой характеризуются отсутствием обособленной фигуры нарратора (в отличие от текстов эпики, где рассказчик, выполняющий посреднические функции между автором и читателем, является принципиальным конституирующим признаком рода), применение нарратологического аппарата к текстам пьес оказывается крайне затруднительным. Поэтому исследований, рассматривающих драматургические тексты через призму нарратологии, не так много.

Вместе с тем очевидно, что драма как гибридный дискурс включает в себя не только реплики, относящиеся к перформативному речевому регистру, который является доминантным и определяющим для данного рода литературы [Тюпа 2013, с. 33]. Инкорпори-

рованными в текст пьесы становятся также нарративные высказывания. Такие реплики, представляющие собой рассказ о событиях, случившихся в мире героев, и звучащие из уст действующих лиц драмы в процессе сценического действия, нами было предложено называть «сценическими нарративами» [Красников 2022]. Классифицируя их, можно выделить три основных типа: интригообразующие (проясняющие предысторию действующих лиц и мотивы их поступков, формирующих сюжетную интригу текста), автономные (опосредованно связанные с магистральным сюжетом, демонстрирующие преимущественно характер героев), а также вставные сценические нарративы (композиционно обособленные случаи «текста в тексте»: письма, литературные произведения героев и т. п.).

Драматургия А.П. Чехова во многих отношениях явилась новаторской для своего времени. Имея за плечами большой опыт в качестве писателя-прозаика, он нередко прибегал к помощи эпических техник в драме. Так, Ю.В. Доманским было обнаружено, что в ряде чеховских пьес ремарки способны быть «гарантом наличия в драме значимого нарратива, совпадающего по временному критерию с чисто эпическим нарративом» [Доманский 2014, с. 45]. Помимо паратекста, нарратив оказывается значим и в репликах действующих лиц. Одним из наиболее заметных векторов экспериментирования Чехова в драматургии оказывается увеличение доли сценической наррации в произносимых героями монологах.

При исследовании сценических нарративов эффективным оказывается путь установления нарративной картины мира говорящего, нарративной стратегии и этоса высказывания. В вопросе классификации вышеназванных категорий работа ориентируется на нарратологическую школу профессора В.И. Тюпы, в частности его учебное пособие «Введение в сравнительную нарратологию»¹, монографию «Горизонты исторической нарратологии» [Тюпа 2021]; коллективный труд «Тезаурус исторической нарратологии» под редакцией В.И. Тюпы, включающий нижеупомянутые статьи ([Агратаин 2022; Корчинский 2022]).

Выбранная для анализа пьеса А.П. Чехова «Медведь» (1888) специфицирована в авторском жанровом подзаголовке как «шутка в одном действии»² и относится к ряду одноактных комедий,

¹ Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.

² Чехов А.П. Медведь: шутка в одном действии // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 11: Пьесы, 1878–1888. М.: Наука, 1976. С. 293–311. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

близких к поэтике его ранних юмористических рассказов. Однако уже в этой пьесе мы прослеживаем черты, специфичные для зрелой драматургии Чехова: стремление героев самовыразиться посредством рассказывания историй; желание быть услышанным; тяга к повторению уже озвученных эпизодов из прошлого и т. п.

Каждый из героев этой пьесы имеет собственную предысторию, которую раскрывает перед читателем и слушающими его героями. Специфика юмора состоит в том, что характер действующего лица и его мировоззрение во многом определяются не его позицией в современности, а его прошлым опытом.

Так, лакей Лука, рассуждая о вдовстве и самовольном заточении главной героини Поповой, в первом явлении пьесы приводит в пример свое поведение после смерти супруги. С точки зрения места в сюжете данную реплику стоит отнести, согласно предложенной нами классификации, к автономному сценическому нарративу, так как роль говорящего в развитии действия невелика, а также поскольку героем истории выступает старуха – внесценический персонаж, уже почивший в мире героев. Рассказ о ней не связан напрямую с происходящими на сцене событиями, а является иллюстрацией своей позиции в споре лакея с хозяйкой.

Упоминание Лукой собственного прошлого контрастирует с трауром «вдовушки» Поповой и демонстрирует различное поведения двух героев после смерти супругов. Для старика было важно не душевное переживание, а лишь внешнее соблюдение приличий, что эксплицитовано в содержании его реплик («погоревал, поплакал с месяц, и будет с нее», «старуха того не стоит», с. 295) и имплицитно подчеркнута краткостью его речи.

Дискутируя о целесообразности отречения от мирских удовольствий и необходимости в добровольной аскезе, Попова делится, в свою очередь, историей о жизни после смерти мужа. Озвучиваемые ею в первом явлении обстоятельства прекрасно известны слушающему Луке («ты знаешь», с. 295; «для тебя не тайна», с. 296 – подчеркивает она). Данный монолог необходим в большей степени для читателя, он экспонирует предысторию и делает понятными мотивы дальнейшего поведения героини, в связи с чем будет относиться к интригообразующим сценическим нарративам.

Рассказ о смерти мужа и декларированный отказ от прежней жизни озвучиваются Поповой с позиции ролевого сознания и в рамках императивной картины мира, где наивысшей ценностью является моральный долг («я дала себе клятву...», с. 296). Нарратив героини построен в «регулятивной стратегии» [Тюпа 2021, с. 200–209], так как он содержит в себе «пороговое» событие, смерть мужа, после которого жизнь перестала быть прежней («Тебе кажется, что

я жива, но это только кажется!», с. 296), пропитан этосом сверхличного долженствования, а также основывается на интриге назидательного наставления («я буду верна до могилы и докажу ему, как я умею любить», с. 296).

Дальнейший пересказ истории замужества Поповой звучит уже в восьмом явлении и обращен к непрошенному гостю Смирнову, кредитору ее покойного мужа. Сценический нарратив становится распространенным аргументом в споре о верности, цель которого доказать превосходство женщины. Звучащая повторно история обрастает новыми подробностями, превращаясь в исповедальный нарратив обманутой, но по-прежнему верной вдовы. Выстраивая рассказ в рамках императивной картины мира, героиня произносит свой монолог в модальности авторитарного убеждения. А как известно, «оно обладает для верующего сознания неопровержимостью абсолютной истины» [Корчинский 2022, с. 80]. Итогом речи является вывод о ее своеобразном моральном превосходстве («И, несмотря на все это, я любила его и была ему верна...», с. 304).

Анализируя природу комического в водевилях Чехова, современные исследователи отмечают, что в сюжете данной пьесы «абсурдный план зиждется на контрастных убеждениях героев, а также на том, как быстро и с какой легкостью эти убеждения теряют свою силу» [Калашников, Громов 2022, с. 39]. Поэтому мы можем утверждать, что юмористический эффект пьесы-шутки во многом достигается за счет того, что сценический нарратив, звучащий из уст героини в рамках модальности убеждения и воспринимающийся весьма правдоподобно в начале пьесы, полностью опрокидывается ее последующим поведением.

Своеобразным антагонистом Поповой в пьесе выступает «нестарый помещик» Смирнов (с. 294), цели которого далеки от ее следования эфемерному долгу верности. Насущным вопросом для него является возврат денег, некогда одолженных мужу главной героини. За свое бесцеремонное поведение он впоследствии и будет назван медведем.

Страстно желая, чтобы собеседница вошла в его положение, Смирнов в четвертом явлении делится историей своих злоключений. Данный сценический нарратив стоит отнести к интригообразующим, так как озвученные в нем события тесно связаны с сюжетной интригой водевиля.

Рассказанная Смирновым история о попытках вернуть деньги состоит из ряда происшествий и выстроена в «авантюрной стратегии» [Тюпа 2021, с. 209–219]. Нарратив пропитан этосом желания и отличается повышенной эмоциональностью говорящего, замет-

ной как в интонации (восклицания, риторические вопросы), так и в разнообразии эмфатических пунктуационных знаков. Событийность, как и свойственно нарративам такого типа, определяется здесь «стечением обстоятельств, произвольной игрой случая»³. Итог истории парадоксально неожидан – герой «ночевал черт знает где» (с. 299), – что типично для окказиональной картины мира и жанра анекдота, к которому восходит данная стратегия.

Нарратив Смирнова строится на кумулятивной интриге [Тюпа 2021, с. 147]. С утра герой поочередно навещался ко всем задолжавшим ему, никто, конечно, деньги не вернул, в итоге – он «измучился, как собака» (с. 299), что, по его словам, было замечено встретившимися на пути, а в последнем оплоте надежды, доме Поповых, он терпит окончательное фиаско – его, как выражается герой, «угощают “настроением”» (с. 299). Особенно ярко кумулятивное нагнетание эпизодов заметно в пятом явлении, где история, звучащая для читателей повторно, сопровождается ростом внутреннего недовольства героя. Своеобразной сюжетной катастрофой этой событийной цепи становится безучастное отношение Поповой, знаменующее крушение его последних надежд.

Оказавшись в безысходном положении – «впору вешаться» (с. 300), – Смирнов решает остаться и заполучить свои кровные деньги во что бы то ни стало. Дальнейшее поведение позволяет отнести его к категории «героя-плута, который действует исходя из сложившихся в данный момент обстоятельств <...> не ограничивая себя дихотомической альтернативой между добром и злом» [Агратин 2022, с. 210]. В связи с чем не только сценические нарративы героя, но и его характер в целом будут относиться к авантюрному типу.

История взаимоотношений Смирнова с прекрасным полом ретроспективно преподносится в восьмом явлении в автономном сценическом нарративе, выстроенном также в авантюрной стратегии. Подвиги героя в амурных делах представляются чередой непредсказуемых случайностей, свойственных окказиональной картине мира («три раза я стрелялся», «двенадцать женщин я бросил», «девять бросили меня», с. 303 и т. п.). Авантюрная стихия игры, даже азарт, подчеркиваются еще одной любопытной деталью. В.Г. Одинокоев отмечает: «Откуда, например, появились эти цифры “двенадцать” и “девять”, которые дают в сумме число “двадцать один” (карточное “очко”)? Ну конечно, из “подсознания” заядлого карточного игрока» [Одинокоев 2008, с. 54]. Учитывая любовь Чехова к изображению игр на сцене и разного рода аллюзиям на них

³ Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 67.

[Головачева 2022, с. 102–115], данное предположение видится нам весьма резонным. Что, в свою очередь, только добавляет красок к образу героя-авантюриста.

В данном сценическом нарративе обращают на себя внимание «эдакие воспоминания или автоаттестации <...>, которые иначе как похвальбой не назовешь» [Ахметшин 2018, с. 101]. Смирнов как нарратор предстает эгоцентрическим субъектом, целью произнесения монологов которого является самоактуализация, соответствующая нарративному этосу желаний. Пережитый героем событийный опыт формирует устойчивое убеждение в необходимости держаться от прекрасного пола подальше. Однако его демонстративная уверенность, как будет понятно в финале пьесы, не проходит проверку временем.

Нарратив о любовных перипетиях Смирнова в десятом явлении отчасти повторяет сказанное ранее, но также и обрастает новыми подробностями. К «заслугам» на любовном фронте добавляется влюбленность в хозяйку дома – новое сердечное приключение, случившееся, по словам героя, как и положено событиям в окказиональной картине мира, «вдруг» (с. 310). Что становится своеобразным поворотным пунктом в сюжете всего водевиля.

Поначалу коммуникативная структура «Медведя» представляет жесткую оппозицию – «попеременно звучат жалобы Поповой на покойного мужа и Смирнова – на кредиторов» [Степанов 2005, с. 248]. Главные героини комедии существуют словно в двух взаимонепроницаемых мирах, где каждый эгоцентрично озабочен собственными проблемами. Формально диалогическая речь представляет собой чередование монологов, разбитых на части вторжениями собеседников. Попова и Смирнов не только имеют противоположные точки зрения, отстаиваемые ими в бескомпромиссном споре (который едва ли не привел к дуэли), но и строят свои нарративные реплики, как было подробно отмечено выше, в принципиально различных стратегиях. Сценические нарративы о предыдущих романтических отношениях героев имеют контрастное положение в композиции пьесы: псевдо-назидательный монолог оставленной вдовы Поповой появляется в начале текста, в то время как бахвалистый нарратив о победах и поражениях на любовном поле Смирнова звучит уже ближе к концу произведения.

В финале комедии, как и свойственно жанру, парадоксальным образом оба действующих лица «начинают звучать в одной тональности и в унисон» [Иванова 2016, с. 29], отступают от своих ярких убеждений и сливаются, как подчеркнуто в ремарке, в «*продолжительном поцелуе*» (с. 311).

Литература

- Агратин 2022 – *Агратин А.Е.* Идентичность нарративная // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 209–213.
- Ахметшин 2018 – *Ахметшин Р.Б.* Забытое свойство медведя // Поэзия филологии. Филология поэзии. М.: Изд. А.Н. Кондратьев, 2018. С. 100–107.
- Головачева 2022 – *Головачева А.Г.* «Чайка» А.П. Чехова: Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
- Доманский 2014 – *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. Бахрушина, 2014. 119 с.
- Иванова 2016 – *Иванова В.Н.* Синергия музыкальных форм и литературного жанра в одноактной драматургии А.П. Чехова // Человек. Культура. Образование. 2016. № 4 (22). С. 20–37.
- Калашников, Громов 2022 – *Калашников С.Б., Громов А.В.* Игровое начало водевилей А.П. Чехова в контексте абсурдистской традиции // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2022. № 3 (47). С. 35–46.
- Корчинский 2022 – *Корчинский А.В.* Модальность нарративная // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 79–81.
- Красников 2022 – *Красников Я.Е.* Сценическая наррация // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 115–118.
- Одинокоев 2008 – *Одинокоев В.Г.* Одноактные пьесы А.П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба»: динамика действия и структура диалога // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 52–60.
- Степанов 2005 – *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Дискурс/Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

References

- Agratin, A.E. (2022), "Narrative identity", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 209–213.
- Akhmetshin, R.B. (2018), "The forgotten feature of the bear", in *Poeziya filologii. Filologiya poezii* [Poetry of philology. Philology of poetry], Izdatel' A.N. Kondrat'ev, Moscow, Russia, pp. 100–107.

- Domanskii, Yu.V. (2014), *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya* [Chekhov's stage directions. Some observations], Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei imeni A.A. Bakhrushina, Moscow, Russia.
- Golovachëva, A.G. (2022), "Chayka" A.P. Chekhova: Poetika. Problematika. Literaturno-teatral'nyi kontekst ["The Seagull" by A.P. Chekhov. Poetics. Problems. Literary and theatrical context], INFRA-M, Moscow, Russia.
- Ivanova, V.N. (2016), "Synergy of musical forms and literary genre in A.P. Chekhov's one-act dramaturgy", *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye*, vol. 22, no. 4, pp. 20–37.
- Kalashnikov, S.B. and Gromov, A.V. (2022), "The play-based origin of A.P. Chekhov's vaudevilles in the context of the absurdist tradition", *Vestnik MGPU. Seriya: Filologiya. Teoriya yazyka. Yazykovoye obrazovaniye*, vol. 47, no. 3, pp. 35–46.
- Korchinskii, A.V. (2022), "Narrative modality", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 79–81.
- Krasnikov, Ya.E. (2022), "Staged narration", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 115–118.
- Odinokov, V.G. (2008), "A.P. Chekhov's one-act plays 'The Bear', 'The Proposal', 'The Wedding'. The dynamics of action and the structure of dialogue", *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 3, pp. 52–60.
- Stepanov, A.D. (2005), *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Chekhov's communication issues], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2013), *Diskurs/Zhanr* [Discourse/Genre], Intrada, Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2021), *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [Horizons of historical narratology], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Ярослав Е. Красников, Институт театрального искусства им. И.Д. Кобзона, Москва, Россия; 127427, Россия, Москва, ул. Ботаническая, д. 21;

аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; yar-krasnikov@yandex.ru

Information about the author

Yaroslav E. Krasnikov, postgraduate student, I.D. Kobzon Institute of Theatre Arts, Moscow, Russia; 21, Botanicheskaya St., Moscow, Russia, 141446;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; yar-krasnikov@yandex.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-60-69

От «Трех сестер» к «Двум сестрам»:
редукция как прием трансформации «чужого» текста
в процессе рецепции

Маргарита М. Одесская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru*

Аннотация. Термин *редукция* как прием трансформации «чужого» текста в процессе его рецепции нешироко используется в литературоведении¹. Однако этот термин характеризует, на наш взгляд, одну из константных тенденций интертекстуального взаимодействия двух текстов – прецедентного и порождаемого, – когда происходит усечение, «вырезание» одних элементов сюжета и акцентуация других с целью создания новых смыслов. Эту тенденцию мы рассмотрим на примере цепочки литературных текстов, взаимодействующих, по терминологии В.Н. Топорова, в «резонантном пространстве» «Трех сестер».

Ключевые слова: «Три сестры», Чехов, рецепция, редукция, трансформация, «резонантное пространство»

Для цитирования: Одесская М.М. От «Трех сестер» к «Двум сестрам»: редукция как прием трансформации «чужого» текста в процессе рецепции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 60–69. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-60-69

From “Three Sisters” to “Two Sisters”.
Reduction as a technique for transforming an “alien” text
in the process of reception

Margarita M. Odesskaya

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
mar-1432998@yandex.ru*

Abstract. The term *reduction* as a method of transforming a “alien” text in the process of its reception is not widely used in literary criticism. However, the term characterizes, in our opinion, one of the constant trends in the inter-

© Одесская М.М., 2024

¹ Близко к нашему пониманию термин используется в статьях: [Безруков 2020; Лебедева 2015].

textual engagement of two texts – precedent and generated – when truncation occurs, “cutting out” some elements of the plot and accentuation of others in order to create new meanings. We will consider that trend using the example of a chain of literary texts interacting, in V.N. Toporov’s terminology, in the “resonant space” of “Three Sisters”.

Keywords: “Three Sisters”, Chekhov, reception, transformation, “resonant space”

For citation: Odesskaya, M.M. (2024), “From ‘Three Sisters’ to ‘Two Sisters’. Reduction as a technique for transforming an ‘alien’ text in the process of reception”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 60–69, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-60-69

Драма Чехова «Три сестры» (1901) имеет богатую историю рецепции и интерпретации как в России, так и за рубежом. На разных временных этапах чеховский канонический текст инспирировал создание художественных текстов, актуализирующих одни и редуцирующих, усекающих другие смысловые сегменты, содержащиеся в полифоническом произведении классика. Однако цепочка литературных текстов, перекликающихся в «резонантном пространстве» «Трех сестер», начинается не с Чехова, а, как замечено исследователями, с одноименной «повести в письмах» Иеронима Ясинского, опубликованной на 10 лет раньше в журнале «Русское обозрение» [Катаев 1989, с. 217]. Как справедливо отмечает В.Б. Катаев, в повести «...можно видеть близкие, почти прямые предвосхищения отдельных мотивов чеховской пьесы. Сиротами остаются сестры Ольга, Софья, Зинаида Тумановы: умирает их отец, киевский архитектор, чуть позже мать. Старшая, Ольга, наиболее энергичная и деятельная из сестер, толкует “о женском труде и хочет поступить на курсы”; ей ищут место начальницы в какой-нибудь провинциальной гимназии». Предсмертные строки из письма Софьи, покончившей жизнь самоубийством, почти буквально переходят из повести в пьесу Чехова: «Пройдет каких-нибудь двадцать, пятьдесят лет – кто вспомнит о нашем отце? Кто помнит о живших до нас, страдающих...» [Катаев 1989, с. 217].

Повесть в письмах отражала декадентские настроения молодых людей конца столетия, что также присутствует и в пьесе Чехова. Таким образом, трудно считать отмеченные переклички двух текстов случайными². Чехов был первым, кто, надо полагать,

² Писатели были знакомы, встречались и переписывались. Ясинский отзывался на произведения Чехова, оставил воспоминания о Чехове

осознанно обратился к произведению, о котором сейчас никто не вспоминает, и пересоздал его по законам иного жанра, возвысив житейскую историю повести до экзистенциальной проблематики, символических обобщений. Что в повести подверглось редукции, усечению?

Естественно, в первую очередь монологи, из которых состоит повесть в письмах, по законам жанра потеснились, предоставив место и диалогам. Хотя, как известно, у Чехова есть драматические произведения, написанные в форме монолога («Лебединая песня», «О вреде табака»). Кстати, и монологи в «Трех сестрах» Чехова достаточно длинные, самодостаточные и произносятся как бы «поверх голов». Достаточно указать на первый монолог Ольги, с которого начинается пьеса.

Редукции подвергается и эффектный мелодраматический ход – самоубийство персонажа, – который становится значимой константой в структуре сюжета в эпоху *fin de siècle*. Следует отметить, что и сам Чехов до «Трех сестер» во многих случаях подводил своих персонажей в конце пьесы к суициду: так было в «Иванове», «Лешем», «Чайке», помышлял о самоубийстве и Войницкий в «Дяде Ване». Интересно, что в 1892 г., возможно, после прочтения повести Ясинского и обдумывая, как завершить начатую комедию «Портсигар»³, Чехов поделился с А.С. Сувориным, очевидно, мучившими его в то время мыслями о финале драмы, о желании преодолеть сложившийся стереотип: «Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет!» (П. 5, 72). Таким образом, отказавшись от мелодраматической развязки – самоубийства, Чехов переносит акцент с эффектного действия на высказывание Софьи из ее последнего письма и делает мысли, подобные мыслям героини повести, предметом дискуссий персонажей своей драмы. Сестры, Вершинин, Тузенбах размышляют и спорят о временном и вечном, о вере. Выстрел все-таки в пьесе есть, но происходит за сценой. Экзистенциальная проблематика у Чехова спорит с мелодраматизмом, действие уступает место философствованию.

Редуцирует Чехов и счастливый финал с супружеством, которым завершает свою повесть в письмах Ясинский. После житейских испытаний и передраг Ольга, героиня повести, принимает

в мемуарах «Роман моей жизни». В «Русском обозрении», где была опубликована повесть Ясинского, печатался и Чехов. Скорее всего Чехов читал повесть Ясинского.

³ Замысел не был осуществлен. См.: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 5: Письма. С. 394. Далее ссылки на том и страницу этого издания даны в тексте в круглых скобках.

предложение от старого друга их семьи, она пишет ему письмо, в котором обозначается перспектива новой гармоничной жизни: «... на столе кипит самовар, комната убрана цветами, ярко горят свечи. Ваша, ваша Ольга» [Катаев 1989, с. 217]. И снова видим, как в финале своей пьесы Чехов переносит акцент с действия на размышления. Хотя в завершающих словах Ольги звучат оптимистические ноты, остается зыбкая неопределенность и неуверенность в будущем: «О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» (13, 188). Финал пьесы «Три сестры» открыт.

Как известно, реакция на пьесу Чехова у его современников была неоднозначной. Появились и пародии на пьесу. Пародии интересны как сниженные стилизации, созданные на основе прецедентного текста, в которых редуцируются одни элементы сюжета и гипертрофируются другие. В сущности, пародия – это сжатый вариант оригинала, и редукция выступает как один из основных и наглядных приемов освоения «чужого» текста.

Современники критиковали чеховскую драму за отсутствие действия. Им недоставало на предметно-событийном уровне пьесы логического завершения действия, поступков героев. Метафизические идеи и символы, условности и обобщения, представленные имплицитно и выраженные в пьесе «Три сестры» в структуре сюжета посредством особого сцепления сцен, шаг за шагом ведущих персонажей к краху [Одесская 2002, с. 152–153], не считывались критиками. А потому не воплотившиеся в действии призывы сестер поехать в Москву более всего высмеивались в пародиях и фельетонах. «Много и всерьез обсуждалось, – свидетельствует А.П. Чудаков, разыскавший в периодических изданиях фельетоны и пародии на чеховские пьесы, – почему сестры просто не купят не столь уж дорогие билеты и не поедут “в Москву”, куда так хотят, и действительно ли в столице так хорошо, как полагают героини»⁴ [Чудаков 1999, с. 212].

Одна из пародий «постоянного стихотворного фельетониста “Новостей дня” Lolo (Л.Г. Мунштейна) была напечатана в этой же газете (1901, 21 сентября, № 654)» [Чудаков 1999, с. 212] и называлась «Три сестры в Москве» (Настроение в одном акте, навеянное Чеховскими «Тремя сестрами»)». Уже из названия следует, что

⁴ А.П. Чудаков сделал републикацию некоторых пародий на пьесы Чехова.

⁵ Орфография сохранена. Цит. по републикации А.П. Чудакова [Чудаков 1999, с. 207–238].

фельетонист достраивает сюжетные события чеховской пьесы, как бы приводя в соответствие высказывания персонажей и их поступки. «Действие происходит в Москве. Сцена представляет довольно грязный, шаблонно и безвкусно меблированный номер в третьей-степенной гостинице...» [Чудаков 1999, с. 224], – такой ремаркой открывается пародия. В грязном номере дешевой гостиницы снова собираются почти все основные персонажи, кроме Андрея, Наташи, барона Тузенбаха. Помещая сестер, лишившихся дома – семейного гнезда, – в неуютной грязной гостинице (временном пристанище, казенном доме), где из соседних номеров доносятся «гнусливые звуки аристократа», «кашель чахоточного молодого человека», «шлепанье старых сафьяновых туфель», автор пародии сужает, усекает реальное пространство обитания персонажей до предела. Lolo отказывается от открытого чеховского финала, каких бы то ни было обобщений, символической многозначности и философской устремленности в будущее. Он завершает сюжет на событийном уровне, закрытым финалом, тем самым как бы загоняя сестер в угол, подчеркивая их неприкаянность и никчемность. Последние слова Ольги и Ирины – «Зачем нас черт принес в Москву?!» [Чудаков 1999, с. 231] – отнимают последнюю надежду. Таким образом, редуцируя экзистенциальную проблематику пьесы Чехова, пародируя монологи персонажей о жизни через 200–300 лет, их устремленность в будущее и беспочвенную мечтательность, фельетонист дает однозначную оценку конкретной ситуации: сестры сами виноваты в своих проблемах.

Виктор Петрович Буренин – постоянный обозреватель «Нового времени», написавший не одну статью о Чехове, более всего ценивший короткие юмористические рассказы писателя и отрицательно отзывавшийся о его драматургии, – написал довольно оскорбительную пародию на пьесу «Три сестры», содержащую грубые пассажи и характеристики. В названии пародии Буренина «Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе»⁶ недвусмысленно обозначена проблематика чеховской драмы. Как и Мунштейн, Буренин редуцирует символистский и философский смыслы пьесы. Он выдвигает на передний план матримониальную сюжетную линию – несчастливое замужество и безбрачие – грубо и издевательски низводя на уровень примитива переживаемое персонажами одиночество. Буренинские сестры, носящие гротескные говорящие имена, – Шура, Мура, Дура, Ахинея, Кретина, Ерунда –

⁶ *Граф Алексис Жасминов* (Буренин В.П.). Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе // Новое время. 1901. 18 марта. № 8999.

озабочены поиском женихов, отсутствие которых и является причиной их тоски.

Интересно, что сниженная и огрубленная реальность, в которую помещают персонажей «Трех сестер» авторы пародий – чеховские современники, – эхом отдается в «резонантном пространстве» конца XX – начала XXI в. Персонажи пьес Людмилы Петрушевской живут в убогой, унылой действительности 1980-х гг., конца эпохи СССР. В них, словно говорящих на другом языке во всем его многообразии косноязычия (тщательно фиксируемого автором), трудно разглядеть потомков героев чеховской драмы. И тем не менее именно как потомков, даже родственников персонажей «Трех сестер» воспринимают современные исследователи троюродных сестер, не помнящих своего родства, из «Трех девушек в голубом», ведущих борьбу за существование под прохудившейся крышей старого дачного дома, доставшегося им в наследство. «Вполне допустимо предположение, – считает Е.Н. Петухова, – что Ирина, Светлана и Татьяна – прямые литературные потомки Прозоровых: “У нас была одна прабабушка и прадедушка” (почему бы не Наташа и Андрей?)» [Петухова 2002, с. 143].

Пьесу Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом» (1980) литературоведы рассматривают как самую чеховскую и соотносят с «Тремя сестрами» Чехова, находя в комедии не только перекличку в названии с классической драмой, но также и сходство в проблематике, например, «бездомность» персонажей обеих пьес⁷. Венгерская исследовательница И. Регеци отмечает параллели в писательской технике драматургов, в изображении микросюжетов повседневного существования, «роковым образом» приводящих к «ухудшающейся жизни». В то же время, как справедливо уточняет И. Регеци, «Петрушевская производит трансформации, наполняющие пьесу реализмом нового типа» [Регеци 2022, с. 185]. По мнению Л.Г. Тютеловой, в комедии Петрушевской «не просто находит свое отражение чеховская традиция, но и сам текст выстраивается как пародическое прочтение пьесы “Три сестры”» [Тютелова 2004, с. 173].

Нельзя не согласиться с приведенными выше и многими другими мнениями литературоведов, указывающих на связь двух текстов и приводящих убедительную аргументацию. И все же в пьесе Петрушевской с трудом можно разглядеть чеховских персонажей, да и все, происходящее с Ириной, Татьяной и Светланой,

⁷ Шерифова Л.Л., Гаджиев М.А. Проблематика пьесы Л. Петрушевской «Три девушки в голубом». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problematika-piesy-l-petrushevskoy-tri-devushki-v-golubom/viewer> (дата обращения 12.01.2024).

их бесконечные склоки и дразги больше напоминают взаимоотношения между буренинскими сестрами – Ахинеей, Дурой, Ерундой, Кретиной и др. Название пьесы Петрушевской тоже весьма слабо связано с чеховским. И хотя в пьесе Петрушевской действуют три героини, их родство тоже ослаблено, подчеркивается их отчужденность и даже враждебность друг к другу. Что касается заглавия, то оно почти буквально повторяет название американского голливудского мюзикла “Three little girls in Blue” (1948), на что указал Дмитрий Шаманский [Шаманский 2004, с. 216]. В послевоенном мюзикле события развиваются в 1902 г. Три сестры, получившие в наследство ферму, понимают, что денег недостаточно, чтобы благополучно устроить жизнь, поэтому молодые авантюристки отправляются в Атлантик-Сити на поиски женихов-миллионеров, за которых после приключений они счастливо выходят замуж. Конечно, авантурный веселый сюжет голливудского фильма мало соотносим как с унылой реальностью комедии Петрушевской, так и с меланхолическим настроением драмы Чехова. Разве что сходна проблема устройства личной жизни, так по-разному решаемая персонажами в трех произведениях.

Конечно, связь пьесы Петрушевской с «Тремя сестрами» Чехова есть, и ее обозначила сама драматург, написавшая эссе «Три ли сестры»⁸, в котором полемизирует с классиком, с финалом его произведения, с кажущимися ей необъяснимыми поступками персонажей. Однако писательница неслучайно устанавливает связь между персонажами пьесы Чехова и своими собственными родственниками, судьба которых после революции круто изменилась: некоторые были расстреляны, репрессированы, а другие попали в Москву и жили в советской действительности. Можно сказать, что Людмила Петрушевская показывает в пьесе «Три девушки в голубом» потомков «Трех сестер», неузнаваемых в новой неузнаваемой реальности.

Итак, каким же методом трансформирует Петрушевская прецедентные тексты? Используя заглавие американского мюзикла, драматург как бы «вырезает» гламурную историю замужества молодых наследниц фермы и на контрапункте разворачивает горькое и вместе с тем комическое повествование о троюродных сестрах, сражающихся за место под дырявой крышей. Конечно, российским читателям и зрителям голливудский сюжет мало известен, скорее название пьесы Петрушевской вызывает в памяти ассоциации с чеховской драмой, с его тремя сестрами. И Петрушевская, акти-

⁸ *Петрушевская Л.С.* Девятый том. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/77007-lyudmila-petrushevskaya-devyatyy-tom.html> (дата обращения 12.01.2024).

визируя нашу генетическую ассоциативную память, переселяет литературных персонажей в российскую реальность, но другой эпохи. Таким образом, происходит редукция сюжета, его изъятие и замещение другим сюжетом. Этот метод можно сравнить с методом, который в условиях современных технологий используется компьютерной программой “Reface”, позволяющей в известный живописный портрет подставить фото чужого лица.

Пьеса «Русская смерть» (2012) современного драматурга Ирины Васьковской была поставлена молодым режиссером Еленой Павловой под названием «Две сестры» в Центре драматургии и режиссуры в 2023 г. Название, выбранное Еленой Павловой, представляется более соответствующим нашему контексту. В названии спектакля есть аллюзии на пьесу Чехова. Немало аллюзий и в тексте произведения. Действие пьесы, текст которой разместился на девятнадцати страницах, происходит на старой заброшенной даче, где живут две родные немолодые сестры, постоянно подставляющие ведра под текущую прохудившуюся крышу. После продажи квартиры старшей сестрой, у которой была мечта повидать Венецию, Надя и Валя стали почти бездомными. Живя в условиях разваливающегося быта, безденежья и скуки, сестры постоянно ссорятся и мечтают о появлении хотя бы одного мужчины, способного наладить их неустроенную жизнь. После одной вечеринки младшая сестра Надя, будучи в подпитии, приводит в дом пьяного мужчину, Алексея, который, переночевав у сестер, наутро не помнит, как оказался в их доме. Он женат, свою жену он называет «псиной» и пьет, чтобы не убить «псину». Каждая из сестер пытается соблазнить Алексея, который, подобно известному гоголевскому персонажу (а также и чеховским), разгадав намерения сестер, сбегает.

В пьесе Ирины Васьковской есть легко узнаваемые аллюзии на чеховских «Трех сестер», но более всего она ориентирована на пьесу Петрушевской «Три девушки в голубом». Пьеса Васьковской как бы декларативно подчеркивает связь всех звеньев литературной цепочки. В пьесе «Русская смерть» трагикомически представлены основные сюжетные мотивы трех произведений – одиночество, мечтательность, непрактичность персонажей, неустроенность русской жизни во все времена. В названии «Русская смерть» автором подчеркивается национальная специфика жизни, не ориентированной на успех. И в этом смысле текст американского мюзикла, к которому отсылает Петрушевская, показателен в своей противоположности русской комедии. Пьеса Васьковской предельно кратка, в ней лишь три персонажа – Надя, Валя, Алексей. Такая редукция возможна при прочтении пьесы с учетом литературного контекста, живущих в памяти реципиента пратекстов,

к которым апеллирует автор и которые вызывают целый комплекс культурных ассоциаций.

Рассмотренная нами литературная цепочка отражает динамический процесс рецепции и интерпретации художественного произведения на разных временных этапах, а также механизмы трансформации прецедентного текста. На основе анализа разных по жанру произведений И. Ясинского, А.П. Чехова, Л.Г. Мунштейн, В.П. Буренина, Л.С. Петрушевской, И.С. Васьковской было показано, что одним из основных приемов при освоении «чужого» текста является редукция, усечение одних сюжетных и смысловых элементов и подчеркнутое выдвигание на передний план других. Художественный текст живет в «резонантном пространстве» и времени, и каждый последующий текст связан с предыдущими – так, по образному выражению Ирины Роднянской, работает «единая кровеносная система» литературного процесса.

Литература

- Безруков 2020 – *Безруков А.Н.* Редукция художественного повествования в прозе постреализма (цикл «Туманные аллеи» Алексея Слаповского) // *Libri Magistri*. 2020. № 4 (14). С. 24–34.
- Катаев 1989 – *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
- Лебедева 2015 – *Лебедева М.Н.* О причинах сюжетной редукции в сверхкратких рассказах // *Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология»*. 2015. № 3. С. 308–312.
- Одесская 2002 – *Одесская М.М.* «Три сестры»: символично-мифологический подтекст // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150–158.
- Петухова 2002 – *Петухова Е.Н.* «...Счастье – это удел наших далеких потомков»: от «Трех сестер» Чехова к «Трем девушкам в голубом» Петрушевской // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 142–149.
- Регеци 2022 – *Регеци И.* Трансформация пространственных метафор драмы А.П. Чехова «Три сестры» в комедии Л.С. Петрушевской «Три девушки в голубом» // *Libri Magistri*. 2022. № 1 (19). С. 182–200.
- Тютелова 2004 – *Тютелова Л.Г.* Чехов и Петрушевская: к проблеме пародического использования («Три сестры» – «Три девушки в голубом») // *Ирония и пародия: межвузовский сборник научных статей / Под ред. С.А. Голубкова, М.А. Перепелкина, В.П. Скобелева*. Самара: Самарский государственный ун-т, 2004. С. 173–191.
- Чудаков 1999 – *Чудаков А.П.* Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий // *Чеховский сборник*. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 1999. С. 207–238.
- Шаманский 2004 – *Шаманский Д.В.* «Литература не занимается счастьем» // *Нева*. 2004. № 9. С. 216–233.

References

- Bezrukov, A.N. (2020), "Reduction of artistic narrative in post-realist prose (cycle 'Foggy alleys' by Alexei Slapovsky)", *Libri Magistri*, vol. 14, no. 4, pp. 24–34.
- Chudakov, A.P. (1999), "Chekhov's dramaturgy in the distorting mirror of parodies", in *Chekhovskii sbornik* [Chekhov's collection], Izdatel'stvo Literaturnogo instituta imeni A.M. Gor'kogo, Moscow, Russia, pp. 207–238.
- Kataev, V.B. (1989), *Literaturnye svyazi Chekhova* [Chekhov's literary connections], Izdatel'stvo MGU, Moscow, USSR.
- Lebedeva, M.N. (2015), "On the reasons for plot reduction in super-short stories", *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya*, no. 3, pp. 308–312.
- Odesskaya, M.M. (2002), " 'Three Sisters'. Symbolic and mythological subtext", in *Chekhoviana: "Tri sestry" – 100 let* [Chekhoviana: "Three Sisters" – 100 years], Nauka, Moscow, Russia, pp. 150–158.
- Petukhova, E.N. (2002), " '...Happiness is the lot of our distant descendants'. From Chekhov's 'Three Sisters' to Petrushevskaya's 'Three Girls in Blue' ", in *Chekhoviana: "Tri sestry" – 100 let* [Chekhoviana: "Three Sisters" – 100 years], Nauka, Moscow, Russia, pp. 142–149.
- Regetsy, I. (2022), "Transformation of spatial metaphors of drama by A.P. Chekhov's 'Three Sisters' in the comedy by L.S. Petrushevskaya 'Three Girls in blue'", *Libri Magistri*, vol. 19, no. 1, pp. 182–200.
- Tyutelova, L.G. (2004), "Chekhov and Petrushevskaya. On the issue of parodic use ('Three Sisters' – 'Three Girls in Blue' ", in Golubkov, S.A., Perepelkin, M.F. and Skobelev, V.P., eds., *Ironiya i parodiya: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh statei* [Irony and parody. Interuniversity collection of scientific articles], Samarskiy gosudarstvennyi universitet, Samara, Russia, pp. 173–191.
- Shamanskii, D.V. (2004), " 'Literature is not about happiness' ", *Neva*, no. 9, pp. 216–223.

Информация об авторе

Маргарита М. Одесская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mar-1432998@yandex.ru

Information about the author

Margarita M. Odesskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

Звуковая кукла:
Кант, Евреинов и Хлебников

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. Доклад Николая Евреинова «Театрализация жизни. Ex cathedra» (1911) и манифест Велимира Хлебникова «Наша основа» (1919) показывают сходное представление о начале человеческой цивилизации. Оба автора настаивают на том, что перформативная функция языка предшествовала коммуникативной, что перформативность была основой полного взаимопонимания и что современное управление процессами требует достижения особой скорости устной речи, благодаря чему создается инобытие первобытного состояния. Символом перформативности для обоих становится лоскут ткани, превращающий одаренного ей в звуковую куклу, так что язык интерпретируется по образцу игры в куклы. Истоки такой общности найдены в статье Канта «Предполагаемое начало человеческой истории» (1786). Предполагается усвоение идей Канта не прямое, а через трактовку грехопадения в основном богословии и гимназическом Законе Божьем. Антропологические интересы Евреинова и Хлебникова оказались продуктивны для оспаривания мечты о синтетическом искусстве.

Ключевые слова: концепции первобытной культуры, начало человеческой истории, философия языка, театрализация жизни, Кант, Евреинов, Хлебников, авангард, философия куклы

Для цитирования: Марков А.В. Звуковая кукла: Кант, Евреинов и Хлебников // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 70–77. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

The sound puppet.
Kant, Evreinov, and Khlebnikov

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Abstract. Nikolai Evreinov's report "The theatricalization of life. Ex cathedra" (1911) and Velimir Khlebnikov's manifesto "Our Basis" (1919) demon-

© Марков А.В., 2024

strate a similar idea of the beginning of human civilization. Both authors insist that the performative function of language preceded the communicative function, that performativity was the ground for complete understanding, and that present-day process control requires the attainment of a special speed of oral speech, through which the alienation of the primordial state is constructed. The symbol of performativity for both becomes a scrap of cloth that transforms the one gifted with it into a sound puppet, so that language is interpreted along the lines of the puppet game. The origins of such commonality are found in Kant's treatise "The Conjecturable Beginning of Human History" (1876). The assimilation of Kant's ideas is assumed, not directly, but through the interpretation of the Fall in the fundamental theology and middle school religion lessons. The anthropological interests of Evreinov and Khlebnikov proved productive in challenging the dream of synthetic total art.

Keywords: concepts of primitive culture, beginning of human history, philosophy of language, theatricalization of life, Kant, Evreinov, Khlebnikov, avant-garde, philosophy of the puppet

For citation: Markov, A.V. (2024), "The sound puppet. Kant, Evreinov, and Khlebnikov", *RSUH/RGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 70–77, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-70-77

Доклад Н.Н. Евреинова «Театрализация жизни. Ex cathedra» был впервые зачитан в 1911 г. на знаменитых «Средах» Н.В. Дризе-на. В этом докладе режиссер-теоретик обращается к первобытному искусству с целью доказать, что ни труд, ни язык не были началом цивилизации. Напротив, театрализация как основной принцип отношения к жизни только и позволил людям быть вместе. В этой системе труд и язык – побочные инструменты быта, тогда как ядром переживаний оказывается театральность. Евреинов отвергает мысль о возможности вычленить «эстетическое чувство» у первобытного человека в смысле какой-то отдельной функции и говорит, что все первобытные украшения тела и быта – «беспардонная» театральность, «могучий инстинкт преображения». Указывая на болезненность татуировок, Евреинов говорит: «Потребность в предметах театральности сильнее у дикаря не только потребности в порядочной пище, но и в гарантии безболезненного, сносного существования»¹. В конце концов, театральность в качестве базового навыка солидарности побеждает и инстинкт индивидуального самосохранения, и любой образ коллективного самосохранения: Евреинов говорит, что когда англичане, мстя за смерть Кука, подожгли селение гавай-тян, то они восхищались, глядя на пожар. «Вот люди, сумевшие бы

¹ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.: Летний сад, 2002. С. 48.

оправдать не только Кука, но и Нерона-поджигателя, которому Рим пылающий показался дороже в театральном смысле Рима, докучно-спокойно хранящего свои вековые драгоценности!»²

Но самое интересное в рассуждении Евреинова – это понимание происхождения одежды. Евреинов говорит, что стыдливостью никак нельзя объяснить появление одежды в эволюционном развитии человека: одежда изначально – это театральный костюм, и стыдливость надо понимать только метафорически, как страх прийти без костюма, «выставлять себя невеждой в отношении общественного этикета, требовавшего уважения к чувству театральности другого». Символом такой одежды становятся шелковые ленты: «коммодор Дж. Байрон выгодно сбывал патагонцам куски шелковых лент, которыми они поспешно украшали головы»³, а сукно не взяли, потому что оно не было цветным. Таким образом, надеть одежду – это принять дар и украсить себя как актера или даже как куклу, раз ты оказываешься предметом чужой игры, чуждого этикета, и от чувства театральности другого зависит твоя роль в игре – как роль куклы в современной детской игре зависит от настроения ребенка.

Театральность Евреинов понимает как «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне». Это больше всего напоминает начало трактата Канта «Предполагаемое начало человеческой истории», где Кант различает инстинкт как первоначальный голос Божий, обеспечивающий безопасность человека и животных, например, запрещающий есть ядовитое, и разум, который позволяет укрощать инстинкты, чтобы спасти человека от пресыщения, в том числе полового. Промежуточным между первым и вторым регулятором оказывается опыт многообразия мира: «Он <человек> стоял как бы на краю пропасти; ибо вместо единичных предметов своих желаний, которые ему до сих пор указывал инстинкт, ему открылась их бесконечность, а в выборе их он еще несколько не мог ориентироваться; и из этого однажды испытанного состояния свободы ему теперь равным образом невозможно было вновь возвратиться в состояние подчиненности (при господстве инстинкта)»⁴.

У Канта появляется и тема истока одежды: фиговый лист (по сути, у него, как у знатного классициста, античный эвфемизм библейской ситуации последствий наготы) он понимает не как проявление стыдливости, а как блокирование бесстыдства, как знак отказа от немедленного удовлетворения полового инстинкта, благодаря чему человек и смог создать идеальное искусство жиз-

² Там же.

³ Там же. С. 49.

⁴ Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 46.

ни: «Отказ и был тем волшебным средством, превратившим чисто чувственное влечение в идеальное, животную потребность – в любовь, ощущение, просто приятное, – во вкус к красоте сначала в человеке, а затем и в природе»⁵. Таким образом, одежда действует у Канта так же, как у Евреинова: она существует не как выражение стыдливости, а как императив социального ограничения, но как механизм семиотизации она запускает идеальные образы, чувства, вкус, создает любовь и красоту. По сути, Кант более мирно описывает тот же семантический взрыв, при котором человек может жертвовать своей безопасностью ради красоты.

Евреинов, будучи очень начитанным человеком, много читал Канта, но сплошной просмотр его опубликованных трудов показал, что Канта он понимал скорее как представителя эстетического субъективизма, понимающего образы, которые мы вычленим во внешнем мире, как отражение нашего сознания, наших склонностей и желаний. Но в этом рассуждении он метко попадает в самую точку мысли Канта, отлично резюмированную одним из самых тонких современных философов культуры: «Каждый раз речь идет о субъективном прибавочном элементе – желании, интересе, небезразличии, любви, – который связывает умопостигаемый и данный в опыте мира. Этот трансцендентальный интерес происходит непосредственно из разума, но он обращен не к истине, а к смыслу истины» [Файбышенко 2021, с. 58].

Другой читатель, хотя и не знаток и даже скорее ненавистник Канта, Велимир Хлебников, весной 1919 г. создал статью-манифест «Наша основа». В ней он выдвигает свою версию предполагаемого начала человеческой истории, хотя говорит не о костюме, а о языке, причем языке заумном, не указывающем на предметы, а создающем общее коллективное переживание. Он велит представить такую сцену: «Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. “Свои!” – доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие – признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке – карманный словарь»⁶.

Как мы видим, между рассуждениями Евреинова и Хлебникова есть немало общего. Прежде всего, оба теоретика убеждены, что ни труд, ни безопасность не были для первобытного человека высшей

⁵ Там же. С. 47.

⁶ *Хлебников В.* Творения. М.: Художественная литература, 1986. С. 625.

ценностью. Все утилитарное, даже направленное на обеспечение безопасности, было добавочным, тогда как театральная ситуация создавала сопереживание, которое существеннее любых инструментальных решений. Пещеру можно вполне представить как театр, в котором меняются сцены, но в конце концов оказывается, что всё утилитарное, будь то горящие хижинки у Евреинова или ненужное оружие у Хлебникова, – это что-то даже постыдное в сравнении с настоящим *высоким бесстыдством* театрализации.

Цель труда Хлебникова – показать, что нашу реальность материи и времени можно рассматривать как волновую, и тем самым с помощью системы зеркал или досок времени начать управлять ею, благодаря специальным отсрочкам приема «бог из машины», как вообще в драматургии Хлебникова [Карамитти 2023]. Евреинов ставил более скромные задачи – показать существование в человеке «воли к театру», которая и направляет развитие человечества, так что отдельные достижения цивилизации оказываются лишь частными моментами такого процесса. Термин Евреинова «воля к театру» явно калькирует термин А. Ригля *Kunstwollen*, воля к искусству, которой Ригль объяснял становление национальных художественных школ и вообще цивилизаций. Только Евреинов мыслит это становление как катастрофическое инобытие: человек всегда готов играть как обезьяны предметами, но при этом, декорируя себя и других, создает новые правила игры, вступая в игру уже как актер, как предмет, как в каком-то смысле кукла.

Если Евреинов не называет куклу куклой, оставаясь в своем докладе историком культуры и описывая формы статичности и статуарности человека то в испанском барокко, то во французском классицизме, то Хлебников прямо говорит о куклах. Он сравнивает естественный язык с игрой в куклы, где можно повести себя капризно, например, склоняя слова: «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его заместителю в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать

свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы»⁷.

Как и Евреинов, Хлебников говорит о тряпках, цветных лентах, которые привлекательны и которые вовсе не гарантируют безопасности: кукла, как и человек, может умереть, и это вызывает непритворный эффект ребенка. Но далее рассуждение Хлебникова оказывается интереснее: язык есть мера мира, в том смысле, что эта игра в слова-куклы и становится тем самым избыточным переживанием, по Канту, создающим и вкус, и чувство красоты: «Во время игры эти тряпочки – живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, – участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы»⁸. Если бы не сбивчивое изложение Хлебникова, мы бы сочли, что это просто иллюстрация к приведенному рассуждению Канта, где развитие человечества после грехопадения и стыдливости и есть обретение искусства, вкуса, настоящей игры искусства, после игры в куклы, где как раз все происходит по Евреинову – нельзя показать другому, что ты недостаточно театрален.

Итак, по Хлебникову, «звуковая кукла солнце позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных»⁹. Само солнце становится куклой, и мы становимся куклами языка, следуя его правилам. Тогда как будущий заумный язык и математическое управление мировыми процессами и позволит нам стать свободными мудрецами, осуществляя, по выражению современного театроведа, «процесс смыслообразования на уровне каждого конкретного зрителя в зале с его неповторимой биографией» [Шматова 2016, с. 109]. Осталось выяснить, как Евреинов и Хлебников так отлично повторили Канта.

Мы предполагаем, что помимо общего контекста рассуждений о «воле к искусству» и «эмпатии/вчувствовании» (по Т. Липпсу и В. Воррингеру), здесь свою роль сыграли уроки Закона Божия. Это вполне соответствует и общей концепции театра-монастыря Евреинова, которая основана на признании игры как не имеющей отрицательных сторон – позиции, близкой одно время, например,

⁷ Указ. соч. С. 627.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 628.

З.Н. Гиппиус [Осьминина 2017]. Вся острота библейского негодования скотоводов против земледельцев выразилась в первых главах книги Берешит/Бытия, не только, например, в осуждении Каина, но и в отвержении питательного древа познания, т. е., по сути, сельского благополучия.

Если библейский текст однозначно говорит, что Еву после разговора со Змием прельстила даровая пища, а уже потом – внешний вид дерева, то в трактовках в гимназическом Законе Божьем (как показал просмотр репрезентативных учебников), восходящих к греческой патристике, главенствует другой порядок: Ева поддалась сначала ложным рассуждениям Змия, а после – соблазнительности внешнего вида дерева. Как бы инстинкт сработал и как голос, по Канту, и как ненасытность, которую надо блокировать античным фиговым листком. Это, конечно, проекция греческой культуры *риторического экфрасиса* на библейский текст. Но на этом строился и весь послекантовский проект основного богословия/фундаментальной теологии, в котором ложные рассуждения понимались как источник нравственной порчи.

Тогда действительно, можно понимать грехопадение как то, что Ева стала игрушкой Змия, тогда как кожаные одежды – это та телесность, которая и позволяет осуществлять сценарии, включая сценарии пользования языком, через отказ от прежних соблазнов и инстинктов. Тогда Евреинова и Хлебникова можно рассматривать как *философов спасения*, Боговоплощения, которые как раз исходят из кантовского понимания грехопадения, где фиговый листок или лента – знак отказа и от безопасности, и от прежних инстинктов и привычек ради красоты и искусства. Только для Евреинова ситуация грехопадения – это ситуация общей человеческой смертности, которую преодолевает театр, ситуация, когда чужая смерть может стать и твоей, и только театр как экстатическое искусство обещает бессмертие. А для Хлебникова эта же ситуация – игра языком как куклами, где может вдруг обозначиться и смертность куклы, и наша смертность, – и бессмертие обещается только экстатической математикой.

Евреинов и Хлебников переописали повседневность как грехопадение, как начало человеческой истории. И оба они говорят, что лента, фиговый листок, обретение себя как тряпичной куклы или украшенной лентой куклы – это то, что освобождает от инстинктов ради того, чтобы искусство вело в бессмертие. Они оба исходят из эмпатии как базовой ситуации, возможности пережить чужую смертность как свою, и оба отвергают те концепции синтетического искусства, в которых ленты не выделяются отдельно и поэтому не предполагается последовательной эмпатии. Наоборот, надо принять ленту как дар, на время стать куклой, чтобы ощутить эмпатию и поволить в том числе философам и теоретикам быть эмпатичными.

Источники

Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.: Летний сад, 2002. 536 с.

Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. 714 с.

Хлебников В. Творения. М.: Художественная литература, 1986. 734 с.

Литература

Карамитти 2023 – *Карамитти М.* Между богами и я-богом: границы театра и театральности у Хлебникова // *Russian Literature*. 2023. Т. 135. С. 105–127.

Осьминина 2017 – *Осьминина Е.А.* Игровые концепции культуры в стихотворении З.Н. Гиппиус «Игра» // *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2017. № 5 (776). С. 162–172.

Файбышенко 2021 – *Файбышенко В.Ю.* Время цели и царство действий: теолого-политический субъект в философии истории Иммануила Канта // *Логос*. 2021. Т. 31. № 3 (142). С. 49–70.

Шматова 2016 – *Шматова Г.А.* Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2016. № 2. С. 106–119.

References

Karamitti, M. (2023), “Between the gods and I-god. The boundaries of theater and theatricality in Khlebnikov”, *Russian Literature*, vol. 135, pp. 105–127.

Osmalina, E.A. (2017), “Game concepts of culture in the poem by Zinaida Gippius ‘Game’”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, vol. 776, no. 5, pp. 162–172.

Faybyshenko, V.Yu. (2021), “Time of purpose and the kingdom of actions. Theological and political subject in the philosophy of history by Immanuel Kant”, *Logos*, vol. 142, no. 3, pp. 49–70.

Shmatova, G.A. (2016), “An activation of the spectator in contemporary theatre. Semiotic and performative aspects”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 106–119.

Информация об авторе

Александр В. Марков, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

«Кто убил?»: из текстологических разысканий
к дневнику Д.С. Мережковского
«Было и будет» (1915)

Алексей А. Холиков

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия;*

*Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН,
Москва, Россия, aakholikov@gmail.com*

Аннотация. В статье впервые предпринято специальное изучение заметки Д.С. Мережковского «Кто убил?» (1913), включенной в авторский сборник «Было и будет: Дневник. 1910–1914» (1915), с точки зрения текстологии и реального комментария. С опорой на архивные материалы из РО ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН реконструируется купированный фрагмент текста и уточняется его датировка. Обращение к газетам периода судебного процесса по нашумевшему «делу Бейлиса» (привлечены такие издания, как «Биржевые ведомости», «День», «Земщина», «Киевлянин», «Новое время», «Речь», «Русские ведомости», «Русское слово», «Утро России») позволило прокомментировать религиозно-философский, общественно-политический и юридический контексты заметки Д.С. Мережковского, приблизиться к установлению ее претекстов, ранее неизвестных, и конкретизировать источники, которые использовал писатель в полемике с современниками, в первую очередь с В.В. Розановым. Благодаря периодике удалось также восстановить содержание и ход заседания петербургского Религиозно-философского общества от 19 октября (1 ноября) 1913 г., на котором слушался и обсуждался доклад Д.С. Мережковского «Об отношении Ветхого Завета к христианству», непосредственно связанный с историей рассматриваемого текста.

Ключевые слова: текстология, цензура, Д.С. Мережковский, дело Бейлиса

Для цитирования: Холиков А.А. «Кто убил?»: из текстологических разысканий к дневнику Д.С. Мережковского «Было и будет» (1915) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 78–91. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-78-91

“Who killed?”. From textological research
to the diary of D.S. Merezhkovsky
“It Was and Will Be” (1915)

Alexei A. Kholikov

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, aakholikov@gmail.com*

Abstract. The article considers for the first time the note by D.S. Merezhkovsky “Who killed?” (1913), which is included by the author in the collection “It Was and Will Be. Diary. 1910–1914” (1915). The note is considered from the point of view of textual criticism and real commentary. Based on archival materials from the RO IRLI (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, the cropped fragment of the text is reconstructed and its dating is specified. Appeal to the newspapers of the period of the trial in the sensational “Beilis case” (“Birzhevye vedomosti”, “Den”, “Zemshchina”, “Kievlyanin”, “Novoe vremya”, “Rech”, “Russkie vedomosti”, “Russkoe slovo”, “Utro Rossii”) made it possible to comment on the religious-philosophical, socio-political and legal contexts of the note by D.S. Merezhkovsky. It helped to get closer to establishing its pretexts, previously unknown, and to concretize the sources that the writer used in polemics with his contemporaries, primarily with V.V. Rozanov. Thanks to the periodicals, it was also possible to restore the content and course of the meeting of the St. Petersburg Religious-Philosophical Society of October 19 (November 1), 1913, at which D.S. Merezhkovsky made the report “On the Relation of the Old Testament to Christianity”, which is directly associated with the history of the text “Who killed?”.

Keywords: textual criticism, censorship, D.S. Merezhkovsky, the Beilis case

For citation: Kholikov, A.A. (2024), “ ‘Who killed?’. From textological research to the diary of D.S. Merezhkovsky ‘It Was and Will Be’ ” (1915), *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 78–91, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-78-91

Среди авторских сборников статей Д.С. Мережковского книга «Было и будет: Дневник. 1910–1914» (Пг.: [Т-во И.Д. Сытина], 1915) больше других пострадала от вмешательств цензурного ведомства, действовавшего по законам военного времени. По подсчетам А.В. Лаврова, «в 24 статьях <...> сделаны 32 купюры различного объема – от нескольких слов до 11 строк печатного текста» [Лавров 2009, с. 25]. Современные переиздания, увы, не сумели решить важнейших текстологических задач и не отражают

полностью волю автора в отношении составивших его сборник текстов. Помощь в реконструкции «белых пятен» могут оказать рукописи, частично сохранившиеся в архиве писателя (главным образом – в РО ИРЛИ), и первые, еще не искаженные публикации ряда статей в периодике.

Особый случай – небольшая заметка под интригующим заглавием «Кто убил?», вошедшая в дневник Мережковского «Было и будет». По существу, она дважды становилась жертвой цензуры, и впервые – до начала войны. Причина в том, что создание текста относится к осени 1913 г., когда в Киеве проходил судебный процесс по делу Бейлиса, приказчика кирпичного завода, обвиненного в якобы ритуальном убийстве 12-летнего мальчика Андрея Ющинского. О репрессивных мерах властей против печати красноречиво свидетельствует так называемый «счет по делу Бейлиса» за 34 дня процесса: «Редакторов арестовано – 6, привлечено к суду – 8. Конфисковано газет – 29, брошюр – 6. Газет закрыто – 3, оштрафовано – 43. На сумму – 12 850 руб.»¹.

«Чем бы ни завершился процесс, сегодня начинающийся в Киеве, – словно предсказывал В.Д. Набоков со страниц издаваемой им «Речи», – победой ли истины, или торжеством, – конечно, преходящим, – лжи и клеветы, память о нем на долгие годы переживет современников»². Обилие трудов, посвященных этому процессу, избавляет от необходимости излагать общеизвестные факты³ [Тагер 1933; Кацис 1993; Кацис 2006]. Прокомментируем только газетный контекст, рассеянный в обветшалых подшивках периодики, но необходимый для понимания заметки Мережковского «Кто убил?», и с опорой на архивные материалы реконструируем лакуны, оставшиеся в тексте помимо воли писателя.

Стоит отметить, что Мережковский изначально выступал против сфабрикованного и поддержанного крайне правыми силами дела М. Бейлиса. Его подпись стояла под коллективным воззванием «К русскому обществу. (По поводу кровавого навета на евреев)», которое было подготовлено В.Г. Короленко и опубликовано в газете «Речь» 30 ноября (13 декабря) 1911 г.⁴ Но этим поступком

¹ Счет по делу Бейлиса // Русское слово. 1913. 29 окт. (11 нояб.). № 249. С. 5.

² Набоков В. Дело Бейлиса // Речь. 1913. 25 сент. (8 окт.). № 262. С. 1.

³ См.: *Бонч-Бруевич В.* Знамение времени: Убийство Андрея Ющинского и дело Бейлиса: (Впечатления Киевского процесса). 2-е изд., вновь пересм. и доп. [М.]: Гос. изд-во, 1921.

⁴ См. отд. изд.: К русскому обществу [По поводу кровавого навета на евреев]. СПб.: Тип. «Капитал», [1912].

Мережковский не ограничился. Будучи одним из идеологов петербургского Религиозно-философского общества (1907–1917), которое не чуждалось общественно-политических вопросов, он отозвался и на киевский судебный процесс. «С осени 1913 г., – вспоминал А.А. Мейер, – Обществу снова пришлось откликаться на злобы дня и на события, волновавшие совесть прогрессивного общества»⁵. 19 октября (1 ноября) в большом зале Географического общества состоялось первое в новом сезоне заседание. В повестке – слушание и обсуждение доклада Мережковского «Об отношении Ветхого Завета к христианству» [Ермичев 2007, с. 145]. Ввиду того, что мы не располагаем полными стенограммами этого собрания⁶ (сведений о выходе в свет соответствующего выпуска «Записок С.-Петербургского религиозно-философского общества» тоже нет)⁷, конспективно восстановить его содержание позволяют отчеты газетных корреспондентов.

Председательствовал В.Я. Богучарский. Однако в самом начале по поручению совета общества Д.В. Философов обозначил связь между предстоящим докладом Мережковского и делом Бейлиса: «Было бы ниже достоинства религиозно-философского общества <...> заниматься опровержением бесстыдной легенды о ритуальных убийствах. Обществу гораздо важнее вскрыть ту злую волю, которая воскресила из тьмы веков позорный кровавый навет. Нам надо защищать не только евреев, но самих себя, но Россию, потому что на наших глазах оплевывается все наше культурное и духовное достояние»⁸. Слова эти, как сообщили «Русские ведомости», «вызвали сочувствие и поддержку в зале, переполненной писателями-журналистами, адвокатами, депутатами. Сразу было ясно, что люди собрались сюда не для обсуждения каких-нибудь споров или недоказанных вопросов, а для выявления уже совершенно сложившегося чувства»⁹. В длительных и весьма оживленных прениях, в свою очередь, участвовали также А.В. Карташев, А.А. Мейер,

⁵ Мейер А.А. Петербургское Религиозно-философское общество / Публ., примеч. Е.С. Полищука // Вопросы философии. 1992. № 7. С. 112.

⁶ См.: Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Т. Ермишина, О.А. Коростелева, Л.В. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009.

⁷ Изданы вып.: I – II (1908), IV (1914), VI (1916).

⁸ Б. Б. Религиозно-философское о-во о деле Бейлиса // День. 1913. 20 окт. № 284. С. 3.

⁹ Дело Бейлиса в религиозно-философском обществе // Русские ведомости. 1913. 20 окт. № 242. С. 5.

А.Ф. Керенский, Н.Д. Соколов и А.М. Калмыкова. В их выступлениях «значение дела Бейлиса рассматривалось под различными углами зрения»¹⁰: религиозной, юридической, общественной.

Первым после основного докладчика говорил Карташев (в 1917-м он станет последним обер-прокурором Святейшего Синода). По утверждению репортера «Русского слова» (текстуальные совпадения указывают на его же авторство аналогичного обзора для «Речи»), оратор «подошел к вопросу с чисто религиозно-церковной точки зрения, установив тесную и нерушимую связь христианства с иудейством, из которого оно вытекает»¹¹. «Специфическое разжигание национальных страстей, – пересказывала Карташева газета «День», – насильственное возбуждение национального антагонизма между еврейством и христианством, которые должны встретиться в каком-то синтезе, – это типичное хулиганство»¹². Следующий выступавший, Мейер (в августе 1917-го будет представлять петроградское Религиозно-философское общество на Всероссийском поместном соборе, который завершит синодальный период в истории русской церкви), подчеркнул, что в деле Бейлиса «опять столкнулись Россия реакционная и Россия освободительная»¹³: «Здесь борьба, которая никогда не кончится, борьба двух начал, в корне непримиримых»¹⁴.

После «горячего призыва» Калмыковой (соратницы Н.К. Крупской, активной участницы революционного движения, помогавшей большевикам и близко знакомой с В.И. Лениным) «ценить идеалы Ветхого Завета»¹⁵ слово «от имени тех групп, которые не идут под знаменем религиозных исканий, которых интересуют исключительно общественно-культурные идеалы братства, равенства и свободы»¹⁶, взял Керенский (тогда – член IV Государственной думы, в 1917-м – распушенной при его непосредственном участии как министра-председателя «Директории»): «В яркой речи депутат указал на то, что сейчас поднято знамя бунта против всей культуры и решается судьба не только наших духовных ценностей, но всего нашего бытия»¹⁷. Говоривший последним присяжный поверенный

¹⁰ В религиозно-философском обществе // Речь. 1913. 20 окт. (2 нояб.). № 287. С. 5.

¹¹ Там же.

¹² Б. Б. Религиозно-философское о-во о деле Бейлиса... С. 3.

¹³ В религиозно-философском собрании... С. 5.

¹⁴ В религиозно-философском обществе... С. 5.

¹⁵ Б. Б. Религиозно-философское о-во о деле Бейлиса... С. 3.

¹⁶ В религиозно-философском собрании... С. 5.

¹⁷ Б. Б. Религиозно-философское о-во о деле Бейлиса... С. 3.

Соколов (вместе с Керенским будет привлекаться к судебной ответственности за организацию коллективного заявления от имени адвокатов Санкт-Петербургской судебной палаты против дела Бейлиса, а во время Февральской революции станет секретарем исполкома Петросовета) «произвел юридический анализ дела и допущенных в нем нарушений элементарного правосознания»¹⁸, «отметил, между прочим, что обвинительный приговор, если он и последует, не должен восстановить общество против суда присяжных, так как этот суд призван разрешать судебные, а не религиозные и мировые вопросы»¹⁹.

В конце обсуждения председатель собрания Богучарский резюмировал речи выступавших, «выразил свое удовлетворение по поводу того, что дело Бейлиса, рассмотренное с различных точек зрения, привело общество к одному выводу»²⁰, и предложил присоединиться к резолюции: «Религиозно-философское общество, будучи убеждено, что оно действует согласно со всеми представителями русского общественного правосознания и общественной совести и не унижаясь до опровержения возведенного на еврейство обвинения в совершении ритуальных убийств, – протестует против того оскорбления, которое наносится этим обвинением всему русскому народу»²¹. Предложение было единодушно принято шумными аплодисментами зала, как следует из отчетов сразу нескольких периодических изданий, разместивших у себя этот текст²². А в случае с газетой «День» о поддержке резолюции и основного выступления Мережковского было заявлено еще и в следующем номере²³.

(В скобках укажем, что через несколько дней, 25 октября (7 ноября) 1913 г., Мережковский представил во Всероссийском литературном обществе доклад, в основу которого легли мысли от чтения книги Богучарского «Активное народничество семидесятых годов» (М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1912)²⁴. По следам своего выступления писатель опубликует статью «Религиозное народничество» (впервые: День. 1914. 18 мая. № 133. С. 4; 19 мая.

¹⁸ В религиозно-философском собрании... С. 5.

¹⁹ В религиозно-философском обществе... С. 5.

²⁰ Там же.

²¹ Б. Б. Религиозно-философское о-во о деле Бейлиса... С. 3.

²² См. также: В религиозно-философском обществе... С. 5; В религиозно-философском собрании... С. 5; Дело Бейлиса в религиозно-философском обществе... С. 5–6.

²³ Надеждин П. Псевдоученые // День. 1913. 21 окт. № 285. С. 3.

²⁴ См.: Доклад Д.С. Мережковского // День. 1913. 27 окт. № 291. С. 5.

№ 134. С. 2), которая тоже войдет в его сборник «Было и будет». Примечательно, что после доклада Мережковского М.П. Неведомский предложил собравшимся высказаться по поводу преследований печати в связи с делом Бейлиса: «Узнав об этом предложении, председатель собрания Ф. Сологуб заявил, что вопрос этот на повестку данного собрания не поставлен, а потому он не может допустить его обсуждения и закрывает собрание»²⁵. После этого председателем избрали Мережковского и приняли резолюцию, аналогичную поддержанной ранее в Религиозно-философском обществе: «Всероссийское литературное общество протестует против небывалых преследований печати в связи с делом Бейлиса и выражает свое негодование против клеветы на еврейский народ созданием подобного процесса, оскорбляющего русский народ»²⁶. Когда в «Речи» (1913. 26 октября (8 ноября). № 293. С. 5) появилась подробная заметка об этом событии, Ф. Сологубу пришлось печатно оправдываться и уточнять, что он тоже был в числе принявших резолюцию единогласно и уже выражал свое отношение к делу Бейлиса «участием в протесте русских писателей и ученых против кровавого навета»²⁷).

* * *

Газетные хроники подтверждают, что доклад Мережковского «Об отношении Ветхого Завета к христианству», сделанный на заседании петербургского Религиозно-философского общества 19 октября (1 ноября) 1913 г., структурно и содержательно совпадает с текстом «Кто убил?» из сборника «Было и будет». Корреспонденты петербургских и московских газет («День», «Речь», «Русское слово», «Русские ведомости») воспроизвели около половины всего выступления писателя. Специально отмечено, что процесс Бейлиса взят оратором «как иллюстрация» к теме доклада²⁸. «Мне кажется, – прозвучало в устной преамбуле Мережковского, – что значение этого дела не только не преувеличено, а, может быть, наоборот, преуменьшено, не понято, не оценено как следует»²⁹. И здесь же: «Первому русскому освобождению или неосвобождению предшествовали Порт-Артур, Цусима, материальный разгром

²⁵ Литературное общество о деле Бейлиса... С. 3.

²⁶ Там же. См. также: В Литературном обществе // Русское слово. 1913. 26 окт. № 247. С. 4.

²⁷ Сологуб Ф. Письмо в редакцию // Речь. 1913. 27 окт. (9 нояб.). № 294. С. 7.

²⁸ В религиозно-философском обществе... С. 5.

²⁹ Там же.

старого порядка. Страшное дело Бейлиса выявляет уже не внешний, материальный, а более глубокий, внутренний разгром старого духовно-нравственного и религиозного мира»³⁰.

Для истории текста «Кто убил?» не менее ценно зафиксированное обозревателем признание докладчика в том, что он «получил из-за границы запрос, почему молчит русское общество о деле Бейлиса, набрасывая тем на себя тень»³¹. Воспроизведенный ответ писателя: «...русское общество молчит потому, что лишено возможности говорить»³² – судя по всему, был не единственным, но, по сути, точным. Непосредственно в день заседания Религиозно-философского общества газета «Речь» сообщала: «В венской “Zeit” помещена статья Д. Мережковского о деле Бейлиса»³³ – и приводила из нее несколько отрывков, которые тоже относятся к претекстам публикации, известной позднее по дневнику «Было и будет». В тот же день «Русское слово» информировало своих читателей: «Петербург, 18, X. (По телефону). Петербургским комитетом по делам печати наложен арест на № 32-й газеты “Zeit”. Редактор газеты за помещение статьи о процессе Бейлиса привлекается к судебной ответственности по п. 3-му ст. 1034»³⁴. В основном отрывки из статьи Мережковского, если не считать стилистических нюансов, соответствуют ключевым частям текста «Кто убил?». Однако в них отсутствует заключительный фрагмент, маркированный отточиями под обложкой книги «Было и будет» после пассажа: «Апостол Павел хотел быть “отлученным от Христа для братьев своих по плоти”, т. е. для евреев. А мы хотим быть от Христа отлученными из ненависти к братьям нашим по духу, к тем же евреям. Но горе нам, если то, чего мы хотим, исполнится»³⁵. Восстановим пропуск по черновой рукописи Мережковского:

«Недаром прошлое освободительное движение было, и <,> кажется, грядущее – будет с еврейством связано. Оба вопроса, – о еврействе и свободе в России (здесь и далее подчеркнуто Мережковским. – А. Х.), <-> решаются на одной и той же религиозной плоскости.

³⁰ В религиозно-философском собрании... С. 5.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Д. Мережковский о деле Бейлиса // Речь. 1913. 19 окт. (1 нояб.). № 286. С. 5.

³⁴ Печать // Русское слово. 1913. 19 окт. (1 нояб.). № 241. С. 5.

³⁵ Мережковский Дм.С. Кто убил? // Мережковский Дм.С. Было и будет: Дневник: 1910–1914. Пг.: [Т-во И.Д. Сытина], 1915. С. 267.

Пока Россия не искупит греха своего перед еврейством, – не будет ей прощения, не будет ей свободы.

Человек убил человека и спрятал тело в подвале, а когда почувствовал, что в доме жить нельзя от заразы, от ужаса, то возненавидел жертву свою. И все чудится ему, что убитый не совсем убит, что он шевелится и что надо его добить. Но это не убитый, а совесть убийцы шевелится <, > и ее нельзя убить. Да, неблагоприятно сейчас в России, как в доме, где спрятано мертвое тело. Ненависть русских к евреям – ненависть палачей к жертве; страх русских перед евреями – страх убийцы перед телом убитого. “Каин! Каин! где брат твой?” Когда мы наконец услышим этот зов?»³⁶

В остальном – расхождения печатного варианта с черновым автографом носят несущественный характер. Мережковский тем не менее колебался относительно заглавия, исправив «Кто убийца?» на «Кто убил?»³⁷, и сделал сверху приписку красным карандашом (скорее всего, после завершения текста), полезную в плане датировки: «С утра 3 октября»³⁸.

Единичные фразы из купированного фрагмента были переданы в упомянутых нами хрониках «Речи» и «Дня». Добавим к ним еще один опубликованный обзор, но из противоположного «лагеря» – газеты «Новое время», которая выступала в поддержку «ритуальной» версии убийства Ющинского и позволяла себе скептические интонации в адрес Мережковского и других участников прений: «Удивительное дело: даже марксисты встали на защиту религии!»³⁹ С.П. Каблуков, бывший до начала 1913 г. секретарем Религиозно-философского общества, предположил, что заметка эта, без подписи, под названием «Израиль и Христос», принадлежит В.В. Розанову [Ермичев 2007, с. 146]. И, действительно, репортеры других изданий обратили внимание на «присутствие сотрудника “Нового времени” В.В. Розанова», которому пришлось в ходе заседания «выслушать немало горьких истин»⁴⁰. Мережковский, в частности, указал, что «“тайновидец” Розанов уже совсем недвусмысленно выводит ритуальное убийство из обрезания, из глубочайшей религиозной сущности Израиля»⁴¹,

³⁶ РО ИРЛИ. Ф. 177. Ед. хр. 24.234. Л. 7–9.

³⁷ Там же. Л. 1.

³⁸ Там же.

³⁹ Хроника: В обществах и собраниях: Израиль и Христос // Новое время. 1913. 22 окт. (4 нояб.). № 13511. С. 6.

⁴⁰ В религиозно-философском собрании... С. 5.

⁴¹ Мережковский Дм.С. Кто убил? С. 266.

напоминая о его более ранних статьях («Есть ли у евреев “тайны”?..», «Иудейская тайнопись»)⁴² и отсылая, по всей видимости, к недавней нововременской публикации «Важный исторический вопрос»: «Идея человеческого жертвоприношения и теперь жива и насущна в Израиле, официальна в нем: она поддерживается и *частично есть* в обрезании...»⁴³. Отзываясь на суждения современных богословов по поводу ритуальных убийств, размещенных в «Утре России»⁴⁴ и «Русских ведомостях»⁴⁵, Розанов обращает внимание «ученых на дело, которого они непостижимо не понимают и не видят»: «Что разница между “Молохом” и “Богом Израилевым” весьма и весьма неуловима: первый не был так *жесток и бессмысленно кровав*, как *нам теперь* кажется, а второй не есть вовсе бескровный и водянистый или словесный “бог”...»⁴⁶. Пересказав своими словами, очевидно, *этот* пассаж⁴⁷, Мережковский эмоционально заключает: «Неимоверный вывод, действительно, “мирового значения”!»⁴⁸

Подчеркнем, что полемика в тексте «Кто убил?» развернута не только с Розановым. Осуждение автора звучит в адрес Сергия (Страгородского) (в то время – архиепископа Финляндского и Выборгского, а с 1943-го – Патриарха Московского и всея Руси), который «защищает евреев двусмысленно»⁴⁹. Здесь Мережковский имеет в виду уклончивую позицию священнослужителя, чье мнение о ритуальных убийствах приводилось рядом изданий («...для каких-либо подозрений евреев в ритуальных убийствах мы не находим никакой опоры в до-

⁴² Розанов В. Есть ли у евреев «тайны»?.. (Ответ на заявление 400 раввинов) // Новое время. 1911. 9 (22) дек. № 12840. С. 3; Розанов В. Иудейская тайнопись // Новое время. 1911. 11 (24) дек. № 12842. С. 6; Он же. Иудейская тайнопись // Новое время. 1911. 12 (25) дек. № 12843. С. 3.

⁴³ Розанов В. Важный исторический вопрос // Новое время. 1913. 26 сент. (9 окт.). № 13485. С. 4.

⁴⁴ Покровский А. К полемике о ритуальных убийствах (по поводу дела Бейлиса) // Утро России. 1913. 22 сент. № 219. С. 2.

⁴⁵ Накануне дела Бейлиса // Русские ведомости. 1913. 22 сент. № 219. С. 4.

⁴⁶ Розанов В. Важный исторический вопрос // Новое время. 1913. 26 сент. (9 окт.). № 13485. С. 4.

⁴⁷ Внимание к нему вряд ли было случайным. Прочитированные слова из статьи Розанова воспроизведены в обзоре близкого Мережковскому «Русского слова»: Н. П. Печать // Русское слово. 1913. 27 сент. (10 окт.). № 222. С. 4.

⁴⁸ Мережковский Дм.С. Кто убил? С. 266.

⁴⁹ Там же. С. 265.

шедших до нас памятниках древней письменности»⁵⁰), а после было частично опровергнуто самим Сергием («Прежде всего я совершенно отказываюсь решать вопрос о возможности или невозможности существования ритуальных убийств у евреев»⁵¹). Столь же «двусмысленной» Мережковский называет позицию А.А. Бронзова⁵², профессора Санкт-Петербургской духовной академии, высказанную открытым письмом в редакцию «Нового времени» («О любви к ближнему, как к самим себе, – бескорыстной, самоотверженной, заставляющей и жизнь свою отдавать за других, мир впервые узнал только от Иисуса Христа, столь ненавидимого иудеями, несмотря на рекламируемые ими мифические “заветы” Гиллелея»⁵³). Досталось и газете «Киевлянин», которая, несмотря на консервативную направленность, разоблачала фальсификации в деле Бейлиса. «Поздно хватились», – говорит Мережковский и отсылает к фразе из передовицы от 27 сентября (10 октября) 1913 г. с критикой обвинительного акта: «Есть вещи, есть храмы, которых нельзя безнаказанно разрушать»⁵⁴. Номер этот, как известно, был конфискован, а В.В. Шульгина, определявшего тогда редакционную политику издания и написавшего передовую статью, впоследствии судили за распространение «заведомо ложных сведений»⁵⁵.

⁵⁰ Архиеп. Сергей финляндский о деле Бейлиса // День. 1913. 28 сент. № 262. С. 2. См. также: Архиепископ Сергей о ритуальных убийствах // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1913. 28 сент. (11 окт.). № 13776. С. 3; Мнение архиепископа Сергия финляндского (по телефону от нашего корреспондента) // Русские ведомости. 1913. 28 сент. № 223. С. 4.

⁵¹ К делу Бейлиса (Письмо в редакцию) // Новое время. 1913. 1 (14) окт. № 13490. С. 3. Подпись: Сергей, архиепископ финляндский, 29 сент. 1913 г. «Русские ведомости» перепечатали это письмо в редакцию «Нового времени», усмотрев в нем «не опровержение, а подтверждение значительной части того, что было сообщено» корреспондентом (Около дела Бейлиса. Письмо архиепископа Сергия финляндского // Русские ведомости. 1913. 2 окт. № 226. С. 3).

⁵² Мережковский Дм.С. Кто убил? С. 266.

⁵³ Бронзов А. Завет Гиллелея (Открытое письмо в редакцию «Нового времени») // Новое время. 1913. 1 (14) окт. № 13490. С. 5.

⁵⁴ Киев, 26-го сентября 1913 г. // Киевлянин. 1913. 27 сент. № 266. С. 2.

⁵⁵ Шульгин В.В. Последний очевидец: Мемуары. Очерки. Сны / Сост., вступ. ст., послесл. Н.Н. Лисовского. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 188–228. См. также: Протокол допроса В.В. Шульгина 3 октября 1913 г. // Дело Менделя Бейлиса: Материалы Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства о судебном процессе 1913 г. по обвинению в ритуал. убийстве / [Сост.: Р.Ш. Ганелин и др.]. СПб.: ДБ, 1999. С. 381–383.

Присяжные оправдали Бейлиса 28 октября (10 ноября) того же года. Отзыв Мережковского о приговоре появился на другой день в «Русском слове». Радуюсь «восстановленной справедливости по отношению к человеку», писатель сокрушался, что «не оправдан единый народ, с него не снята страшная, зыбкая и злая тень, отравя вечного подозрения, источник вечной к нему ненависти»⁵⁶. Однако не забудем, что завершение киевского процесса стало прологом к исключению из Религиозно-философского общества Розанова, который скомпрометировал себя в глазах его лидеров серией статей (войдут в книгу философа: *Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови*. СПб.: [Тип. Т-ва А.С. Суворина – «Новое время»], 1914) в «Земщине»⁵⁷, «самой черной, всеми презираемой, газете»⁵⁸, – а по поводу рассмотренного нами доклада Мережковского и его обсуждения разместил в «Новом времени» фельетон⁵⁹. Впрочем, этот самостоятельный «сюжет» в истории Религиозно-философского общества достаточно изучен специалистами⁶⁰ и выходит за рамки текстологических разысканий и комментариев к заметке «Кто убил?».

Благодарности

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ), проект № 20-18-00003-П, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

⁵⁶ Отзывы писателей (*по телефону от наших петербургских корреспондентов*). Д.С. Мережковский // Русское слово. 1913. 29 окт. (11 нояб.). № 249. С. 5.

⁵⁷ См.: «Андрюша Ющинский» (1913. 5 окт. № 1460. С. 3); «Наша “кошарная печать”» (1913. 22 окт. № 1477. С. 3).

⁵⁸ *Гитшус-Мережковская З.Н.* Собрание сочинений. Т. 16 (доп.): Он и мы: Дмитрий Мережковский. Его жизнь, его работа / Предисл., подгот. текста и коммент. Р.А. Городницкого, А.И. Серкова. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2019. С. 208.

⁵⁹ *Розанов В.* Напоминания по телефону // Новое время. 1913. 18 нояб. (1 дек.). № 13538. С. 4. См. также в этой связи: *Розанов В.* Письмо в редакцию // Новое время. 1913. 19 нояб. (2 дек.). № 13539. С. 6; *Мережковский Д.* Как В. Розанов пил кровь // Речь. 1913. 20 нояб. (3 дек.). № 318. С. 2; *Розанов В.В.* Примечание [Напоминания по телефону] // Розанов В.В. Собрание сочинений. Сахарна / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1998. С. 338–339.

⁶⁰ Перипетии исключения Розанова частично освещены в IV вып. «Записок С.-Петербургского религиозно-философского общества» (1914). См. также [Иванова 1990].

Acknowledgements

The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences under a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 20-18-00003-P, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

Литература

- Ермичев 2007 – *Ермичев А.А.* Религиозно-философское общество в Петербурге (1907–1917): Хроника заседаний. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. 326 с.
- Иванова 1990 – *Иванова Евг.* Об исключении В.В. Розанова из Религиозно-философского общества // Наш современник. 1990. № 10. С. 104–122.
- Кацис 1993 – *Кацис Л.* «Дело Бейлиса» в контексте «серебряного века» // Вестник Еврейского университета в Москве. 1993. № 4. С. 119–140.
- Кацис 2006 – *Кацис Л.Ф.* Кровавый навет и русская мысль: историко-теологическое исследование дела Бейлиса. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2006. 494 с.
- Лавров 2009 – *Лавров А.* Проблемы научного издания творческого наследия русских писателей начала XX в. // Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения / [Отв. ред. Н.В. Корниенко]. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 22–34.
- Тагер 1933 – *Тагер А.С.* Царская Россия и дело Бейлиса: К истории антисемитизма: Исследование по неопубликованным архивным документам / С предисл. А.В. Луначарского. [М.]: Советское законодательство, 1933. 306 с.

References

- Ermichev, A.A. (2007), *Religiozno-filosofskoe obshchestvo v Peterburge (1907–1917): Khronika zasedanii* [Religious and Philosophical Society in St. Petersburg (1907–1917). Chronicle of meetings], Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia.
- Ivanova, Evg. (1990), “About the exclusion of V.V. Rozanov from the Religious and Philosophical Society”, *Nash Sovremennik*, no. 10, pp. 104–122.
- Katsis, L. (1993), “‘The Beilis case’ in the context of the ‘Silver Age’”, *Vestnik Evreiskogo Universiteta v Moskve*, no. 4, pp. 119–140.
- Katsis, L.F. (2006), *Krovavyyi navet i russkaya mysl': istoriko-teologicheskoe issledovanie dela Beilisa* [Blood libel and Russian thought. A historical and theological study of the Beilis case], Mosty kul'tury, Moscow, Russia, Gesharim, Ierusalim, Israel.
- Lavrov, A. (2009), “Issues of scientific publication of the creative heritage of Russian writers in the early 20th century”, in Kornienko, N.V., ed., *Tekstologicheskii vre-*

mennik. Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya [Textological chronicle. Russian literature of the 20th century. Issues of textual and source studies], IMLI RAN, Moscow, Russia, pp. 22–34.

Tager, A.S. (1933), *Tsarskaya Rossiya i delo Beilisa: K istorii antisemitizma: Issledovanie po neopublikovannym arkhivnym dokumentam* [Tsarist Russia and the Beilis case. On the history of anti-semitism. A study on unpublished archival documents], Sovetskoe zakonodatel'stvo, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Алексей А. Холиков, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1;

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25а; aakholikov@gmail.com

Information about the author

Alexei A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991;

A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; 25a, Povarskaya St., Moscow, Russia, 121069; aakholikov@gmail.com

УДК 821(47)-32

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-92-100

Цветовой контраст в художественном тексте (на материале рассказов Е. Замятина и А. Грина)

Мария А. Мисник

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mmisnikmaria@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена проблеме поэтики цвета, в частности, функций цветового контраста в художественном тексте. Цветовой контраст в рассказах Е. Замятина и А. Грина, выбранных в качестве материала исследования, является маркером противопоставленных пространственных или временных характеристик, мотивов и образов. Тем самым средствами визуального он организует мир художественного произведения. Контрастные цветовые характеристики играют значимую роль в репрезентации границ и пограничных состояний. Отдельное внимание в статье уделено принципам выделения цветовых сочетаний и «контекстуальных» контрастов, в частности – между хроматической и ахроматической палитрой. Выделение отдельных функций позволяет рассматривать контраст цвета как значимый элемент художественного мира, дополняющий его и рождающий дополнительные возможности для понимания и интерпретации.

Ключевые слова: Е. Замятин, А. Грин, поэтика цвета, цветовая символика, контраст, граница, цветообозначение, визуальное

Для цитирования: Мисник М.А. Цветовой контраст в художественном тексте (на материале рассказов Е. Замятина и А. Грина) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 92–100. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-92-100

Color contrast in a literary text (based on short stories by E. Zamyatin and A. Grin)

Maria A. Misnik

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
mmisnikmaria@gmail.com*

Abstract. The article deals with the poetics of color, in particular, the functions of color contrast in a literary text. Color contrast in the short stories by E. Zamyatin and A. Green, chosen as research material, is a marker of

© Мисник М.А., 2024

contrasting spatial or temporal characteristics, motives and images, thereby organizing the inner world of the fiction work by visual means. Contrasting color play a significant role in the representation of boundaries and borderline states. Special attention in the article is paid to the principles of highlighting color combinations and “contextual” contrasts, in particular between the chromatic and achromatic palette. Distinguishing the individual functions of color allows us to considering it as a significant element of the artistic world, complementing it and providing additional ways of understanding and interpreting.

Keywords: E. Zamyatin, A. Grin, poetics of color, color symbolism, contrast, boundary, color naming, visual

For citation: Misnik, M.A. (2024), “Color contrast in a literary text (based on short stories by E. Zamyatin and A. Grin)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 92–100, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-92-100

Йоханес Иттен, один из крупнейших исследователей цвета и создатель привычного нам цветового круга, считал, что цвет не самостоятелен – он проявляет себя в сочетаниях. Изучение цвета невозможно без наблюдения цветовых сочетаний, считает исследователь. Наше представление об их гармоничности или дисгармонии, пишет он, «исходит из обусловленного физиологией закона дополнительных цветов» [Иттен 2007, с. 23].

Как в реальности, так и в пространстве текста цвет не существует сам по себе. Даже если цветная деталь не окружена другими, ее место в палитре будет значимо именно тем, что, в отличие от прочих, она окрашена. И напротив, если цветообозначения встречаются в тексте часто, они могут объединяться в группы по сходству – как собственно оттенков (красный, бордовый, алый; синий, голубой, лазурный и т. д.), так и значений, мотивов.

Цель нашей работы – выявить роль цветовых сочетаний и контрастов в организации произведения. Для этого мы обратимся к рассказам «Один», «Икс» и «Девушка»¹ Е. Замятина и «Серый автомобиль» А. Грина². На выбор материала повлияла частотность

¹ *Замятин Е.И.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездно. М.: Русская книга, 2003. 605 с. Далее текст рассказов Е. Замятина цитируется по данному изданию.

² *Грин А.С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4 / Под ред. Вл. Россельса. М.: Правда, 1965. С. 310–347. Далее текст рассказа «Серый автомобиль» А. Грина цитируется по данному изданию.

цветоупотреблений в творчестве этих авторов и, в частности, в выбранных рассказах.

В. Кандинский в работе «Точка и линия на плоскости» выделяет оппозиции на основе понятий искусства. Цвет – одна из таких универсальных категорий. В частности, автор говорит о белом, черном и красном. Как отмечает В.Я. Малкина, особенно значимо, что оппозиции «существуют не изолированно, а во взаимосвязи друг с другом». Например, черный цвет В. Кандинский связывает с горизонталью (элементом композиции), а белый – с вертикалью [Малкина 2022, с. 8–9]. В работе «О духовном в искусстве» В. Кандинский говорит о средствах живописи – форме и краске, как универсальных категориях «отвлеченного искусства». Необходимость формы рождает границы между красками и множество сочетаний, некоторые из которых «притупляют» цвет, некоторые – делают «острее»³. Сопряженность цветового контраста с иными оппозициями в произведениях – значимый для нас критерий, поскольку именно эта связь позволяет говорить об организационной роли контраста.

Вместе с тем важна связь цвета с предметным планом. А.А. Потебня писал, что отдельные характеристики могут «выступать ярче» в силу повторяемости (так, цвет золота может быть более значим, например, чем его вес). И все же цветоименование позволяет человеку увидеть «не один цвет, а цветной предмет», о чем свидетельствует этимология некоторых из них: «голубой есть цвет голубя, соловый – соловья...»⁴

Цветообозначения нередко рассматривают как маркеры границ – например, о голубом как пограничном цвете в европейской культуре пишет А. Маркова [Маркова 2022, с. 71]. Как и любой контраст, контраст цвета – способ усилить границы. По мнению Г. Браэма, цвета «связаны с архетипическим опытом <...> человечества и могут влиять <...> на восприятие <...> действительности» [Браэм 2009, с. 13]. Контраст в этом отношении имеет особую силу, так как представляет собой «столкновение» цветов, сочетания которых воспринимается нами особенно остро. Несомненно, наиболее показательным в этом отношении будет пара белого и черного.

Обратимся к рассказу Е. Замятина «Один». В его палитре преобладают монохромные пятна, четкие границы тьмы и света. Контраст черного и белого – архетипический. Так, М. Пастуро пишет, что это первичная контрастная пара, возникшая как оппозиция добра и зла [Пастуро 2017, с. 34–37]. Черный для многих

³ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 47–50.

⁴ Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 130, 143.

культур негативен: это и темнота в платоновской «пещере», и цвет смерти, ада. Темнота – воплощение неизвестности, небытия.

В рассказе мы видим отдельные детали, обрывки мыслей, как бы подсвеченные в темноте «лунными лучами». Лучи появляются неоднократно и создают блики, выделяют белые стены и крыши. Образы «проступают» на темном фоне, выделяются из пустоты. Сам герой представляется таким же «пятном», о чем говорит его фамилия – Белов. То, как он контрастирует с окружающим его миром неизвестности, подчеркивает его отчужденность.

Цвет есть только в тех деталях, которые не связаны с настоящим моментом. Так, «синее небо» и «золото-солнце», зеленый абажур появляются только в мыслях героя. Характерны цвета в его мечтах о девушке: «...золотые волосы распущенные, и в золотых волнах – белое с розовым смеется...». Палитра меняется в момент, когда у Белова появляется надежда на ответное чувство. Герой иначе видит то, что его окружает, – появляются те же цвета, что и в его мечтах: синий, золотисто-розовый, голубой. Когда он узнает, что девушка считает его чувство заблуждением, мир вокруг снова теряет краски, становится монохромным. Такое использование цвета в тексте отделяет мир воспоминаний и иллюзий от безысходности тюремного заключения. Интересно, что такой прием напоминает используемый в кино, когда посредством цветокоррекции создается видимое различие между частями истории.

Как видим, в этом рассказе контрастные цвета – черный и белый. В то же время они образуют ахроматическое сочетание, которое, в свою очередь, контрастно хроматической палитре цветных описаний. Контраст цветного и не-цветного в рассказе Е. Замятина выражен группами соответствующих цветообозначений – «черного», «белого», «серого», с одной стороны, и «золотого», «синего», «розового» и т. д. – с другой. Однако, как уже упоминалось, такого рода контраст может строиться и на полном отсутствии цвета (т. е. лексики, его обозначающей).

В рассказе «Серый автомобиль» А. Грина название задает противоречие цветного и бесцветного, поскольку серый – наиболее нейтральный, ахроматический цвет. В первых частях рассказа цвет отсутствует. Ни в городских пейзажах, ни в интерьерах его нет, он появляется лишь когда герой направляется в казино. И все же его совсем нельзя назвать насыщенным («голубоватый свет», «кофейного цвета лицо» и «черная борода»). Коррида (девушка, которую полюбил рассказчик) также абсолютно бесцветна (единственный цвет – «матовое белое мертвое лицо»). Это настолько нехарактерно, что даже у игрока из казино, описанного одним предложением, два цвета в портрете. Позже мы понимаем, чем это объясняется:

Коррида – «сбежавшая из паноптикума восковая кукла». Как видим, все искусственное, неживое не может иметь красок.

Мир вокруг героя кажется ему мертвым и пустым, а серый автомобиль (крайнее его проявление) пугает своей «автоматичностью». Нуарная ахроматическая палитра как нельзя лучше это подчеркивает. В сцене с описанием природы цвет наконец появляется («зеленое серебристое море»). В рассказе мы сталкиваемся со значимым отсутствием цвета, напрямую связанным с центральным мотивом. Подобная бесцветная безжизненность встречается и в других текстах А. Грина, но в отличие от большинства из них, миру этого рассказа практически нечего ей противопоставить.

Отдельного внимания заслуживают те случаи, когда контрастные пары образуют схожие цвета. Обратимся к рассказу Е. Замятина «Девушка». Первое же цветообозначение в рассказе – желтый. В «Теории цвета» Гёте относит его к положительным цветам, как ближайший к свету⁵. По его мнению, желтый производит исключительно теплое и приятное впечатление. Тем не менее нельзя сказать подобного о желтом в «Девушке». Здесь он скорее связан с безумием, с неустойчивым внутренним состоянием (его можно сравнить, например, с желтым в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского). Более того, такое значение цвета здесь подкрепляется тем, что он фигурирует в образе «желтого дома», который сам по себе является устойчивым эвфемистическим определением психиатрической лечебницы.

Такая роль желтого особенно интересна тем, что в рассказе также есть и близкий ему золотой цвет. И он, в свою очередь, наделен противоположной характеристикой. Золотой появляется в описании героя – «золотые волосики на бороде завиваются», «волосики на бороде, все золотые, в лучах». В отличие от желтого, закрепленного за «старым домом» и «бурьяном», золотой – цвет солнца, тепла. По этому ассоциативному ряду он больше походит на цвет, описанный Гёте, нежели желтый. Можно сказать, что гнетущий желтый относится к «Её миру», тогда как золотой – часть «Его мира».

Помимо Веры и Него, в рассказе есть героиня, которая носит имя цветной детали – повествователь называет ее «серой шляпой». Серый, по словам И. Иттена, – «безразличный» цвет, который меняется под влиянием контрастирующих цветов. Любопытно, что серой в рассказе оказывается не только шляпка героини, но тужурка героя. Такая переключка цвета может служить связью между

⁵ Гёте И.В. Учение о цвете: Теория познания / Пер. с нем. В.О. Лихтенштадта. 2-е изд. М.: URSS, 2011. С. 349–353.

хозяйкой шляпы и «Его миром», тем самым противопоставляя ее Вере.

Но это не единственное основание для сравнения девушек в рассказе. Серый – средний цвет, результат смешения черного и белого. Сам по себе он не кажется контрастным по отношению к какому-либо цвету. Эта «приглушенность» противоположна тому контрасту, который видим в образе Веры. В описании мира, каким видит его она, преобладают резко контрастирующие между собой белый и черный, свет и темнота. Образ девушки также полон резких цветов, выбивающихся из общей темной картины: так, на свои темные волосы она надевает белую шляпку. «Установка на зримость», свойственная портретному описанию⁶, в этом рассказе опирается практически исключительно на цветовые описания.

Контраст в «Девушке» позволяет выделить две группы цветообозначений, определяющие полюса художественной реальности рассказа. Важно, что они объединяются в силу связи с персонажами, мотивами, а не по сходству оттенков. В рассказе Е. Замятина «Икс» мы также можем наблюдать формирование цветовых групп, каждая из которых связана с определенным мотивом и сюжетной линией. Однако в этом случае к группам относятся близкие по цвету оттенки.

Рассказ начинается со слов «В спектре этого рассказа основные линии – золотая, красная и лиловая, так как город полон куполов, революции и сирени». Отметим, что за каждым цветом стоят предметные ассоциации. Три эти линии несамостоятельны – для рассказа особенно важны именно места пересечений или наложений. Это объясняется сюжетно. В центре повествования – дьякон, отказавшийся от служения богу (с точки зрения окружающих – из-за приверженности советскому укладу, на самом же деле – из-за влюбленности).

Относящиеся к каждому из планов вещи, явления и персонажи отмечаются соответствующим цветом, как маркером. Так, к красной революционной линии относятся кальсоны телеграфиста Алешки «с красной полоской», его уши, «нагримированные красным» и вместе с ними – весь Алешка (имя которого, к слову, созвучно с «алым»). Этот герой связан с «секретным делом», с прозодеждой – со всем советским в мире этого рассказа.

Помимо куполов, золотой употребляется по отношению к облакам пыли – «вместо молитв, золотая, вздымаются к небу облака пыли», к золотым буквам на дощечке с именем доктора. Также

⁶ Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика слов, актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 37–39.

он фигурирует в составе определения «золото-красно-лиловая» (когда речь идет о речной воде во время заката). Золотого в мире рассказа мало, как мало и любых религиозных проявлений. Вокруг дьякона строится новый мир, с прозодеждой и «товарищами», и сам он – уже не просто дьякон, а «бывший дьякон». А значит, для церкви не осталось места. Тем не менее золотой остается – в пейзаже, в окружении. Он не слишком явный, но от этого кажется естественным: золотая линия проявляется в привычных и неизменных мелочах – в пыли, в закатах.

Цвета из розовой группы (розовый, лиловый и сиреневый) относятся напрямую к Марфе, в которую влюбляется герой, – это и ее «майская розовая шляпа», и «розовый голос», и розовый дом. Как и золотой, оттенки розового употребляются по отношению к небу – например, «в лиловых майских чернилах». Это описание мы видим, что немаловажно, когда дьякон убегает из сада Марфы.

Интересно, что география рассказа в чем-то связана с пересечением трех цветных линий. При этом улица Розы Люксембург «принадлежит» революционной линии, хотя парадоксальным образом носит название со словом «роза», из-за чего ассоциируется скорее с розовой. А Блинная, которая могла быть ассоциативно связана с золотым, с церковным, оказывается частью любовной линии. Это смещение можно объяснить душевным состоянием героя, для которого все между собой смешалось, а «марфизм» подменил «марксизм».

Палитра рассказа, включающая много цветообозначений, остается ограниченной: большинство цветов относятся к общей группе (одной из трех «линий») из-за сходства. Например, русые, «спелые» волосы Марфы напоминают золотой цвет, а бордовая одежда дьякона, хоть и сшита из ряс, по цвету близка красному.

Таким образом, в рассказах Е. Замятина и А. Грина цвет играет организующую роль и является маркером противопоставленных пространственных и временных характеристик, отдельных образов или группы образов (предметов, персонажей), мотивов (отчужденность, искусственность, влюбленность и т. д.). Темнота ночи, одиночество, обезличенность – все они окрашены в монохромные, неявные краски. И напротив, цвет оживляет пространство и образы, он связан с мотивом жизни.

На материале проанализированных текстов мы выявили ряд особенностей цветовых контрастов в структуре литературного произведения. Контраст, как было обозначено, усиливает любые противопоставления и границы в художественном мире посредством визуального. Частный (однако встречающийся достаточно часто) случай такого контраста – оппозиция цветного и бесцветного.

Она может строиться как на отсутствии цвета, так и на ахроматических цветовых характеристиках.

Отдельного внимания заслуживают принципы формирования контрастных сочетаний. Анализируя тексты, мы выявили несколько особенностей – так, контрастными могут быть цвета, противоположные друг другу или, наоборот, схожие между собой. Когда рядом в тексте оказываются два схожих цвета, различие между ними усиливается за счет контекста. Определяющей характеристикой при этом может выступать насыщенность, чистота цвета или (как в случае с золотым и желтым) способность отражать свет, наличие блеска, текстура.

Благодарности

Статья выполнена в рамках проекта РГГУ «Категория интермедиальности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

This work was supported by Russian State University for the Humanities, project “Category of intermediality: literature and visual arts” (“Student project research teams of Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Браэм 2009 – *Браэм Г.* Психология цвета / Пер. с нем. М.В. Крапивкиной. М.: АСТ: Астрель, 2009. 158 с.
- Иттен 2007 – *Иттен И.* Искусство цвета / Пер. с нем. Л. Монаховой. 4-е изд. М.: Д. Аронов, 2007. 138 с.
- Малкина 2022 – *Малкина В.Я.* «Точка и линия на плоскости» В. Кандинского и анализ художественного текста // Визуальное во всем: сборник статей. Вып. 3. М.: Эдитус, 2022. С. 7–15.
- Маркова 2022 – *Маркова А.С.* Транскультурный символ голубого цветка в англоязычном дискурсе: Образ голубого цветка как культурный палимпсест // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 68–76.
- Пастуро 2017 – *Пастуро М.* Черный: история цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.

References

- Braham, G. (2009), *Psikhologiya tsveta* [The psychology of color], AST, Moscow, Russia.
- Ittens, J. (2007), *Iskusstvo tsveta* [The art of color], D. Aronov, Moscow, Russia.
- Malkina, V.J. (2022), “W. Kandinsky’s ‘Point and Line to Plain’ and literary text analysis”, in *Vizual’noe vo vsem: sbornik statei* [The visual in everything. A collection of articles], Editus, Moscow, Russia, pp. 7–15.
- Markova, A.S. (2022), “The transcultural symbol of the blue flower in English discourse. The image of a blue flower as a cultural palimpsest”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 68–76.
- Pastoureau, M. (2017), *Chernyi: istoriya tsveta* [Black. A history of the color], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Мария А. Мисник, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mmisnikmaria@gmail.com

Information about the author

Maria A. Misnik, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047, mmisnikmaria@gmail.com

«Еврейский король Лир» Якова Гордина:
разговор с русским зрителем
на фоне европейской литературной традиции

Георгий С. Прохоров

*Государственный социально-гуманитарный университет,
Коломна, Россия, kaf.rus.gsgu@yandex.ru*

Аннотация. Яков Гордин – видный реформатор еврейского театра первой половины XX в. Его драматургические произведения созданы в американский период жизни, но получили широкую популярность и в России, где были адаптированы для русской сцены. В центре настоящей статьи – русскоязычная версия «Еврейского короля Лира». Пьеса сопоставляет еврейский и европейские культурные элементы и объединяет русского и еврейского зрителя. Напоминающие шекспировские сюжеты происходят на улицах еврейских городов и кварталов. В то же время Гордин насыщает европейский сюжет еврейскими элементами, такими как полемика между религиозными течениями, представлениями о назначении человека (*тиккун олам, тikuах нефеш*). Обращение к классической европейской фабуле ломает общественное представление о евреях как об изолированной Талмудом и раввинами группе, сошедшей с оси истории. Параллельно текст демонстрирует еврейскому зрителю, что европейский мир – свое культурное пространство и для евреев.

Ключевые слова: еврейский театр, переводная литература, русско-еврейский литературный контакт, культурный трансфер, Яков Михайлович Гордин

Для цитирования: Прохоров Г.С. «Еврейский король Лир» Якова Гордина: разговор с русским зрителем на фоне европейской литературной традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 101–110. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-101-110

“The Yiddish King Lear” by Jacob Gordin.
A conversation with Russian audience
in the background of European literary tradition

Georgii S. Prokhorov

*State University of Social Studies and Humanities,
Moscow, Russia, kaf.rus.gsgu@yandex.ru*

Abstract. Jacob Gordin [1853–1909] was an influential reformer of Yiddish theatre in first half of the 20th century. His dramatic works were created in the U.S. period of his life, but they were also popular in Russia where they were adapted and directed on the Russian scene. The article focuses on the Russian version of Gordin’s *Yiddish King Lear*. The play juxtaposes Jewish and European cultural elements and unites Russian and Jewish audiences. Situations of Shakespearean plots happen in streets of Jewish towns and neighborhoods. But at the same time Gordin fills the European plot with Jewish features, such as the polemics between religious movements, ideas about the purpose of man (tikkun olam, pikuach nefesh). The reference to the classical European fabula breaks down the public perception of Jews as a group isolated by the Talmud and rabbis, off the axis of history.

In parallel, the text demonstrates to the Jewish viewers that the European world is its own cultural space for Jews as well is a relevant place for them, too.

Keywords: Jewish theatre, literature in translation, Russian-Jewish literary overlapping, cultural transfer, Jacob Gordin

For citation: Prokhorov, G.S. (2024), “ ‘The Yiddish King Lear’ by Jacob Gordin. A conversation with Russian audience in the background of European literary tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 101–110, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-101-110

Яков Михайлович Гордин (1853, Миргород – 1909, Нью-Йорк), жил в Одессе и Санкт-Петербурге. Увлекался толстовством. В 1880 г. основал Духовно-библейское братство, стремясь перевоспитать евреев Российской империи и преодолеть отчужденность от православных соседей¹. Воззрения Гордина смыкались с идеями еврейского просвещения, *Хаскалы* [Кауфман 2015, с. 41–47]. Впрочем, во время своего русского периода жизни будущий драматург был скорее радикальным ассимилятором. Во второй половине

¹ Краткая еврейская энциклопедия: В 11 т. / Под ред. И. Орена, М. Занда. Т. 2. Иерусалим: Кетер, 1982. С. 170–171.

XIX в. это была не мейнстримная, но распространенная точка зрения, которую занимали Вениамин Португалов, Аркадий Ковнер, Яков Прилукер и многие другие:

Мы удивляемся, <...> что г-н Гольдфаден решился перенести в Одессу свою плодотворную деятельность, заключающуюся в поддержке и поощрении нетерпимого лучшими евреями бессмысленного жаргона. К чести местного еврейского населения, жаргон этот заметно вытесняется из употребления.

От имени многих благомыслящих наших единоверцев мы протестуем против затей г-на Гольдфадена, представления которого должны действовать на массу евреев самым деморализующим способом. Если живое русское слово успело вытеснить жаргон даже из области проповеди в синагогах, то перед стремлением лучших евреев к обрушению положительно должны стужёвываться все коммерческие предприятия «знаменитых народных поэтов»².

Гордин пользовался русскими псевдонимами (Яков Михайлович, Ян, Иван Колочий), сотрудничал с ведущими газетами. В 1890-х гг. переехал в США, где сблизился с еврейским сообществом, печатался в газете на идише – предшественнике популярной до сего времени нью-йоркской *The Forward*. В его пьесах видим пересечение мелодрамы с идеями Хаскалы и тенденциями модернизма. Привычные европейские фабулы автор не просто перекладывает на новый лад, но разворачивает в еврейский мир. Написанные на идише пьесы в 1910-х гг. активно переводят и адаптируют к русской сцене (в Москве их ставил театр Корша).

Рассмотрим русскую версию пьесы Якова Гордина «Еврейский король Лир» (1892). Какие элементы европейской культуры включены в пьесу; как показаны в ней евреи; что дает обращение к шекспировской фабуле при разговоре о евреях с русской аудиторией?

Действие протекает в Российской империи конца XIX в., но связь с шекспировским текстом не ограничена заглавием:

Яфе. Реб Довидл! Вы меня извините. Не знаю, слышали ли Вы когда-либо о всемирно известном писателе Шекспире. Я читал его трагедию «Король Лир». Этот король, точно так же, как и Вы, разделил при жизни свои владения; точно так же, как и Вы отвергли от себя любимую дочь Тайбеле, он отверг от себя дочь Корделию, которая сказала ему правду. Ах, как дорого заплатил старик за свою ошибку!

² *Зильбербойт С.* Письмо в редакцию // Одесский вестник. 1879. 14 апр.

Вы теперь именно напоминаете короля Лира. Но избави Вас Бог от такого конца, до которого дошел король Лир³.

Пьеса следует фабульной канве текста-предшественника. Уважаемый богач, уверенный в преданности дочерей и их мужей, отдает имущество, чтобы уехать в Палестину и вести там благочестивую жизнь. Сразу по оформлению дарственной он превращается в приживалу, лишается крыши над головой, слепнет... Как и у Шекспира, младшая дочь исключена из раздела имущества. Однако фабула английского драматурга узнаваема, но не повторена. Та же причина исключения дочери – ее попытка продемонстрировать отцу неразумность его замысла:

Я знаю, отец, что ты снова сильно рассердишься. Все же я должна сказать тебе правду; твоё намерение мне совсем не нравится. Что тут может мне понравиться? Что тут может обрадовать меня? То, что ты покидаешь нас? Или то, что ты передаешь меня в руки этого лицемерного Аврама Харифа? Папенька! Не разбивай нам своего счастья⁴.

В центре конфликта – противостояние между еврейскими фракциями. Тайбеле действует из любви к отцу, но последний наполнен сомнениями насчет ее желания стать студентом-медиком⁵. Возражение дочери отец интерпретирует как проявление вольнодумия, отказ от соблюдения заповедей, *мицвот*: «...я, старый дурак, думал, что она обрадует меня словами благодарности, что она придаст мне силы пойти по тому пути, по которому Господь велит идти всякому человеку, понимающему, что свет есть одна тщета...»⁶

Фабула шекспировского «Короля Лира» наполняется другим социальным окружением, немислимыми в оригинале коллизиями. Благочестие: жизнь в соответствии с заповедями или стремление улучшить мир на основе имеющихся знаний?

Тайбеле. Я хочу учиться, хочу быть самостоятельным полезным человеком.

Довидл. Я не понимаю, как девушка может быть самостоятельной, полезной? Только вы теперь мудры! Ступай себе, куда хочешь, я отказываюсь от тебя!⁷

³ Гордин Я. Еврейский король Лир / Пер. А. Грина. Одесса: Тип. и литография М. Прищепова, 1912. С. 9.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Там же. С. 9.

⁷ Там же. С. 14.

В европейских литературах персонаж (особенно драматургический *характер!*) воплощает сюжетно обусловленную роль. Гордин трансформирует европейскую фабулу под еврейскую поэтику, в которой не сложились эстетическая автономность и художественные характеры [Аверинцев 1996, с. 22–27]. Предмет изображения – человек, пластичный, ошибающийся, разбивающий любую роль. Разрешенное и запрещенное, доброе и злое неразделимо связаны с вкладываемым в поступки намерением⁸.

Перенос шекспировской фабулы в еврейский социум ведет к переиначиванию финала. На месте «горы кровавых тел» – хэппи-энд. Конечно, нормы викторианской поэтики требовали счастливого конца [Абилова 2014, с. 77–80; Паре 1992, pp. 179–96]. В театральных постановках «Короля Лира», осуществляемых как в Англии эпохи после Реставрации, так и в США, финал трагедии делали счастливым [Войта 2014, с. 22]. Однако заметим, что хэппи-энд Гордина не награждение достойных и наказание грешных [Войта 2014, с. 24–25]; у него нет наказанных злодеев. Что мы видим – это исправление мира, *тиккун олам*, – мотив еврейской традиции от мистики [Шодем 2004, с. 308–315] до светского, социально-политического активизма [Jacobs].

Культурный трансфер протекает прямо внутри произведения. Но что и как рассказывает пьеса Гордина о евреях русскому зрителю через классическую шекспировскую фабулу?

Мы видим замкнутость еврейской общины, чувствуем восприятие культурной изоляции как норму – «*Этеле*. Извини меня, папочка! Но ты сам виноват в этом. Нас учили читать только молитвы, – поэтому мы женщины, как следует тому быть. Ей же закрутили голову учителями, пианино и разными другими глупостями! К чему это?»⁹ Замечаем фанатизм («*Шмае*. Что общего имеет немец [маскил. – Г. П.] с трапезой? И вольнодумец с калачом?»¹⁰), притом что религиозное сконцентрировано на внешних формах: «*Хане*. Кажется, все в порядке! Тайбеле, дитя мое! Посмотри-ка своими моло-

⁸ *Kushner H.S.* The book of job. When bad things happened to a good person. N.Y.: Nextbook; Schocken, 2012. P. 74–76. Намерение человека в принципе важно в еврейской традиции, оно сказывается даже в процессе выбора благословения, установлении необходимости последнего – Simmons Sh., rabbi. When is a Bracha Not Required? // Aish. URL: <https://aish.com/judaism101/jewish-law/laws-of-blessings/> (дата обращения 28.01.2024).

⁹ Гордин Я. Еврейский король Лир. С. 6.

¹⁰ Там же. С. 3.

дыми глазками, не забыли ли мы чего? Чтобы отец, упаси Боже, не рассердился за столом»¹¹.

Еврейская жизнь, как кажется, показывается в негативном свете. Герои обеляют гадости вырванной цитатой из Талмуда или Писания:

Хане: Спросите, что старик ел сегодня? Горе мне, да ведь мы здесь просто умираем с голоду. <...>.

Хариф: Из-за такой глупости, из-за кушанья, вы сердиты на меня? Разве вы не знаете, что в гемаре сказано: «один потчует своего отца наилучшими кушаньями, в то время как сводит его в могилу, а другой...»¹²

Герои герметично замкнуты – не прибегают к русскому праву, даже когда имперские законы позволили бы им спастись:

Довидл: Я тебе скажу, кто здесь хозяин!.. <...>. Я – хозяин!.. По русским законам всякий может отнять то, что он когда-то подарил! Ты знаешь это? <...> Не пугайся!.. Русские законы разрешают-таки отобрать подаренное когда-то, но Довидл Мойшелес не позволит себе...¹³

Герои не помнят, что заповеди даны, чтобы по ним жить, а не умирать (Лев 18:5), что доминанта иудаизма – сохранение жизни, *пикуах нефеш* [Lopatin], а необходимость избежать рисков позволяет не соблюдать даже пост Судного Дня [Gesundheit 2009, p. 583; Katz, Zangen, Leibowitz 2009, p. 586].

Ходящие из одного юдофобского сочинения в другое обвинения будто предстают на страницах пьесы еврейского драматурга. Однако ксенофобский дискурс строится на отсечении индивидуальных черт – «...не верю я даже и в образованных евреев безбожников: все они одной сути, и еще бог знает чего ждет мир от евреев образованных! Еще в детстве моем я читал и слышал про евреев легенду о том, что они-де и теперь неуклонно ждут Мессию, все, как самый низший жид, так и самый высший и ученый из них, философ и кабалист-раввин»¹⁴. (Или за почти век до Достоевского у Державина¹⁵, сочинение которого заложило основу для русского

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 17.

¹³ Там же. С. 16–17.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. СПб.: Наука, 1995. С. 94.

¹⁵ *Державин Г.Р.* Мнение об отвращении в Белоруссии голода и устройстве быта евреев // Державин Г.Р. Сочинения / Под ред. Я. Грота. Т. 7. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1872. С. 258–259.

восприятия евреев.) В таком дискурсе отдельный человек значения не имеет: «Пусть благородный Гольдштейн умирает за славянскую идею. Но все-таки, не будь так сильна еврейская идея в мире, и, может быть, тот же самый “славянский” (прошлогодний) вопрос давно бы уже решен был в пользу славян, а не турок»¹⁶.

Пьеса Гордина протivoостоит замещению человека собирательным образом. Она показывает разных людей с их чаяниями, подходами, интересами. Погруженные в традицию *миснагеды* (ортодоксов литовского направления) сопутствуют веселящимся *хасидам*, скептическим *маскилам* («эпикурейцам» или «немцам» в русском переводе). Между ними протекает борьба¹⁷.

Вошедший в театральный зал русскоязычный зритель видит, что еврейство – не единая и неделимая сила. Оно – разнообразный мир, который порой наполнен фанатизмом или жадной наживы. Но только к ним не сводится. Объединяет его, как ни парадоксально для выросшей из шекспировской фабулы «Короля Лира», живое чувство семьи, так что представитель ненавистной фракции – все-таки родственник:

Этеле: На, вот, радуйся на своего муженька [хасида], красавица моя!

Гителе: Ты заботься лучше о своем муже [миснагедe], сокровище мое!¹⁸

Вопреки сарказму, Этеле и Гителе – по-прежнему сестры. Чтобы случилась не трагедия, а мелодрама с хэппи-эндом, нужна малость – увидеть в собеседнике человека. Герои Гордина на это способны, так что конфликт разрешается, ненависть исчезает:

Довидл: Теперь подойдите сюда, к вашему больному, слепому, старому отцу <...>. Прошу вас со слезами на глазах, подайте друг-другу руки и забудьте о той вражде, которая между вами существовала...

Яфе: Я, Яфе, вольнодумец, первый покажу пример! Вот моя рука! Все забыто.

Тайбеле: Поди сюда, сестра моя, расцелуемся!..

Этеле: Позволь мне просить прощение у твоих ног, папенька!

Хариф: Простите нас, теть.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 88.

¹⁷ Гордин Я. Еврейский король Лир. С. 13; ср. с. 23.

¹⁸ Там же; ср. с. 20–21.

Довидл: Я прощаю вас, дети. Живите счастливо, в единении и согласии! Скажите: аминь!

Все: Аминь.

ЗАНАВЕС¹⁹

«Еврейский король Лир» показывает русскому зрителю, что евреи – не о религиозном фанатизме и экономической эксплуатации, а об отношении друг к другу как к семье, где совершают ошибки, ведут себя дурно, но при этом помнят, что вокруг – дети Авраама, Исаака, Иакова. О значимости роли семьи в творчестве Якова Гордина²⁰.

Шекспировская трагедия составляет фабульный претекст и язык, на котором еврейский драматург говорит с современным ему еврейским и нееврейским зрителем про еврейский мир, жизнь в штетле, протекающих там процессах и событиях. Народ, который образованные европейцы XIX столетия полагали причудливой архаикой из допотопной истории, пришельцем и аутсайдером среди прогрессивных и просвещенных народов, оказывается схватываемым фабульным рядом эталонно европейского драматурга. Русский и европейский зритель пьесы видит, сколь окружающие его евреи принадлежат к общему культурному континууму. А потому нужно не принуждение к принятию плодов цивилизации, а диалог, ведущий к осознанию общности, поскольку европейский мир включает в себя и христиан, и евреев (притом что многие из них этого не видят и не признают). В то же время мы видим, сколь преломляется европейская фабула, чтобы стать сюжетом о жизни еврейской семьи и штетла. Так реализуется посредническая и транскультурная функция русского варианта пьесы Якова Гордина, связывающего еврейский и европейский горизонты.

Литература

Абилова 2014 – *Абилова Ф.А.* Викторианский роман и уэссекские романы Т. Гарди: Поэтика финала // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 1 (25). С. 72–80.

¹⁹ Там же. С. 29.

²⁰ Литературная энциклопедия: В 11 т. / Под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. Т. 2. М.: Коммунистическая академия: Сов. энцикл.: Худож. лит., 1929. 768 стб. URL: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/1622-Гордин> (дата обращения 28.01.2024).

- Аверинцев 1996 – *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: противостояние и встреча двух творческих принципов // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.
- Войта 2014 – *Войта Л.С.* «История Короля Лира» Наума Тейта: актуализация шекспировской трагедии под влиянием классицизма // Текст. Контекст. Интертекст / Под ред. И.А. Бирич, М.Н. Николаева. Т. 3. Ч. 1. М.: МГПУ, 2014. С. 21–26.
- Кауфман 2015 – *Кауфман И.С.* Богословско-политический проект М. Мендельсона и социокультурная трансформация восточноевропейского еврейства // Academy. 2015. № 3. С. 41–47.
- Шодем 2004 – *Шодем Г.* Основные течения в еврейской мистике. М.; Иерусалим: Гешарим, 2004. 511 с.
- Gesundheit 2009 – *Gesundheit B.* Medicine and Judaism – a patient is forbidden to endanger his life in order to fast on Yom Kippur // Harefuah. 2009. No. 9 (148). P. 583–585.
- Jacobs – *Jacobs J.* The history of “Tikkun Olam”. URL: <http://www.zeek.net/706tohu/> (дата обращения 01.09.2023).
- Katz, Zangen, Leibowitz 2009 – *Katz Y., Zangen D., Leibowitz G., etc.* Diabetic patients in the Yom Kippur Fast – who can fast and how to treat the fasting patients // Harefuah. 2009. No. 9 (148). P. 586–591.
- Lopatin – *Lopatin A., rabbi.* Pikuach Nefeshю The Jewish value of saving a life // My Jewish learning. URL. <https://www.myjewishlearning.com/article/pikuach-nefesh-the-overriding-jewish-value-of-human-life/> (дата обращения 01.09.2023).
- Pape 1992 – *Pape W.* Happy endings in a world of misery. A literary convention between social constraints and utopia in children’s and adult literature // Poetics today. 1992. Vol. 13. No. 1. P. 179–196.

References

- Abilova, F.A. (2014), “The Victorian novel and Wessex novels by Th. Hardy. Poetics of finale”, *Vestnik Permского universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, vol. 25, no. 1, pp. 72–80.
- Averintsev, S.S. (1996), “Greek ‘literature’ and the Near Eastern ‘lore’. Confrontation and overlap of the principles of writing”, in Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii* [The rhetoric and sources of the European literary tradition], Shkola “Yazyki russkoi kultury”, Moscow, Russia, pp. 13–75.
- Gesundheit, B. (2009), “Medicine and Judaism – a patient is forbidden to endanger his life in order to fast on Yom Kippur”, *Harefuah*, vol. 148, no. 9, pp. 583–585.
- Jacobs, J., *The history of “Tikkun Olam”*, available at: <http://www.zeek.net/706tohu/> (Accessed 1 Sept. 2023).

- Katz, Y., Zangen, D. and Leibowitz, G. (2009), “Diabetic patients in the Yom Kippur Fast – who can fast and how to treat the fasting patients”, *Harefuah*, vol. 148, no. 9, pp. 586–591.
- Kaufman, I.S. (2015), “Moses Mendelsson’s theological and political project and social and cultural transformation of East European Jewry”, *Academy*, no. 3, pp. 41–47.
- Lopatin, A., rabbi, “Pikuach Nefesh. The Jewish value of saving a life”, in *My Jewish learning*, available at: <https://www.myjewishlearning.com/article/pikuach- nefesh-the-overriding-jewish-value-of-human-life/> (Accessed 1 Sept. 2023).
- Pape, W. (1992), “Happy endings in a world of misery. A literary convention between social constraints and utopia in children’s and adult literature”, *Poetics today*, vol. 13, no. 1, pp. 179–196.
- Scholem, G. (2004), *Osnovnye techeniya v evreiskoi mistike* [Major trends in Jewish mysticism], Gesharim, Moscow, Russia, Jerusalem, Israel.
- Voita, L.S. (2014), “‘The History of King Lear’ by Nahum Tate. Bringing Shakespeare’s tragedy up to date under the influence of Classicism”, in Birich, I.A. and Nikolaev, M.N., eds., *Tekst. Kontekst. Intertekst* [Text. Context. Intertext], MGPU, Moscow, Russia, vol. 3, part 1, pp. 21–26.

Информация об авторе

Георгий С. Прохоров, доктор филологических наук, профессор, Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия; 140410, Россия, Коломна, ул. Зеленая, д. 30; kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Information about the author

Georgii S. Prokhorov, Dr. of Sci. (Philology), professor, State University of the Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia; 30, Zelyonaya St., Kolomna, Russia, 140410; kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Визуальные образы памяти
в стихотворениях Ю. Левитанского
«Воспоминанье о цветных стеклах»
и «Воспоминанье о красном снеге»

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются два стихотворения Ю.Д. Левитанского из его книги стихов «Кинематограф» (1970): «Воспоминанье о цветных стеклах» и «Воспоминанье о красном снеге». Цель статьи: исследование способов визуальной репрезентации памяти в лирических текстах. Для этого анализируется субъектная структура, пространство и время, а также звуковые и визуальные образы, в том числе цветовые. Кроме того, стихотворения соотносятся между собой. В итоге делаются выводы о специфике визуальных образов памяти в данных стихотворениях.

Ключевые слова: Левитанский, память в литературе, визуальное в лирике, лирический сюжет, лирический субъект

Для цитирования: Малкина В.Я. Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Воспоминанье о цветных стеклах» и «Воспоминанье о красном снеге» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 111–120. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-111-120

Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky
“Remembrance of Colored Glass”
and “Remembrance of Red Snow”

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
poetika@gmail.com*

Abstract. The paper considers two poems by Y.D. Levitansky from his book “Cinematography” (1970): “Remembrance of Colored Glass” and “Remembrance of Red Snow”. The paper is aimed at studying methods of visual

representation of memory in lyrical texts. To that end it analyses the subjective structure, space and time, as well as sound and visual images, including color. In addition, the poems are related to each other. As a result, conclusions are made about the specificity of the visual image of memory in those poems.

Keywords: Levitansky, memory in literature, visual in lyrics, lyrical plot, lyrical subject

For citation: Malkina, V.Ya. (2024), “Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky ‘Remembrance of Colored Glass’ and ‘Remembrance of Red Snow’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 111–120, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-111-120

Статья отчасти является развитием и продолжением нашей предыдущей работы, посвященной визуальным образам памяти в стихотворениях Ю. Левитанского из его книги «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» (1981) [Малкина 2023]. Мы рассмотрим два стихотворения из более ранней книги стихов Ю. Левитанского – «Кинематограф» (1970).

«Кинематограф» – книга стихов, в которой мотивы памяти и визуальные образы тесно связаны между собой и во многом составляют основу сюжета. Как писал А.Н. Черняков, здесь присутствует «иконический по своей природе эффект монтажных склеек, подобие развивающихся параллельно сюжетных линий, единство которых создает сюжетный каркас текста книги как единого целого» [Черняков 2018, с. 103]. Одна из сюжетных линий, безусловно, связано с памятью: десять стихотворений (и еще два, не вошедших в редакцию 1970 г.) называются «Воспоминанье о...», составляя, таким образом, своего рода мини-цикл в составе книги (важно, что эти тексты не идут подряд):

- Воспоминанье об оранжевых абажурах
- Воспоминанье о дороге
- Воспоминанье о Марусе
- Воспоминанье о красном снеге
- Воспоминанье о Нибелунгах
- Воспоминанье о дождевых каплях
- Воспоминанье о скрипке
- Воспоминанье о шарманке
- Воспоминанье о санках
- Воспоминанье о цветных стеклах
<не включенные в сб. 1970 г.>
- Воспоминанье о костеле
- Воспоминанье о куске сала

Из этих двенадцати стихотворений мы выбираем два, связанных общими визуальными образами: «Воспоминанье о красном снеге» и «Воспоминанье о цветных стеклах». Цель статьи: ответить на вопрос, каким образом осуществляется визуальная репрезентация памяти в данных стихотворениях. Поскольку память сама по себе – понятие абстрактное, она может быть отображена в тексте только при помощи различных образов, для которых, в свою очередь, требуется воображение. Связь памяти (как личной, так и коллективной) с воображением отмечалась разными исследователями в разных областях: и психологами, и социологами, и историками, например, М. Хальбваксом [Хальбвакс 2007], Л. Выготским [Выготский 2005], П. Рикёром [Рикёр 2004], М. Хирш [Хирш 2021] и др. Память, как известно, дискретна и фрагментарна – и то, чего ей не хватает, дорисовывается воображением [Память 2023]. Когда речь идет о лирическом стихотворении, то цепочку можно схематично представить таким образом: память лирического субъекта – его воображение, которое перекодирует абстрактную память в конкретные образы – воображение читателя, который воспринимает эти образы, – память читателя, которая активизируется при помощи воображаемых образов. Одним из способов такой активизации памяти и воображения читателя может выступать визуальная образность, что мы и рассмотрим на примере двух выбранных стихотворений.

В книге стихов оба стихотворения идут не подряд: «Воспоминанье о красном снеге» примерно в середине (двадцатое из 50), а «Воспоминанье о цветных стеклах» в конце (третье от конца). Основание для сравнения дает не только слово «воспоминанье», но и указание на цвет в заголовке, что сразу соединяет память и визуальное. Кроме этого, в обоих стихотворениях есть общие образы и мотивы, связывающие их фактически в единый текст: сон, веранда с красными стеклами, красные помидоры, золотые шары, стук пролетки по булыжной мостовой. Это дает основания рассматривать стихотворения в сопоставлении друг с другом.

Начнем с субъектной структуры. «Воспоминание о красном снеге»¹ начинается с личного местоимения первого лица, и оно активно присутствует в первой части стихотворения. Лирический субъект оказывается и субъектом действия, и центром картины мира: «я лежал», «не знал, что я замерзаю», «у моего лица», «подо

¹ *Левитанский Ю.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.Л. Елисева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 186. (Новая библиотека поэта)

В дальнейшем текст стихотворения цитируется по данному изданию.

мною», «я уже засыпал». Но вот после дважды повторенного «засыпал» личные местоимения исчезают, как будто «я» субъекта растворяется (исчезает) во сне-воспоминании.

«Воспоминание о цветных стеклах»² строится зеркальным образом: в первой половине стихотворений личные местоимения первого лица отсутствуют, есть только «кто-то», и только потом «я» постепенно проявляется, сначала неопределенно («может быть, я»), а потом уже совершенно точно: «Ну конечно, это я уезжаю» и «куда мне уже не вернуться». То есть здесь мы видим процесс проявления, постепенного конструирования я, осознание лирическим субъектом себя как «я», выплывающим из смутности первых детских воспоминаний.

Обратим внимание, что изменение субъектной структуры связано не только со сном, который в этот момент начинается в обоих стихотворениях («засыпал», «засыпая»), но и с изменением времени. В «Воспоминании о цветных стеклах» – с прошлого на настоящее: «кто-то уехал» / «я уезжаю», которое в последней строке переходит в единственный раз встречающееся будущее, хоть и выраженное инфинитивной конструкцией: «куда мне уже не вернуться». Причастия, связанные с пролеткой, также на самом деле относятся к прошлому (в английском языке это было бы время *past continuous*). В «Воспоминаниях о красном снеге» у нас есть только прошедшее время (см. глаголы: *лежал; не знал, что я замерзаю; поскрипывали; горела; засыпал* и др.). Это подчеркивается троекратным повтором глагола «был (было)»: «небо было красным», «снег был красным», «было тепло». При этом к концу стихотворения, когда субъект обращается мыслями к прошлому («возвращаясь в детство»), то есть как раз и должно было бы акцентироваться прошлое время, глаголы в принципе исчезают. Таким образом, у нас появляется вневременное пространство сновидения, которое оставляет только визуальные и звуковые образы.

В начале стихотворения звуковой образ также присутствует, но другой – скрип лыж («лыжи идущих мимо / поскрипывали»). Мы понимаем, что звук этот глухой и достаточно тихий, в отличие от главного звукового образа обоих стихотворений, которым является звук пролетки и цоканье копыт по булыжной мостовой. В «Воспоминаниях о цветных стеклах» он упоминается трижды в том или ином виде. Пролетка сначала приближается («звук

² Левитанский Ю. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.Л. Елисева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 216. (Новая библиотека поэта)

В дальнейшем текст стихотворения цитируется по данному изданию.

приближающейся пролетки / по булыжной мостовой»), затем удаляется, и здесь описание наиболее подробно: «звук удаляющейся пролетки, / цоканье лошадиных подков / по квадратикам звонких булыжин», и в конце, когда начинается сон («засыпая под звук пролетки»). Обратим внимание, что само слово «звук» повторяется также трижды, что этот звук наделяет своими свойствами окружающее пространство («звонкие булыжины»), а также что подчеркивается направление движения, а следовательно, динамика звука: в воображении мы слышим звук в первом случае усиливающийся (поскольку он приближается), а во втором – ослабевающий, т. е. он отдаляется.

В «Воспоминаниях о красном снеге» этот звук встречается дважды, и мы видим прямые текстуальные совпадения («под стук пролетки / по булыжнику мостовой», «звук пролетки, / цоканье лошадиных подков / по квадратикам / красных булыжин»). Однако здесь нет динамики, само слово «звук» возникает только один раз (сначала он обозначен как стук), и возникает звук только во второй части, когда уже начинается сон-воспоминание. В конце, как мы видим, звук начинает сочетаться не только с очертаниями (это было и в другом стихотворении), но и с цветом («по квадратикам / красных булыжин»), то есть пространство окрашивается не звуком, а цветом.

Цвет вообще имеет большое значение в обоих стихотворениях. В «Воспоминаниях о красном снеге» преобладающий и почти единственный цвет – это красный. Белый присутствует имплицитно только потому, что четырежды (если считать заглавие) упоминается снег. Красный же упоминается шесть раз: *красный снег* (в заглавии), *красное небо*, *застекленная красным веранда*, *красные помидоры* и *красные булыжины*. Кроме этого, есть еще образ огня («горела деревня») и (в сравнении) поле маков, которые также вызывают в воображении красный цвет. При этом слово «кровь» не упоминается ни разу, хотя, конечно, мы сразу понимаем, что если небо было красным от огня, то снег – именно от крови.

В качестве отступления заметим, что образ красных маков, соотносимых с красной кровью, получил большую известность. Во-первых, вспомним стихотворение “In Flanders Fields” («На полях Фландрии», 1915), написанное во время Первой мировой войны Джоном Маккреем (John McCrae) и давшее начало традиции Remembrance poppy в Британском содружестве. Во-вторых, еще более известна польская песня “Czerwone maki na Monte Cassino” («Красные маки на Монте-Касино») поэта Феликса Конарского (Feliks Konarski) и композитора Альфреда Шюца (Alfred Schütz), созданная во время Второй мировой войны. И если по поводу сти-

хотворения Дж. Маккрея сведений нет, то песню «Червоны маки на Монте-Кассино» Ю. Левитанский мог знать: она исполняется в фильме Анджела Вайды «Пепел и алмаз» (1958), который недолго, но шел в СССР в кинотеатрах в 1965 г. Кроме того, ее точно знали многие современники Левитанского: так, она упоминается у И. Бродского в стихотворении 1960 г. «Песенка» («Помнят только вершины / Да цветущие маки, / Что на Монте-Кассино / это были поляки»³) и А. Галича в «Балладе о вечном огне» (1968): «“Маки, маки на Монте-Кассино!” / Как мы падали в эти маки!», « “Маки, маки на Монте-Кассино” / Ах, как вы почернели, маки!..»⁴ В общем, это тема для отдельного исследования, но факт, что в европейской культуре XX в. мак связан с войной и кровью, можно считать вполне установленным.

Возвращаясь к «Воспоминанию о красном снеге», добавим, что во второй части красный уже вроде бы не связан с огнем и кровью (*стекло, помидоры, бульжины*), но в силу контекстуальной близости – кажется таковым, тем более что образы даны через восприятие субъекта, в измененном сознании которого, по сути, весь мир окрашивается красным, то есть кровью. Единственный другой цвет, который упоминается в стихотворении, это золотой – «золотые шары у крылечка», то есть у нас появляется второй цветок (в реальности цветок желтый), как будто противопоставленный красным макам, а золотой цвет, соответственно, – красному.

Во втором стихотворении цветов гораздо больше. Название («Воспоминанье о цветных стеклах») уже предполагает разноцветность. Слово «цветной» также трижды встречается в основном тексте, дважды – применительно к стеклам веранды, и один раз – к воспоминанию. Из конкретных цветов, кроме золотого («золотые шары у крылечка» встречаются в обоих стихотворениях), по три раза упоминаются желтый, зеленый и красный цвета, а также светофор, который их соединяет. Кроме светофора, красный тут связан с теми же образами, что и в первом стихотворении, – помидорами в тарелке и верандой, но тут она уже застеклена не только красными, но и зелеными и желтыми стеклами: «цветная веранда, / застекленная красным, / зеленым и желтым, / красные помидоры в тарелке». Зелеными также оказываются скорлупки орехов, а желтым – запах йода, что создает синестетический образ: «орехи в зеленых скорлупках / с желтым запахом йода» (кстати, в первом

³ Бродский И.А. Сочинения: В 4 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 49.

⁴ Галич А. Песня об Отчем Доме: стихи и песни с нотным приложением / Сост., подгот. текста А.Н. Костромина. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 253.

стихотворении обонятельных образов нет, зато есть осязательные, причем противоположные и даже противоречащие друг другу – «замерзаю» и «было тепло»). Если в «Воспоминаниях о красном снеге» мир воспринимался лирическим субъектом (или был окрашен) красным цветом крови и зарева пожара, то здесь субъект буквально смотрит на него через цветные стекла веранды, в конце превращающиеся в мигающие разноцветные сигналы светофора на перекрестке, который оказывается одновременно пересечением времени и пространства: «и только цветная веранда / мигает вдали / красным, зеленым и желтым, / игрушечным светофором / на том перекрестке, / куда мне уже не вернуться».

И то, и другое определяется по отношению к лирическому субъекту: вначале он на веранде, видит то, что внутри (тарелку с помидорами и луком), звуки пролетки приближаются, он оказывается снаружи и видит цветы у крыльца, звуки пролетки отдаляются – но оказывается, что субъект находится в ней, так что отдаляется он от террасы вместе с уходом детства, куда он уже не может вернуться. Пространство строится, как мы видим, по горизонтали, и в какой-то момент сливается со временем: «цветная веранда / мигает вдали» не только в пространстве, но и во времени. Перекресток оказывается той точкой, из которой субъект как бы оглядывается назад, на пройденный путь – буквальный и метафорический, возврата к которому нет, поскольку время повернуть обратно невозможно.

В «Воспоминаниях о красном снеге» пространство строится по вертикали, причем в обе стороны, и вверх, и вниз. Точкой отсчета опять-таки служит положение субъекта: в первой части стихотворения он лежит на снегу и видит то, что над ним, – небо, и то, что под ним, – снег. Динамики, движения тут нет, если не считать лыж, проходящих мимо. Зато есть динамика во времени – «возвращаясь в детство». Во второй части все меняется, потому что субъект переносится в реальность сновидения. Интересно, что, хотя стихотворение называется «воспоминанье», слов *память* или *помнить* там нет, зато есть дважды повторенное «заснул», четко отделяющее границу яви – настоящего, где субъект лежит на снегу, – и сна. С учетом, что он замерзает, а потом ему становится тепло, и снег под ним красный от крови – понятно, что это сон-смерть, и в предсмертном воспоминании он возвращается к началу – к детству, которое оказывается окрашено все в тот же красный цвет.

Во втором стихотворении слово «воспоминание» есть не только в заглавии, но и в первой строке («первое воспоминание / самое первое / цветное»), причем оно так же окрашено в разные цвета, как и веранда. Однако и сон тут тоже есть, и сочетание этих двух

реальностей делает гораздо более зыбкой границу между ними: является ли сон частью воспоминания, или воспоминание переходит в сон, снится ли лирическому субъекту, что он уезжает – или он вспоминает об отъезде? То есть в первом стихотворении границы между реальностями четкие, а во втором – размытые.

С другой стороны, в «Воспоминанье о цветных стеклах» память приводится в движение осознанно или, во всяком случае, рефлексировано («первое воспоминание, / самое первое»). В «Воспоминанье о красном снеге» мы имеем дело с измененным состоянием сознания и неосознанным воспоминанием, побуждением к которому становится осязательное ощущение тепла, связывающее прошлое и настоящее («было тепло на этом снегу / как в детстве / под одеялом»). В обоих случаях в художественной реальности стихотворения присутствует воображаемый мир, сон и воспоминание, но в первом случае есть еще и болезненное (от раны и холода) состояние субъекта.

Если по двум этим текстам мы будем восстанавливать биографию лирического героя цикла, то с точки зрения фабулы сначала должно было быть стихотворение «Воспоминание о цветных стеклах», поскольку там речь идет о раннем детстве и первых воспоминаниях, а в «Воспоминанье о красном снеге» – о войне и, видимо, смерти: из всего детского светофора остался гореть только красный свет. Но в сборнике стихотворения идут наоборот, и речь идет не о построении автобиографии, а о воспоминаниях – а они, как мы понимаем, могут возникать в любом порядке и не привязаны к хронологии. Повторим, что стихотворения в книге идут не подряд, так что, с одной стороны, читать их как единый текст не совсем корректно. С другой стороны, дословные текстуальные повторения провоцируют именно на это, так что все же рискнем сделать это в качестве выводов.

Итак, в «Воспоминанье о красном снеге» лирический субъект лежит на снегу и умирает от холода и ранения. Мир окрашен красным от пожара и крови, и в последний момент тепло от окровавленного снега (и, видимо, от иллюзии, так бывает при смерти от холода) вызывает в памяти ассоциацию с тем, как тепло было в детстве под одеялом, и начинается воспоминание-сон-галлюцинация о том, как он возвращается в детство «под стук пролетки по бульжнику мостовой». Появляются главные детские воспоминания, четкие, предметные, звуковые и окрашенные в яркие цвета: красные помидоры, золотые шары, квадратики бульжников, которые тоже вдруг становятся красными – и на этом все заканчивается.

«Воспоминанье о цветных стеклах» словно проясняет и дополняет первое стихотворение. Мы начинаем понимать, почему в

предсмертный момент лирический субъект вспоминает именно такие образы: это его первое детское воспоминание. И в то же время понимаем разницу, потому что само воспоминание яркое и разноцветное, а перед смертью остается только красный цвет. Во втором стихотворении воспоминание описывается более подробно, но в то же время размываются границы между воспоминанием и сном. В любом случае, в конце лирический субъект оказывается дистанцирован и от образов, и от времени, и от пространства детства, оказываясь на перекрестке, откуда нельзя вернуться назад – и вроде бы из первого стихотворения мы уже знаем, почему. С другой стороны, именно там он и возвращается в детство, вновь оказываясь на той самой застекленной веранде, с красными помидорами на тарелке и золотыми шарами у крыльца. Но, увы, вернуться в детство можно, только умерев.

Таким образом, память в обоих стихотворениях сочетается с воображением и со сновидением. Ее фрагментарность компенсируется запечатлевшимися предметными деталями, четкостью очертаний, звонкостью звуков и яркостью цветов, при помощи которых лирический субъект показывает нам образы собственной памяти, актуализируя наше воображение и визуальные образы в нем.

Литература

- Выготский 2005 – *Выготский Л.С.* Психология развития человека. М.: Смысл: Эксмо, 2005. 1136 с. (Библиотека всемирной психологии)
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Ну что с того, что я там был» и «Память» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 52–61.
- Память 2023 – Память как история и воображение / Сост., ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. 332 с.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение: пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с. (Французская философия XX в.)
- Хальбвакс 2007 – *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр., вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
- Хирш 2021 – *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое изд-во, 2021. 428 с.
- Черняков 2018 – *Черняков А.Н.* «Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 2. Ч. 1. С. 100–110.

References

- Chernyakov, A.N. (2018), "Yu. Levitansky's 'Cinematograph'. (Linguo-)Poetics of the fragment", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, part 1, pp. 100–110.
- Halbwachs, M. (2007), *Sotsial'nye ramki pamyati* [The social frameworks of memory], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
- Hirsch, M. (2021), *Pokolenie postpamyati: pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., ed. (2023), *Pamyat' kak istoriya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), "Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky 'So what if I was there...' and 'Memory' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 52–61.
- Ricœur, P. (2004), *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, history, forgetting], Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia. (*Frantsuzskaya filosofiya XX veka*)
- Vygotsky, L.S. (2005), *Psikhologiya razvitiya cheloveka* [The psychology of human development], Smysl, Eksmo, Moscow, Russia. (*Biblioteka vsemirnoi psikhologii*)

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

Information about the author

Victoria Ya. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com

Категории музыкального и визуального
в сюжете стихотворения Ю. Левитанского
«Как показать осень»

Динара С. Сабитова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена категориям музыкального и визуального в стихотворении Ю. Левитанского «Как показать осень» (книга стихов «Кинематограф», 1970). В данном тексте явно прослеживается связь этих категорий, а также их роль в построении художественной реальности и сюжета стихотворения. В свою очередь, рассматриваются функции музыкального, а именно то, как звук способен влиять на организацию образного строя, визуальное восприятие, но также и то, как музыкальное становится зримым. В статье показано, как категории музыкального и визуального становятся неразрывными компонентами художественного мира и выстраивают его целостный образ.

Ключевые слова: Ю. Левитанский, визуальное в литературе, категория музыкального, лирический сюжет

Для цитирования: Сабитова Д.С. Категории музыкального и визуального в сюжете стихотворения Ю. Левитанского «Как показать осень» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 121–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-121-128

Categories of musical and visual
in the plot of Yu. Levitansky's poem
“How to show autumn”

Dinara S. Sabitova

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru*

Annotation. The article is about the categories of musical and visual in Yu. Levitansky's poem “How to show autumn” (Cinematograph, 1970). The text clearly shows the connection between these categories, as well as their role in the

construction of artistic reality and the plot of the poem. In turn, the functions of the musical are considered, namely how sound can influence the organization of the figurative system, visual perception and also how the musical becomes visible. The article shows how the categories of musical and visual become inseparable components of the artistic world and build its holistic image.

Keywords: Yu. Levitansky, visual in literature, category of musical, lyrical plot

For citation: Sabitova, D.S. (2024), “Categories of musical and visual in the plot of Yu. Levitansky’s poem ‘How to show autumn’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 121–128, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-121-128

Лирический сюжет – это разновидность сюжета, спецификой которого является «...развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания»¹. В.Я. Малкина указывает также на то, что лирический сюжет как система событийно-ситуативных элементов лирического произведения разворачивается в пространстве и во времени при помощи мотивов. В данной статье мы рассмотрим то, каким предстает лирический сюжет в стихотворении Ю. Левитанского «Как показать осень»², входящем в книгу стихов «Кинематограф», а также то, как категории музыкального и визуального становятся его неразрывными составляющими.

Вслед за С.П. Лавлинским и В.Я. Малкиной в нашей статье визуальное будет пониматься как зримость внутреннего мира лирического произведения. «визуальность – это свойство поэтики вербального текста, и создается она тоже вербальными средствами: при помощи словесных описаний (пейзажей, натюрмортов, интерьеров, портретов, экфрасиса), визуальных образов (цвет, свет, зеркало, отражение, картина, скульптура, фотография и т. д.), смены точек зрения персонажей и субъектов рассказывания и др.» [Лавлинский, Малкина 2020, с. 7]. В нашей статье речь пойдет

¹ Малкина В.Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 114–115.

² Левитанский Ю. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.Л. Елисеева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 186–188. (Новая библиотека поэта)

В дальнейшем текст стихотворения «Как показать осень» цитируется по данному изданию.

о визуальных образах в стихотворении Ю. Левитанского «Как показать осень»³.

Для более точного понимания категории музыкального обратимся к словарной статье Д.М. Магомедовой, посвященной музыкальному в литературе. В первую очередь автор выделяет возможные аспекты музыкального в литературе, а именно: описание исполнений музыкальных произведений и рассуждения о музыке, описание звучания музыки, сходство словесных и музыкальных жанров в плане архитектоники, звуковая организация и композиционные особенности текста, а также установка на лирический характер повествования. Таким образом, становится ясным то, что рассматривать музыкальное в литературе возможно как с точки зрения содержательного уровня текста, так и со структурного. Д.М. Магомедова также пишет о том, что поэзия, подобно музыке, способна воздействовать на читателя своим благозвучием, аллегорическим смыслом: «Слова утрачивают предметное значение, но повышается внимание к ассоциативности речи, к звуковой организации произведения»⁴. Помимо этого, музыкальное в различных его проявлениях способно выражать внутренний мир индивида, то есть становится характеристикой персонажа или лирического субъекта.

А.Е. Махов в работе «MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике» пишет, что музыка и слово, обращенные друг к другу, образуют поле взаимного притяжения: «Поэзия, усвоив принципы музыкальной организации, и становится подлинной музыкой» [Махов 2005, с. 70], но важно также понимать, что музыка «всегда – больше, чем совокупность звучаний» [Махов 2005, с. 36].

В нашей же статье мы более подробно сосредоточимся на музыкальной образности, то есть на музыке как предмете изображения в лирическом произведении, а также на том, как музыкальное становится не просто зримым, но и центром сюжета и способом его организации.

Для начала рассмотрим структурный уровень стихотворения Ю. Левитанского «Как показать осень», а именно его композицию. Уже само заглавие задает тему творческого процесса. Обратим внимание, что в конце заглавия нет знака вопроса, что позволяет нам

³ О визуальных образах памяти в стихотворениях Ю. Левитанского см.: [Малкина 2023].

⁴ Магомедова Д.М. «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины: материалы к словарю / Под. ред. Г.В. Краснова. Вып. 2. Коломна, КПИ, 1999. С. 49.

говорить о том, что перед нами начало размышления с последующим ответом, а не просьба получить его. Читатель ожидает увидеть способы и приемы, благодаря которым можно изобразить осень. В то же время возникает вопрос, как «показать» стихотворением осень. Первое, что приходит на ум при упоминании глагола «показывать» – это, конечно, кино, видеоряд или фотография. Неслучайно книга стихов, в которую входит выбранное нами стихотворение, называется «Кинематограф». Обращает на себя внимание также строфика стихотворения, а точнее отсутствие строфического деления и некоторые короткие строки, состоящие из пары или даже одного слова, что придает стихотворению динамичность и скорость, быстрое движение вперед и резкую смену планов. Анафора, частое повторение союза «и» в начале строк, аллитерация, дефисное написание повторяемых сочетаний («едва-едва», «бегом-бегом», «густо-густо», «белым-белым») также передают экспрессивность, непрерывность процесса и интенсивность действия, а повтор «день-другой», варьирующийся по звуковому составу, указывает на ограниченность во времени, скорую смену теплого этапа осени на более холодный.

Далее обратимся к содержательному уровню текста. Итак, стихотворение начинается с осени в роли действующего лица, рассмотрим третью строку: «Она еще разучивает гаммы». Слово «гамма», как известно, имеет несколько значений, но прежде всего это последовательный восходящий или нисходящий ряд звуков. Ранняя осень в представлении лирического субъекта – это еще неопытный творец, но уже начинающий постигать азы музыкант. Так, в стихотворении образно передается только начало осенней поры, ведь даже не вставлены вторые рамы, так как воздух еще довольно теплый, что позволяет нам совершенно точно сказать, что время в начале стихотворения – первые числа сентября.

Далее, с проявлением осенней природы мы не только увидим, но и услышим природу:

листва зашелестит, как партитура,
и дождь забарабанит невпопад
по клавишам,
и вся клавиатура
пойдет плясать под музыку дождя.

В данном отрывке звуки природы наделены свойствами музыкальных инструментов. Так, листопад словно партитура, многоголосен и разнообразен, звук дождя напоминает барабанный стук по клавишам. Здесь мы видим, насколько природа созвучна музыкальному

произведению, но в то же время и то, как музыкальное становится зримым, если переложить звуки на конкретные визуальные образы, а при прочтении именно это в первую очередь мы испытываем – представляем сначала клавиши, затем клавиатуру и так далее.

Визуальная образность наступающей осени строится также за счет натуралистического описания:

и тополя бульвара за окном
еще монументальны, как скульптура.
Еще упруга их мускулатура...

Тополя, словно скульптуры, стоят в начале осени, еще не утратив пока свою мощную крону. Несмотря на монументальность и величественность деревьев, пространство в стихотворении, как нам кажется, организовано преимущественно горизонтально. Во-первых, за счет взгляда, направленного через окно, а во-вторых, посредством описания движения опавшего листа:

Но стихнет,
и немного погоды,
наклонностей опасных не скрывая,
бегом-бегом
по линии трамвая
помчится лист опавший,
отрывая
тройное сальто,
словно акробат.

Перед нами олицетворение, которое, перенося признаки человека (акробата) на неодушевленный предмет (опавший лист), снимая границу между природой и человеком, позволяет ощутить и представить стремительность полета, порыв ветра, а также ощутить прохладный воздух уже настоящей осени. Стоит сказать, что здесь явно проявляется кинематографичность стихотворения за счет таких приемов, как динамичность и детализация. Таким образом, мы видим не статичную картину, а видеоряд, который показывает переходность этапов осеннего сезона.

Еще одним визуальным образом в стихотворении становится цвет. Характерный для осени красный цвет изобилует в деталях:

внезапно загудевший на пожаре.
И тут мы впрямь увидим на бульваре
столбы огня.
Там будут листья жечь.

Красный цвет прямо не упоминается в тексте, но передается через упоминание пожара, столбов огня, листьев, которые жгут и продолжают падать. Далее динамика стихотворения понемногу замедляется, звуки утихают, а красный цвет сменяется белым. Возникает белый лист афиши, но также и снег, как логичное завершение осени и наступление зимы:

Но тут уже повалит белым-белым,
повалит густо-густо
белым-белым,
но это уже – в полной тишине.

Интересно здесь то, как к концу стихотворения постепенно утихают не только звуки, но и исчезают цвета, становятся матовыми, а потом появляется белый. Так, белый цвет соотносится с тишиной, а объяснением этому может послужить свойство белого цвета, а именно то, что он ахроматический, в нем исчезают все краски, а вследствие этого и звуки.

Помимо цветов, в стихотворении есть также и свет как визуальный образ. Это фонарь, освещающий у театрального подъезда белый лист афиши, профиль музыканта на нем, а также слова ШОПЕН, СОНАТА № 2.

Кажется, что звуковой образ в стихотворении порой возникает совершенно неожиданно, например, надпись «Осторожно, листопад!», словно набат, раскачивается на ветру. Но в то же время такое сочетание визуального и звукового позволяет более точно и легко вообразить себе картину происходящего. В стихотворении звук словно рождается из образа:

и ровный звук,
таящийся в листе,
напомнит о прямом своем родстве
с известною шопеновской сонатой.

Попробуем проследить здесь связь природы и музыки. Шопеновская соната только начинает напоминать о себе в звуках листвы, но далее она усложняется новыми партиями, утихает, а затем снова усиливается, в конечном итоге мелодия плавно перетечет в звуки наступающей зимы:

И словно бы сквозь сон,
едва-едва
коснутся нас начальные аккорды
шопеновского траурного марша

и станут отдаляться,
повторяясь
вдали,
как позывные декабря.

Обратим внимание также на упоминание шопеновского траурного марша в вышеприведенном отрывке, который своим торжественно-скорбным характером, размеренным, замедленным ритмом является своеобразной метафорой заключительного этапа осенней поры, гибели природы и наступления зимы.

Что же касается субъектной структуры, то местоимение первого лица множественного числа «мы» впервые появляется в тридцать первой строке, однако чуть ранее присутствие субъекта речи ощущалось в движении его взгляда, а его чувства и эмоции прослеживались, например, в строке «неясную тревогу вызывая». При всем при этом в центре внимания все же описываемая картина, а не говорящий. На наш взгляд, множественный субъект, выраженный местоимением «мы», является не столько зрителем, сколько режиссером той картины, которая разворачивается перед нами. Таким образом, есть тот, кто продуцирует образ осени, возможно даже пишет сценарий (вспомним заглавие стихотворения), но и тот, кто наблюдает (читатель), а коммуникация между ними происходит как раз за счет визуальных и аудиальных образов, описываемых в тексте.

Таким образом, в стихотворении Ю. Левитанского «Как показать осень» визуальное и музыкальное становятся средством познания мира в своем соединении с явлениями природы. Звуки являются не только фоном смены времени года, но и помогают в визуальном восприятии картины мира, становясь при этом зримыми. Лирический сюжет стихотворения, таким образом, выстраивается из взаимодействия и слияния звукового и визуального планов, так что перед нами возникает динамичная картина природы.

Благодарности

Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Категория интермедийности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

The work was carried out under the Russian State University for the Humanities, project “Category of intermediality: literature and visual arts” (“Student project research teams of Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Лавлинский, Малкина 2020 – *Лавлинский С.П., Малкина В.Я.* Визуальное в литературе: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем: сборник статей / Сост., ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. Вып. 1. М.: Эдитус, 2020. С. 5–39.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Ну что с того, что я там был» и «Память» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 52–61.
- Махов 2005 – *Махов А.Е.* Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

References

- Lavlinskii, S.P. and Malkina, V.Ya. (2020), “Visual in literature: concept and technology of a special seminar for students of humanities faculties”, in Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P., eds., *Vizual'noe vo vsyom: sbornik statei* [Visual in everything. Collected articles], Editus, Moscow, Russia, pp. 5–39.
- Makhov, A.E. (2005), *Musica literaria: ideya slovesnoi muzyki v evropeiskoi poetike* [Musica literaria. The idea of verbal music in European poetry], Intrada, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky ‘So what if I was there...’ and ‘Memory’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 52–61.

Информация об авторе

Динара С. Сабитова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru

Information about the author

Dinara S. Sabitova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-129-136

О некоторых особенностях поэтического языка Елены Шварц

Максим В. Пронин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, pronin-mv2016@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности применения средств поэтического языка одной из представительниц ленинградской неподцензурной поэзии – Еленой Шварц. В своих текстах, чаще всего написанных с соблюдением всех норм традиционной силлабо-тоники, она активно упражнялась в формо- и словотворчестве, придумывала новые слова и предложения без семантического пласта, вводила иноязычные заимствования, готовые цитаты из других литературных произведений, бранную лексику. В части случаев ею также могли проводиться эксперименты с нестандартной графической подачей текста, пытаясь достигнуть идеальной симметрии. Изучение своеобразия поэтического идиолекта (регулярно повторяющихся в текстах языковых средств, новых словесных конструкций, целых слов или форм слов, синтаксических конструкций) одного из «неподцензурных» авторов-ленинградцев помогает читателю лучше понять то, каким образом был создан ее художественный мир.

Ключевые слова: Елена Шварц, советский андеграунд, ленинградский андеграунд, визуальная поэзия, поэтический язык, неподцензурная поэзия, «вторая культура», троп, контркультура

Для цитирования: Пронин М.В. О некоторых особенностях поэтического языка Елены Шварц // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 129–136. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-129-136

About some features of the poetic language of Elena Schwartz

Maksim V. Pronin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
pronin-mv2016@yandex.ru*

Abstract. The article analyses some features of the way Elena Schwarz, a representative of Leningrad uncensored poetry, used the means of poetic language. In her texts, most often written in compliance with all the norms of traditional syllabic tonics, she actively practiced form and word – creation,

© Пронин М.В., 2024

invented new words and sentences without a semantic layer, introduced foreign borrowings, ready-made quotes from other literary works and abusive language. In some cases, she could also conduct experiments with non-standard graphic presentation of text, trying to achieve ideal symmetry. Studying the uniqueness of the poetic idiolect (language means regularly repeated in texts, new verbal constructions, whole words or forms of words, syntactic constructions) of one of the “uncensored” Leningrad authors helps the reader to better understand how her artistic world was created.

Keywords: Elena Schwartz, Soviet underground, Leningrad underground, visual poetry, poetic language, uncensored poetry, “second culture”, trope, counterculture

For citation: Pronin, M.V. (2024), “About some features of poetic language of Elena Schwartz”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 129–136, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-129-136

Согласно известному лингвисту М.И. Шапиру, поэтический язык, или «язык художественной литературы», является «одним из важнейших языков духовной культуры, таким же значимым, как языки религии и науки», который находится в стадии постоянного противостояния со стандартным литературным языком «как средством повседневного человеческого общения и быта», а также, в сравнении с ними, является открытым и ориентированным на поиск новых выразительных возможностей и оригинальность. В противовес литературному языку, поэтический язык не является пассивным и не ориентируется на общепонятный облегченный пересказ, повторение и популяризацию уже известных словесных форм и конструкций. Основным фактором его эволюции является «не отбор, а изобретение» [Шапир 2000, с. 350–359]. Для изучения индивидуальной творческой манеры каждого из заявленных в данной работе представителей нам по-прежнему важным представляется анализ ключевых образов, часто актуализируемых в них смыслов, выявление регулярно повторяющихся в текстах языковых средств, новых словесных конструкций, целых слов или форм слов, синтаксических конструкций. Рассмотрение именно этих аспектов языка позволяет выявить особенности картины мира у отдельно взятых деятелей ленинградского андеграунда и определить соотношение индивидуального и традиционного в их стилях (или же у всей группы).

В стихотворении «Подражание Буало» (1971)¹ Елена Шварц берет за основу «Поэтическое искусство», поэму французского поэта и теоретика эпохи классицизма Никола Буало-Депрео, в ко-

¹ Здесь и далее стихотворения Е. Шварц «Подражание Буало» и «Плавание» цит. по: *Седакова О.* Вспоминая Елену Шварц // *Официальный*

торой он сформулировал ряд догм и законов поэзии. В подобной же манифестарной манере она обозначает свой взгляд на назначение поэта и процессы стихосложения. Для реализации заявленных целей главным приемом поэтессы становится метафора. Каждому термину из стиховедения или же вовлеченному в процесс написания стихотворных строчек субъекту предоставляется своя характеристика. Стихотворные строчки по скорости создания сравниваются со стуком трамвайных колес (метонимически обозначаемые как трамвай в целом), которые «звонят и дребезжат, летят», рифмы – с грубыми поленьями, родной для поэта язык – со старым верным псом, который хорошо знает своего хозяина. Образ поэтической музыки Эвтерпы, которая выделялась среди прочих особенным, чувственным восприятием поэзии, здесь сравнивается со страшным волком, и сообщить об этой особенности ее поведения Шварц считает своим долгом для всех приобщающихся к поэтическому ремеслу («Но, юный друг, своим считаю долгом предупредить, что Муза схожа с волком»), как и о том, что всем в таком случае придется еще и «испробовать одиночества суп вчерашний». Взяв за образец выдающийся труд Буало, Шварц серьезно видоизменяет классицистической концепции и представляет совершенно другой тип творца, который инспирируется не Аполлоном, а Дионисом, о чем заявляет в строчке «В его разодранном размере, где Дионис живет, как будто прыгал и кусался несытый кот». Эта метафора разодранного стихотворного размера с его многочисленными скитаниями и прыжками голодного кота противопоставляется александрийскому стиху с его обязательными размещениями ударений на 6-м и 12-м слоге и смежным попеременным расположением мужских и женских рифм. Поэт в трактатке Шварц – это себялюбивое и не в меру жадное создание, сам себе и садовник, и садик, фигура, подобная богу-творцу в своем всеисилии. Помимо этого, это одиночка, уникальная личность, которая платит за собственную деятельность одиночеством и невостребованностью среди широких народных масс, асоциальный чужак, наделенный даром пророка. Поэт сравнивается с глазом, связанным с божеством, и этот глаз после того, как его выдирают, вмещает в себе всю боль и славу мира. Иными словами, образ романтического поэта в данном стихотворении очищается от возвышенных штампов, которые замещаются на более хлесткие, провокационные и неожиданные образы, многие из которых носят весьма мрачный и натуралистический характер. В метафоре трамвая со звоном и стуком колес упомянут излюбленный поэтессой тип стихотворений – быстрый, летучий и «косо»

сайт О. Седаковой. URL: https://www.olgasedakova.com/images/124_993_i610.pdf (дата обращения 30.09.2023).

отражающий реальность, а не замкнутая лирика, которая лишена каких бы то ни было параметров времени суток или действия.

В подобном использовании провокационных метафор Шварц продолжает упражняться в стихотворении «Плавание» (1975). Текст его можно считать метафизической лирикой. В нем присутствуют несколько персонажей, почти все из которых имеют собственное имя (Игнаций, Джозеф, Крыся [Кристина, к крысам никакого отношения не имеет] и Маня [Мария]). Также очерчен сюжет: несколько героев в одной компании с лирической героиней, чье имя из текста стихотворения нам остается неизвестным, находились в теплой разошедшей лодке где-то под Польшей и беседовали между собой, подобно героям драматических произведений, о разных мистических и местами даже страшных вещах. В том числе и о причинах собственных смертей: как, при каких обстоятельствах это произошло, во всех натуралистических подробностях, как будто бы позаимствованных из криминальной хроники или же протоколов и свидетельств о смерти. Так, Джозеф погиб от смертельного ранения в голову, которое он получил во время службы сторожем в церкви св. Флориана в Австрии от некоего изрядно подвыпившего индивида, а Кристина (Крыся) сторела заживо в результате пожара в доме под Ченстоховом, что в Польше [Woroncowa 2015, с. 91–101]. Перемещаясь по месту действий, герои также видят фантазмагорические образы мертвых животных, подаваемые в похожей манере. В частности, так рассказывается о трех канарейках, тешившихся отблеском пения, а также об одноглазой белке, подстреленной неким охотником, от которой теперь осталась только одна шубка в растворе, да и то теряющая свои исходные свойства. Река, по которой перемещаются герои и где с разной периодичностью возникают образы покойных животных, становится своеобразной границей между миром живых и миром мертвых – прямо заявляется, что «течение тянется только в одном направлении, и назад хода нет». Возможным эквивалентом реки, по которой перемещаются участники стихотворения, может служить древняя река Стикс. В древнегреческой мифологии Стикс занимал особое положение среди пяти рек Аида, через которые должна была пройти каждая душа недавно умершего человека на пути в Страну Мертвых. Герои не сразу осознают, что с ними происходит, поскольку в потустороннем мире существуют иные законы, а также присутствуют ослепляющий туман вместо солнца и остановленное время. Физическая форма героев меняется: тело и душа меняются местами, а то, что было невидимо в мире живых, выходит на первый план и даже становится предметом для обсуждений. Также заявляется, что рано или поздно в мир мертвых переместится и все бывшее окружение героев – аналогичным образом, по течению этой мифологической реки, но через некоторое время.

Для каждой части тела, каждого природного явления поэтесса также придумывает свой дерзкий и неожиданный образ. Местоположение героев на момент начала действия сюжета в стихотворении (как и предыдущий образец, это стихотворение снова не является примером замкнутой во времени лирики) сравнивается с положением мух в граненом стакане, который в советские времена стабильно ассоциировался в народе с распитием водки и потому впоследствии получил за рубежом характеристику «главного русского водочного стакана», цвет кожи у одной из покойниц – с расцветкой виноградных косточек (от жары, вследствие получения солнечных ожогов), голова одного из участников беседы – с черным каштаном в своем финальном состоянии, после изменения цвета, а «замысел кровообращения» – с ангелом мщения, чей образ, предположительно, был позаимствован Шварц из стихотворения Максимилиана Волошина 1906 г. под таким же названием («Ангел Мщенья»)². В нем, помимо собственно заимствованного образа вышеозначенного ангела, присутствовали метафоры, сопоставимые с теми, что использовала в «Плавании» Шварц: черные раны, хоругви в расцветку крови, хмельная отравка гнева, другие постоянные сравнения тех или иных объектов с кровью или ярко-красным цветом (как у Шварц – «горячий прежний гранатовый наш сок», «красная нитка, что сшивала творенье Твое»):

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мщенья!
Я в раны черные – в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья.
И голос мой – набат. Хоругвь моя – как кровь.

Помимо метафор, в этом стихотворении Шварц наблюдается еще одна характерная особенность поэтического языка – включение в речь задействованных героев готовых цитат из других литературных и культурных произведений. Часть из них дается на языке оригинала и без указания авторства в теле самого стихотворения, что требует от читателей Шварц богатого литературного кругозора и читательского опыта, иначе некоторые моменты им будут не поняты. Среди примеров: “And if forever” («И если навсегда, то навсегда прощай!», цитата из Байрона), “Was hat man dir du armes Kind getan?” («Что сделали с тобой, бедное дитя!», Гёте). Герои с польскими именами также разговаривают на родном языке “Nie ma juz ciała, a boli mnie głowa” («Уж тела нет, а голова у меня болит»), “Muzyka brzmi” («Гремит музыка»). Согласно концепции М.И. Шапира, поэтический язык в теории признает и легко прини-

² Стихотворение М. Волошина «Ангел мщенья» цит. по: *Волошин М.* Пути России: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1992. 248 с.

мают разнородные вставки на иностранных языках, как в транслите («Но, как барабанная дробь, из тьмы по темени: Кофе Максвелл – гуд ту ди ласт друп» у В.В. Маяковского), так и с сохранением оригинального правописания (получившая известность фраза «In vino veritas! кричат» у А.А. Блока, и как это видно из нашего примера с Шварц). Русские стихи с иностранными заголовками часто писали и другие поэты, как Ф. Тютчев и О.Э. Мандельштам (Silentium!), А.А. Ахматова (Anno Domini) или И. Бродский (Aereperennius). Использование Шварц подобных предложений или других словесных конструкций вполне вписывается в данную концепцию.

В цикле «Хомо Мусагет» (1996)³, сознательно выдержанном в жанре подборки «маленьких поэм», Шварц снова обращается к теме муз, только теперь уже их образ формируется в другой, более позитивной окраске. Теперь уже их воздушные движения сопоставляются с бусами, а также с чем-то пестрым, разноцветным и мельтешащим перед глазами. В описании этих созданий появляются и метаграммы, авторские словесные головоломки Шварц, основанные на изменении одной или нескольких букв в слове – Орфей – морфий – Морфей. Тем самым легендарный певец, когда-то игравший на струнах своей души, превращается сначала в название лекарственного средства усыпительного характера, и в конце после так называемого действия этого снадобья возникает бог пророческих или любых других сновидений. Ярко-разноцветным музам, чей хоровод в определенных обстоятельствах воспринимается как пьяный и местами даже хаотичный, противопоставляется образ лирической героини, которая сопротивляется вступать в хоровод в качестве десятой его участницы в связи со своим не самым отменным состоянием здоровья – «Не тяните меня, музы, в хоровод. Я устала, я сотлела. Не во что ногою топнуть... Я уже вам не десятый, и уже не мой черед...». В шестой маленькой поэме цикла Шварц прибегает к использованию еще одного возможного атрибута поэтического языка – «опрошение» языка. В одном из диалогов, в частности, можно увидеть имитацию деревенского или сельского идиолекта – «Да что же с ей такое? Иль умер кто у ней?», речь, не соответствующую литературной норме.

Стихотворение «Свалка»⁴ выполнено Шварц в жанре травестии или бурлеска. В нем об одном из не самых приятных явлений как

³ Стихотворения из цикла «Хомо Мусагет» цит. по: *Шварц Е. Хомо Мусагет* // Новая камера хранения. URL: http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz_05.html (дата обращения 30.09.2023).

⁴ Стихотворение «Свалка» Е. Шварц цит. по: *Шварц Е. При взгляде в зеркало* // Журнал поэзии «Арион». 2014. № 1. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2014&number=39&idx=2529> (дата обращения 30.09.2023).

тогдашней, так и теперешней городской жизни, вызывающем стойкие ассоциации с подворотней или же Петербургом не из «Медного всадника» Пушкина, а скорее из сборника «Физиология Петербурга» Н.А. Некрасова или «Невского проспекта» Гоголя, говорится как о туристической достопримечательности или же райском уголке, который в те годы далеко не каждый имел возможность посетить.

Нет сил воспеть тебя, прекрасная помойка!
Как на закате, разметавшись, ты лежишь
со включенною головой...
О, ты – Венеция (и лучше, чем Венеция),
И гондольером кот поет.
Турецкого клочок дивана
В лиловой тесноте лежит
И о Стамбуле, о кальяне
Бурьяну тихо говорит.

В этом ироническом тексте заново актуализируются образы, которые уже упоминались в других стихотворениях автора, например, оппозиция дионисийского стиха стиху александрийскому, причем почти в неизменном виде: «Ты – Дионис, разодранный на части, иль мира зеркальце ручное. Я говорю тебе – О Свалка, Зашевелись и встань». С другой стороны, в таком ироническом стихотворении могла быть разыграна и тема евангельских исцелений, учитывая серьезный религиозный крен в поэзии Шварц. В таком случае «свалка» может быть и пародийным образом главной героини, самоиронизирующей ее копией.

Подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что Елена Шварц всегда являлась откровенно духовным поэтом, определяла поэзию как «способ достижения нематериального (духовного) полуматериальными средствами». Подобно другим поэтам своего поколения, таким, как Иосиф Бродский и Кривулин, она предпочитала городскую периферию великим имперским фасадам. Но ее страсть к маргинальным пространствам не была ограничена только географическими параметрами. Часто она находила трансцендентность в грязи под ногами и в сценах насилия, бытописания свалок и пьяного дебоша. Кроме того, в ее творчестве весомое место занимают отсылки к библейским мотивам, глубоко религиозная тематика, которая требует от читателя высокого уровня подготовки, в противном случае читатель может полностью или частично не понять художественное произведение. По факту Шварц – ярая противница свободного стиха, который она всячески очерняет. «Скотобойня – плохая проза», говорила как-то она в одном из зарубежных интервью [Zitzewitz 2017, с. 238]. Она богато организовывала свою поэзию, подобно ор-

кестру, используя приемы цикла, строфы, строки, рифмы и ритма в традиционной манере. Таким образом, мы можем успешно прочесть ее поэзию с помощью обычного герменевтического инструментария, отточенного при прочтении российской поэзии XIX–XX вв.

Литература

- Шапир 2000 – *Шапир М.* Язык поэтический // Литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 350–359.
- Woroncowa 2015 – *Woroncowa K.* Wizja kultury europejskiej w wierszu Jeleny Szwarz Plywanie // *Źródła Humanistyki Europejskiej*. Т. 8. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. S. 91–101.
- Zitzewitz 2017 – *Zitzewitz J., von.* From underground to mainstream. The case of Elena Shvarts // *Twentieth-century Russian poetry. Reinventing the canon* / Ed. by K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith. Cambridge: Open Book Publishers, 2017. P. 225–263.

References

- Shapir, M.I. (2000), “The poetic language”, in Chernets, L.V., ed., *Literaturovedenie: Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy* [Literary studies. Literary work. Basic concepts and terms], Moscow, Russia, pp. 350–359.
- Woroncowa, K. (2015), “Vision of European culture in a poem by Elena Schwartz *Swimming*”, in *Źródła Humanistyki Europejskiej*, t. 8, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, Poland, pp. 91–101.
- Zitzewitz, J., von. (2017), “From underground to mainstream. The case of Elena Shvarts”, in Hodgson, K., Shelton, J. and Smith, A., eds., *Twentieth-century Russian poetry. Reinventing the canon*. Cambridge, UK, pp. 225–263.

Информация об авторе

Максим В. Пронин, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; pronin-mv2016@yandex.ru

Information about the author

Maksim V. Pronin, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; pronin-mv2016@yandex.ru

Сюжет-продолжение как проявление саморефлексии
в песнях Майка Науменко «Пригородный блюз»
и «Пригородный блюз № 2»

Зинаида Г. Станкович

*Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Казань, Россия, iky-onna@yandex.ru*

Аннотация. Статья представляет собой анализ литературной саморефлексии на материале песен М. Науменко «Пригородный блюз» и «Пригородный блюз № 2», которые рассматриваются как мини-цикл, включающий в себя исходный сюжет и сюжет-продолжение. Оба текста отличает высокая степень визуализации, что оказывается возможным благодаря упоминанию Науменко большого количества предметных деталей. Визуализация переходит в кинематографичность, что отражено в характере именовании данных произведений в кинематографической традиции приквела и сиквела. С точки зрения жанровой специфики первая песня может быть названа философско-психологической драмой, а вторая – мелодрамой. Эти жанры востребованы сегодня в первую очередь в кинематографе. Автор статьи приходит к выводу, что изменение жанрового своеобразия от первого ко второму тексту может быть объяснено при подключении к мини-циклу третьей песни, «Горький ангел», которая усиливает драматизм двух других произведений.

Ключевые слова: М. Науменко, саморефлексия, кинематографичность, сиквел, сюжет-продолжение

Для цитирования: Станкович З.Г. Сюжет-продолжение как проявление саморефлексии в песнях Майка Науменко «Пригородный блюз» и «Пригородный блюз № 2» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 137–146. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-137-146

The continuation plot as a manifestation of self-reflection in Mike Naumenko's songs "Suburban Blues" and "Suburban Blues no. 2"

Zinaida G. Stankovich

*Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russia,
uky-onna@yandex.ru*

Abstract. The article is an analysis of literary self-reflection based on the material of M. Naumenko's songs "Suburban Blues" and "Suburban Blues no. 2" which are considered as a mini-cycle, including the original plot and the continuation plot. Both texts are distinguished by a high degree of visualization which is made possible by Naumenko's mention of a large number of subject details. Visualization attains a cinematic quality, which is reflected in the way of naming the above works in the cinematic prequel and sequel tradition. From the point of view of genre specificity, the first song can be called a philosophical and psychological drama, and the second – a melodrama. Those genres are in demand today primarily in cinema. The author of the article concludes that the change in genre originality from the first to the second text can be explained by connecting the mini-cycle with the third song, "Bitter Angel", which enhances the drama of the other two works.

Keywords: M. Naumenko, self-reflection, cinematic quality, sequel, continuation plot

For citation: Stankovich, Z.G. (2024), "The continuation plot as a manifestation of self-reflection in Mike Naumenko's songs 'Suburban Blues' and 'Suburban Blues no. 2'", *RSUH/RGGU Bulletin. Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 3, pp. 137–146, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-137-146

За последние десятилетия в сфере внимания ряда областей гуманитарного знания часто оказывается понятие саморефлексии. Литературоведы утверждают, что этот феномен на всем протяжении истории существования словесного творчества сопровождал развитие литературы. Философы склонны обращать внимание на то, что сознательная саморефлексия творческой личности – явление Нового времени, пролонгированное в современность.

Современное российское литературоведение также не обошло стороной изучение саморефлексии. О.Ю. Анцыферова, исследуя проблему литературной саморефлексии на примере творчества Г. Джеймса, указывает на «типичность для современного искусства ситуации, когда осмысление «литературности» осуществляется не с позиций внешних по отношению к творческой практике (в строго

научной, литературоведческой парадигме), но становится главным вектором самой литературной практики, пронизывает художественную ткань произведения, определяет метод работы художника со словом» [Анцыферова 2002]. Этой же исследовательницей делается попытка создания классификации форм саморефлексии в литературе, среди которых чисто литературными являются автопародии и «эволюция в сознании автора одного и того же текста, зафиксированная в разных редакциях, разножанровых версиях» [Анцыферова 2002]. Интересные формы саморефлексии в творчестве И. Бродского обнаруживает Л. Баткин (пастиш как ирония по поводу собственной иронии, парапародия «как способ выжить»). Поскольку процесс диалога автора с самим собой и формирование оценки самого себя могут приобретать очень разные формы, представляется, что при дальнейшем исследовании вопроса могут быть выявлены и другие варианты функционирования саморефлексии в литературе.

В данной статье мы сосредоточим внимание на песнях поэта русского рока Михаила (Майка) Науменко «Пригородный блюз» и «Пригородный блюз № 2», написанных в начале 1980-х гг. Уже сами названия данных произведений содержат указание на возможную авторскую саморефлексию.

В научной литературе отмечается, что Науменко наравне с Б. Гребенщиковым сформировал прочную связь между англоязычной и русскоязычной рок-традицией. Исследователь из США Э.Дж. Куэлин полагает, что «как и Гребенщиков, Науменко заимствовал и музыку, и слова у англоязычных музыкантов <...>. Он переделывал английские тексты и превращал их в оригинальные произведения, отражающие специфику своего мировоззрения и таланта, как один из русских рок-музыкантов-первопроходцев» [Куэлин 2014, с. 110]. По мнению А.Э. Скворцова, «Науменко часто микширует материал разных источников, получая новый оригинальный сплав. Его песни крайне редко являются переводами в точном смысле слова. В формальном отношении это переложения и вольные вариации на чужие темы, где фразеология, образность и мотивы источников встраиваются в иную словесную мозаику» [Скворцов 2014, с. 119–120].

Мир М. Науменко не был ограничен лишь рамками текстов англоязычных рокеров. Так, например, в статьях Е.В. Павловой [Павлова 1999] и Й. Херльта [Херльт 2013] песня «Уездный город N» включается не только в русскую, но и шире – в европейскую литературную традицию. Ю.В. Доманский увидел связь, существующую между песнями Науменко «Пригородный блюз» и «Пригородный блюз № 2» с поэмой Венедикта Ерофеева «Москва–

Петушки» [Доманский 2001]. Можно уверенно говорить о том, что Науменко умел работать с различными претекстами, создавая на их основе свои оригинальные произведения. Вполне логично, что круг первоисточников не обязательно должен был ограничиваться лишь чужими текстами.

Названия исследуемых нами песен явно указывают на преемственность, на обдумывание автором с разных точек зрения неких общих положений. Второй текст благодаря цифре 2 в названии может расцениваться как продолжение первого. Хотя продолжения могут иметь произведения различных видов искусства, в современной культуре это явление связано главным образом с кинематографом. В книге А.И. Кушнира «Майк Науменко. Бегство из зоопарка» приводится любопытное свидетельство об истории написания первого «Пригородного блюза»: «Говорят, что первым был написан “Пригородный блюз” – когда Майк “сидел в халате и созерцал какую-то гадость по телевизору”. Насмотревшись всевозможных марсианских хроник, Науменко создал за вечер отчаянный монолог аутсайдера, глазами которого описывается повседневное безумие, творящееся в его квартире» [Кушнир 2020, с. 71].

На кинематографичность «Пригородных блюзов» может указывать и тот факт, что наименование частей с помощью номера является отличительной особенностью западных, в первую очередь голливудских, фильмов. Ко времени написания обеих песен Науменко уже были сняты «Рокки» и «Рокки 2» (1976 и 1979 гг.), «Супермен» и «Супермен 2» (1978 и 1980 гг.), «Челюсти» и «Челюсти 2» (1975 и 1978 гг.) и ряд других. В словарной статье о понятии «сиквел» указывается, что «как правило, события сиквела четко следуют за событиями первого произведения, вводят новый или разрешают старый конфликт. Иногда действие происходит значительно позже и сосредоточено на новых персонажах, а старые присутствуют в сиквеле только эпизодически¹». Вероятно, «кинематографичность», присутствующая в названиях «Пригородных блюзов», должна затрагивать и другие уровни данных рок-текстов.

Начнем с того, что в песнях присутствуют три постоянных героя – лирический субъект «я», Вера и Венечка. Ю.В. Доманский полагает, что образ последнего наследует Науменко из поэмы В. Ерофеева «Москва–Петушки»: «Науменко, используя в трех песнях образ Вени из поэмы Ерофеева, не только репродуцировал

¹ Сиквел // Культура.РФ – гуманитарный просветительский проект, посвященный культуре России <2013–2024>. URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/sikvel/> (дата обращения 25.02.2024).

ключевые темы ерофеевского текста, но и как бы изменил финал поэмы, оставив героя в живых <...>» [Доманский 2001, с. 128].

Кроме того, с самого начала становится понятно, что обе песни роднит общий локус – пригород. В первых стихах обоих текстов представлен ряд картин, складывающихся в экспозицию. События разворачиваются в достаточно богато по тем временам дачном доме, где есть телефон: «Какая-то мадам звонит мне третий час²» («Пригородный блюз») (с. 27). Речь идет о даче, а не о квартире в поселке городского типа, так как в первой песне неоднократно упоминается чердак. Во втором тексте место пребывания героев четко названо дачей: «А что делать на даче, коль такая жара?» (с. 48).

Пространство в обоих «Пригородных блюзах» хорошо визуализируется, так как наполнено различными предметами. В первом случае это журнал “Rolling Stone”, самогон, телефон, часы, сумка с тарой и т. д. Во второй песне Науменко упоминает деньги (червонец и трюндель); бутылку; перечисляет напитки, употребляемые персонажами; а также косвенно указывает на игральные карты («И мы играем в дурака, и мы валяем дурака») и чайник («пойдем заварим чай») (с. 48). В первой песне автор также заостряет внимание и на отсутствии некоторых вещей, необходимых герою: «Хочется курить, // Но не осталось папирос...», «Денег нет, зато есть // Пригородный блюз!» (с. 27). Такая детализация должна помочь реципиенту лучше представить место действия, атмосферу, а затем и настроение персонажей.

В каждой из песен происходит размыкание дачного пространства. Лирический субъект тем или иным способом выходит за его рамки, но происходит это очень по-разному.

В первом случае «я»-персонаж периодически уходит в свой внутренний мир. Лирический субъект «Пригородного блюза» неоднократно дает себе оценку, критикуя: «Я боюсь спать – // Наверно, я трус.», «Я боюсь думать – // Наверно, я трус.», «Я боюсь жить – // Наверно, я трус.» (с. 27). В конце этих предложений стоит точка, а не вопросительный знак. Во время исполнения интонация вопроса также отсутствует. Следовательно, это не предположение, а четкое осуждение себя за страх, но причины этого страха не лежат на поверхности.

Важно, что песня явственно делится на два вида повествования. Это хорошо заметно не столько аудиально, сколько визуально при работе с текстом. В первом, третьем и пятом куплетах, которые представляют собой длинные четверостишия, нам показан мало

² Науменко М.В. Песни и стихи. М.: Сокол, 2000. 160 с. (Здесь и далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

насыщенный событиями прозаический быт трех героев на даче. Фактически их действия напрямую связаны с удовлетворением физиологических потребностей в еде, сне, посещении уборной, распитии спиртного.

Самокритика лирического субъекта, напротив, сосредоточена во втором, четвертом и шестом куплетах, сформированных восьмистишиями, состоящими из кратких стихов. Здесь также присутствуют и рефрены: «Хочется курить // Но не осталось папирос», «Наверно, я трус», «Денег нет, зато есть // Пригородный блюз!» (с. 27). Можно было бы посчитать эти части припевом, но помимо приведенных выше фрагментов, каждая из них содержит немаловажную дополнительную информацию. На аудиозаписях Науменко делает паузу перед словами «Я боюсь», выделяя эти части и подчеркивая их значимость. Здесь возникает определенный вариант градации. Вначале лирический субъект осуждает себя за достаточно невинную боязнь спать, что похоже на состояние ребенка, страшщегося увидеть кошмар. Далее герой сообщает, что боится думать, а это уже намного опаснее, ведь мыслительная деятельность является родовой, сущностной характеристикой человека. Возможно, желание персонажей пить самогон объясняется стремлением освободиться от мыслей в состоянии опьянения. В финале лирический герой заявляет, что боится жить, ибо «Двадцать лет – как бред, // Двадцать лет – один ответ» (с. 27). Жизнь потеряла способность меняться и застыла в ненормальном состоянии. Она страшна, так как в ней есть только навязчивые ненужные отношения вместо любви и отсутствие денег.

В «Пригородном блюзе № 2» напоминание о неправильности течения жизни и времени появляется не в финале, а уже в самом начале: «Который раз пьем с утра, // А что делать на даче, коль такая жара? // Минуты текут, как года <...>», «Который раз пьем целый день // <...> Я подливаю пепси-колу в ром // И всем наплевать на то, что будет потом. // И в пятьсотый раз мы слушаем Дэвида Боуи, // Хотя Дэвид Боуи всем давно надоел» (с. 48). Время движется слишком медленно, оно практически неизменно. Поведение героев тоже приобретает характеристики дурной бесконечности: они пьют много суток напролет и не могут перестать слушать надоевшую музыку.

В противовес неизменности времени, пространство здесь способно меняться. Как и в «Пригородном блюзе», автор не сосредоточен исключительно на происходящем в дачном домике. Однако если в первом тексте наблюдался уход лирического субъекта в мир душевных переживаний, то здесь мы встречаем буквальное перемещение в пространстве пригорода, когда герои отправляются гулять.

Текст второго «Пригородного блюза» не имеет деления на два пласта повествования, как это было в первом. Песня представляет собой последовательно выстроенный нарративный дискурс о прогулке лирического субъекта с Верой до стога и об их возвращении на дачу. «Я»-персонаж уже не пытается разобраться в своих переживаниях и страхах, как это было ранее. Мир его души в большей мере закрыт от нас, чем это было в первом тексте.

Тем не менее нам открываются новые грани его личности. Так, герой способен на обман, но не испытывает мук совести по отношению к Венечке: «Мы взяли с ней <с Верой> бутылку и пошли гулять. // Я сказал ей: “Вера, стало прохладно, // Давай подойдем к стогу...” Она сказала: “Не надо”, но пошла. <...> Она спросила меня, как бы невзначай: // “А как же Венечка? Он будет сердит...” // И я сказал ей: “Ах, какая ерунда, пойдем заварим чай. // Знать ему зачем – ведь он еще спит”» (с. 48). В финале песни лирический субъект отказывается пить с Венечкой и просто уходит спать, предотвращая возможность вступить с ним в диалог.

С кинематографической точки зрения можно было бы подумать, что продолжение оказывается хуже оригинала: главный герой теряет свою рефлексивность и сложность. Из философско-психологического фильма мы переходим в пространство фильма эротического, сюжет которого, пусть и более интригующий, но довольно избитый, а потому сводящий на нет все психологические движения лирического субъекта предшествующего произведения.

Однако ситуация может быть прочитана и несколько иначе, для чего нам понадобится подключить к работе еще один текст – песню «Горький ангел», написанную Науменко примерно в то же время, что и второй «Пригородный блюз». Здесь мы встречаемся с уже знакомыми нам персонажами: «В соседней комнате Верочка с Веней – // Они ушли туда уже давно. // И я печально улыбаюсь их любви // Такой простой и такой земной. // И в который раз призрак Сладкой N // Встает передо мной» (с. 46).

По замечанию Ю.В. Доманского, «...темы пьянства в «Горьком ангеле» нет, Науменко в этой песне словно боится смешать низкое и высокое, как это сделал Ерофеев в своей поэме» [Доманский 2001, с. 126]. Из текста мы узнаем, что лирический субъект потерял свою любовь: «Когда-то мы были вместе, // Я вижу, словно сквозь стекло, // Мы были ближе многих других. // Увы, это время прошло» (с. 46).

Возможно, ему грустно видеть перед собой пару, любовная жизнь которой сложилась удачно. С другой стороны, Науменко прямо называет любовь Венечки и Веры простой и земной, подчеркивая, что чувство лирического субъекта было иного рода. В этом

случае история со стогом из «Пригородного блюза № 2» может служить герою «я» не только как примитивная месть Венечке за его счастье. Возможно, здесь проявляется желание проверить, испытать «земную любовь»: позволит ли она забыть любовь идеальную?

Очевидно, что этого не происходит, ведь после вопроса Веры «А как же сладкая N?» лирический субъект хоть и «ответил странно: «Я влюблен в вас обеих...», но сразу добавил: «И меня тотчас достал все тот же пригородный блюз» (с. 48).

Науменко подвергает сюжет «Пригородного блюза» рефлексии, при этом не меняя ничего в его структуре и не пародируя. Автор создает продолжение истории. Делается это не совсем обычным способом – перед нами не просто описание дальнейшего хода событий, но в достаточной мере самостоятельное произведение в новом жанре. Из психологического повествования мы попадаем в мелодраму с оттенком эротизма. Жанры психологической драмы и мелодрамы являются востребованными в кинематографе, хотя и у разных типов зрителей. В «Пригородном блюзе № 2» проработка характера главного героя отступает на второй план, на первом же оказываются вполне предсказуемые события. При этом смена жанра не означает, что Науменко опошлил переживания лирического субъекта, скорее, нам показан финал его душевного развития, ключ к пониманию которого возможно обнаружить в «Горьком ангеле». Автор, возвращаясь мыслями к героям и ситуациям уже написанного произведения, понимает, что еще не все о них рассказал. Рок-поэт рефлексировал о том, что могло бы произойти в мире «Пригородного блюза» в дальнейшем, о финале истории.

Во втором «Пригородном блюзе» лирический субъект оказывается наедине с Верой. Новая, отличающаяся от привычной ситуация назначает героям непривычные роли и диктует, казалось бы, невозможное ранее поведение. Именно в новых обстоятельствах формируется наше представление о характере Веры, тогда как в первой песне о ней и ее отношениях с другими персонажами еще мало что можно сказать.

Смена жанров и точек зрения позволяет М. Науменко, отталкиваясь от одной и той же ситуации, поразмышлять о ряде проблем жизни современного ему человека. Автор говорит с реципиентом на близком ему языке, через образы, обладающие кинематографическими свойствами, позволяющими визуализировать происходящее и таким образом еще больше воздействовать на восприятие сюжета.

В тексте «Горького ангела» саморефлексия принимает характер романтически-лирического образа ангела, крылья которого сгорели. Нарастает серьезность настроения, усиливается драматизм. В первом блюзе – на фоне жалкого существования без сущности –

страх жить и думать. Три текста в одном ряду создают устойчивое впечатление единого цикла с взаимодействующими смыслами, из которых складывается эффект сериала, выстроенного по принципу рондо. Последний опус объясняет причину того, что происходит в первом. В «Горьком ангеле» появляется мотив самооправдания, даже некоторой жалости к себе. Безысходность мыслимой/немыслимой встречи ангела с сожженными крыльями и горького ангела-призрака сладкой N заворачивается в бессмысленность и страх существования «я»-персонажа первого блюза, равно как и в цинизм персонажа блюза второго.

Литература

- Анцыферова 2002 – *Анцыферова О.Ю.* Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. МГУ, 2002. URL: <http://samzan.net/65911> (дата обращения 01.02.2023).
- Доманский 2001 – *Доманский Ю.В.* Вена и Майк: встреча в пригороде («Ерофеевская трилогия» Майка Науменко) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Т. 7: Анализ одного произведения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 123–128.
- Кушнир 2020 – *Кушнир А.* Майк Науменко: Бегство из зоопарка. М.: Выргород, 2020. 272 с.
- Куэлин 2014 – *Куэлин Э.Дж.* Майк Науменко и английские рок-тексты // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2013. Вып. 14. С. 110–117.
- Павлова 1999 – *Павлова Е.В.* Комментарий к образу Раскольников в «Уездном городе N» Майка Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. 1999. Вып. 2. С. 166–168.
- Скворцов 2014 – *Скворцов А.Э.* Песни Михаила Науменко и их западные образцы // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2014. Вып. 15. С. 104–130.
- Херльт 2013 – *Херльт Й.* «Этот город странен, этот город непрост...»: о литературной истории «города N» // Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers. 2013. S. 81–100.

References

- Antsyferova, O.Yu. (2002), *Tvorchestvo Genri Dzheimsa: problema literaturnoi samorefleksii* [The work of Henry James. The issue of literary self-reflection], Abstract of D. Sc. Dissertation (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, available at: <http://samzan.net/65911> (Accessed 1 Feb. 2023).

- Domanskii, Yu.V. (2001), “Venya and Mike. Meeting in the suburbs (‘Erofeev trilogy’ by Mike Naumenko)”, in *Literaturnyi tekst: problemy i metody issledovaniya, tom 7: Analiz odnogo proizvedeniya: «Moskva – Petushki» Ven. Erofeeva* [Literary text. Issues and research methods, vol. 7. Analysis of one work: “Moscow – Petushki” by Ven. Erofeev], Tver, Russia, pp. 123–128.
- Kherl't, I. (2013), “‘This city is strange, this city is not simple...’. About the literary history of ‘City N’”, in *Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, Switzerland, SS. 81–100.
- Kushnir, A. (2020), *Maik Naumenko: Begstvo iz zooparka* [Mike Naumenko. Escape from the zoo], Vyrgorod, Moscow, Russia.
- Pavlova, E.V. (1999), “Comment on the image of Raskolnikov in Mike Naumenko’s ‘County Town N’”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. Collected scientific papers], iss. 2, pp. 166–168.
- Qualin, A. (2014), “Mike Naumenko and English rock texts”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. Collected scientific papers], iss. 14, pp. 110–117.
- Skvortsov, A.E. (2014), “Mikhail Naumenko’s songs and their Western prototypes”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. Collected scientific papers], iss. 15, pp. 104–130.

Информация об авторе

Зинаида Г. Станкович, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Россия; 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, д. 18; uky-onna@yandex.ru

Information about the author

Zinaida G. Stankovich, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russia; 18, Kremlevskaya St., Kazan, Russia, 420008; uky-onna@yandex.ru

О генетических связях творчества Ф.А. Искандера

Мария М. Кирова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, mariakirova709@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу отзывов Ф.А. Искандера о писателях в его малой прозе постсоветского периода. Объектом исследования являются малые прозаические произведения, опубликованные в толстых литературных журналах в период с 1996 по 2006 г. Посредством интертекстуального подхода и контент-анализа выявлены прецедентные имена: помимо уже отчасти обозначенных в искандероведении Пушкина, Толстого, Рабле и Сервантеса, проанализированы отзывы писателя о Лермонтове, Достоевском, Чехове, Розанове, а также Шекспире, Гете, Киплинге и Дарвине. По результатам исследования сделаны следующие выводы. Во-первых, английская литература является для Искандера не менее важной опорой, чем русская. Во-вторых, отмечена динамика в гуманистических взглядах писателя, доказательством чего является изменения в оценке русских авторов и теории эволюции. Искандер верит в улучшение людей, но с возрастом пришел к осознанию того, что это очень длительный процесс. В-третьих, с помощью сопоставления самых значимых для Искандера авторов выявлены ключевые для его творчества черты: противопоставление Запада и Востока, интерес к эволюционным учениям, генерализация, историзм, ослабленный дидактизм. В плане жанра Искандера со значимыми для него авторами объединяет интерес к сложным прозаическим форматам, а именно роману в новеллах и сборнику новелл.

Ключевые слова: Искандер, Гёте, Пушкин, Толстой, Чехов, Киплинг, Дарвин, роман, новелла, гуманизм

Для цитирования: Кирова М.М. О генетических связях творчества Ф.А. Искандера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 147–154. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-147-154

On genetic links of F.A. Iskander's works

Maria M. Kirova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
mariakirova709@gmail.com*

Abstract. The article deals with the analysis of opinions of F.A. Iskander on writers, which he made in his short prose of the post-Soviet period. The object of the study is small prose works published in thick literary magazines in the period from 1996 to 2006. Through an intertextual approach and content analysis, precedent names are identified: in addition to Pushkin, Tolstoy, the writer's reviews of Lermontov, Dostoevsky, Chekhov, Rozanov, as well as Shakespeare, Goethe, Kipling and Darwin are analyzed. According to the results of the study, the following conclusions were made. Firstly, English literature as important to Iskander as Russian. Secondly, the dynamics in the writer's humanistic views are noted, as evidenced by the changes in the assessment of Russian authors and the theory of evolution. Iskander believes in improving people, but with age he came to realize that it's a very long process. Thirdly, with the help of a comparison of the most significant authors for Iskander, the key features for his work are revealed: the opposition of the West and the East, interest in evolutionary teachings, generalization, historicism, weakened didacticism. In terms of the genre, Iskander and his significant authors share an interest in complex prose genres, namely a novel in short stories and a collection of short stories.

Keywords: Iskander, Goethe, Pushkin, Tolstoy, Chekhov, Kipling, Darwin, novel, short story, humanism

For citation: Kirova, M.M. (2024), "On genetic links of F.A. Iskander's works", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 147–154, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-147-154

Изучая интертекст творчества Ф.А. Искандера, современные исследователи редко обращаются к его поздним произведениям, несмотря на то что размышления о литературе занимают в них заметное место. Цели данной статьи заключаются в следующем. Во-первых, определить, какие литературные направления важны для Искандера. Во-вторых, сгруппировав наиболее значимых для него авторов и выявив общие черты их творчества, сформулировать ключевые художественные и ценностные установки писателя. Предметом статьи является анализ отзывов Искандера о русских и зарубежных авторах. Объектом исследования является проза, опубликованная на портале «Журнальный зал» с 1996 по 2006 г.

Н.Б. Иванова в созданном Искандером изображении Кавказа видит продолжение романтических произведений М.Ю. Лермонтова, А.А. Бестужева-Марлинского [Иванова 1990, с. 62], в описании деревенского быта и в ироническом изложении – влияние писателей-современников [Иванова 1990, с. 130]. По мнению Ивановой, для Искандера воплощением творческой свободы и настоящим гуманистом является А.С. Пушкин [Иванова 1990, с. 24]. Влияние же Л.Н. Толстого исследовательница отмечает при анализе анималистики писателя [Иванова 1990, с. 268]. Сопоставление произведений Искандера с творчеством Пушкина и Толстого продолжают и современные филологи [Жолковский 1999; Тарагара 2018; Глазкова 2019].

Пушкина и Толстого герой рассказа Искандера «Авторитет» ценит за ясность изложения и идейную насыщенность, но все же поэт уступает прозаику, поскольку именно Толстому удалось «немного растормозить» не любящего читать сына главного героя. Однако на философском уровне герой рассказа отдает предпочтение Пушкину: «Вся русская культура расположена между двумя фразами. Пушкинской: подите прочь, какое дело поэту мирному до вас! И толстовской: не могу молчать! Пожалуй, в пушкинской фразе более далеко идущая мудрость...»¹ Искандер не разочарован в стремлении искусства сделать людей лучше, но считает, что это не должно быть самоцелью.

В собраниях заметок Искандер делит русскую литературу на литературу дома и литературу бездомья: «Литература дома имеет ту простую человеческую особенность, что рядом с ее героями хотелось бы жить... <...> И здесь в гостеприимном и уютном доме ты можешь с хозяином дома поразмышлять и о судьбах мира, и о действиях мировых бурь. Литература бездомья не имеет стен ... <...> ...ты заморожен, затянут видением бездны жизни, но всегда жить рядом с этой бездной ты не хочешь. <...> Литература дома – преимущественно мудрость (Пушкин, Толстой). Литература бездомья – преимущественно ум (Лермонтов, Достоевский)»². В литературе дома автор описывает мир с позиций спокойного исследователя, в литературе бездомья – как участник. Искандер продолжает сравнение: «Так, Пушкин и Лермонтов – достигнутая гармония (Пушкин) и великая

¹ *Искандер Ф.А.* Авторитет // Новый мир. 1996. № 11. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/11/avtoritet.html (дата обращения 25.10.2023).

² *Искандер Ф.А.* Одержимость истиной // Нева. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2004/5/oderzhimost-istinoj.html> (дата обращения 25.10.2023).

тоска по гармонии (Лермонтов). Такая же пара Толстой – Достоевский», «Безумный безудерж Достоевского – и мощный замедленный ритм Толстого»³. То есть литература дома преимущественно эпична, и чем сложнее формат, чем многообразнее, тем лучше. Но в отношении морализаторства конфигурация резко меняется: «Мудрость Пушкина: человек неисправим, но его можно умиротворить. Отсюда его грандиозная гармония. Героическое пренебрежение мудростью Толстого и Достоевского: человека во что бы то ни стало надо воспитать!»⁴ Следовательно, тяготение к уюту и стремление к морализаторству не всегда тесно связаны.

Из писателей Толстой является главным объектом размышлений Искандера. Искандера больше всего интересовало в творчестве Толстого и в нем самом, как он сочетал желание описать жизнь такой, какая она есть, и при этом подчинить ее своим идеалам. Оба стремления, однако, дополняют друг друга во всех форматах, где фрагментарно представлено множество сюжетных линий. К чему сам Искандер ближе: к объективности или субъективности? Ответ на это можно получить в ходе анализа его отзывов о В.В. Розанове.

Искандер критикует его подход к изображению человека: «Безусловно великое хамство давать знать человеку, что он уродлив. Но не менее великое хамство выпячивать, утверждать свое уродство»⁵. Искандер не одобряет разоблачения без дальнейших предложений к улучшению. Он критикует отношение к русским как с особой нацией⁶. Следовательно, Искандер отказывается от идеалистически-индивидуалистского подхода к изображению людей, тяготея к генерализации и объективности.

В зрелом возрасте Искандер, естественно, считал себя ближе к Толстому, а не к умершему молодым Пушкину. Но в то же время Толстой гораздо менее однозначен в своем творчестве. В этом можно увидеть признаки некоторого пессимизма Искандера, что отмечала Н.Б. Иванова [Иванова 1990, с. 24]. В этом случае закономерен переход от размышлений о ясном и гармоничном творчестве Пушкина к тяжелым творческим исканиям Толстого. При этом Искандер все равно остается гуманистом. Поворот от Пушкина

³ Там же.

⁴ *Искандер Ф.А.* Понемногу о многом // Новый мир. 2000. № 10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/10/ponemnogu-o-mnogom.html (дата обращения 25.10.2023).

⁵ Там же.

⁶ *Искандер Ф.А.* Из записных книжек // Знамя. 2003. № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/9/iz-zapisnyh-knizhek-4.html> (дата обращения 25.10.2023).

к Толстому символизирует осознание того, насколько нравственное улучшение человека сложная задача.

Помимо обозначенных Н.Б. Ивановой Рабле и Сервантеса [Иванова 1990, с. 238], Искандер считается продолжателем традиций многих зарубежных писателей [Генис 2019, с. 16; Николаева 2019, с. 66], но в поздний период творчества сам Искандер часто упоминает английских писателей: У. Шекспира, Д.Г. Байрона, Р. Киплинга. Драматурга Искандер упоминает в рассказе «Козы и Шекспир», отмечая его юмор и изображение политических интриг⁷. Гёте для Искандера – не только великий поэт, но и пример преданности своим убеждениям⁸. Байрона Искандер противопоставлял Чехову по их пониманию героизма: «Байрон внешне героичен, но внутренне прост и однообразен. Чехов внешне прост, но внутренне многообразен и скрыто героичен»⁹. Но в целом байронизм – «подоблачная пошлость»¹⁰. Киплинга Искандер ставит в пример русским писателям¹¹.

Очень часто Искандер размышляет и о Дарвине. Даже, говоря о Шекспире, он говорит об эволюции: «...человек – это нечто среднее между козой и Шекспиром». В раннем творчестве Искандер ассоциировал Дарвина с максимой «выживает сильнейший»¹². В позднем же периоде творчества Искандера теория эволюции Дарвина, как и творчество Толстого, является доказательством очень медленного, но все же нравственного улучшения человека [Кирова 2023].

Из русских писателей Искандер ориентируется на Пушкина, Толстого и Чехова. Из зарубежных чаще всего упоминает Киплинга, Байрона, и Шекспира, Гёте и Дарвина. Пушкин для него в первую очередь автор «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки», Толстой – «Хаджи-Мурата» и «Анны Карениной».

Анализ произведений перечисленных авторов позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, частое упоминание Гёте, создателя ассоциативного романа, указывает на то, что писатель тяготеет к сложным прозаическим форматам. Следовательно,

⁷ Искандер Ф.А. Козы и Шекспир // Знамя. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/1/kozy-i-shekspir.html> (дата обращения 25.10.2023).

⁸ Искандер Ф.А. Понемногу о многом.

⁹ Искандер Ф.А. Поэт // Новый мир. 1998. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1998/4/poet.html (дата обращения 25.10.2023).

¹⁰ Искандер Ф.А. Понемногу о многом.

¹¹ Искандер Ф.А. Поэт.

¹² Искандер Ф.А. Совесть // Первая строфа. Сайт русской поэзии. URL: https://1strofa.ru/fazil_iskander/sovest (дата обращения 15.12.2023).

полиновеллистичность Искандера [Иванова 1990, с. 227] имеет не только барочные, но также романтические и неоромантические корни. Во-вторых, многие из этих произведений объединяет относительная краткость при событийной насыщенности и большом количестве разноплановых героев. Повествование не держится на паре главных персонажей, они – часть окружающего их мира, а не контрастируют на его фоне. В-третьих, оттого что права голоса получает каждый герой, явного дидактизма в данных произведениях нет.

Искандер, как и Толстой, эпичен, но не дидактичен и отказывается от «катастрофы»¹³. Как Гёте и Толстой, Искандер тяготеет к автобиографическому самораскрытию и важнейшее значение придает вопросам воспитания¹⁴.

Заслуживает внимания и тот факт, что Киплинг, Толстой и Чехов входят в число авторов, рефлексировавших на тему эволюционного учения Дарвина [Glick, Shaffer 2014, pp. 257–268]. Искандер сам много размышлял об эволюции. Гёте и Пушкин творили задолго до публикации «Происхождения видов», однако представление о постепенном развитии живых организмов начало формироваться еще с середины XVIII в. Теория эволюции Дарвина стала мировым бестселлером, она способствовала развитию историзма, генерализма и отказу от дидактизма [Beer 2009]. Это стало свойственно всем классикам более позднего периода, включая Искандера. Формат «Происхождения видов» Дарвина, представляющий собой огромный набор примеров, иллюстрирующих одну глобальную идею, мог способствовать развитию полиновеллистичности. Важнейшей частью творчества всех указанных писателей было также сопоставление традиций Запада и Востока.

Таким образом, проза позднего периода значительно расширяет существующее представление о генетических литературных связях творчества Ф.А. Искандера и дает основания сделать следующие выводы. Во-первых, судя по авторам, которых Искандер критикует, не считая близкими себе, можно заключить, что ему чужд излишний дидактизм, субъективизм, а также трагизм с сопутствующим ему явным героизмом. Во-вторых, английская литературная традиция для Искандера не менее важна, чем русская. Как и в творчестве

¹³ *Мережковский Д.С. Л. Толстой и Ф. Достоевский.* М.: Наука, 2000. 589 с. (Литературные памятники)

¹⁴ *Мотылева Т.Л.* Томас Манн и русская литература // Библиотека электронной литературы в формате fb2. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9C/motileva-tamara-lazarevna/tomas-mann-i-russkaya-literatura> (дата обращения 25.10.2023).

Толстого, Киплинга, Чехова, в произведениях Искандера можно найти черты реализма, романтизма и неоромантизма. В-третьих, Искандер тяготеет к форматам разной степени фрагментарности: к жанру сборника новелл, стереоскопичным романам и романам с ассоциативной связью между частями. В плане тематики его интересуют исторические и нравственно-философские произведения, где одной из ключевых проблем является фатализм, а место четкого деления на добро и зло занимает уважительное отношение противников друг к другу. В-четвертых, по изменениям в оценках Пушкина, Толстого и Дарвина можно судить об усложнении гуманистического мировоззрения Искандера. Данное исследование показывает также, что английский интертекст был тоже очень важен для писателя.

Литература

- Генис 2019 – *Генис А.А.* Колумб Абхазии // Вестник Литературного института имени А.М. Горького. 2019. № 4. С. 13–24.
- Глазкова 2019 – *Глазкова М.М.* Многоаспектность исследования творчества Фазиля Искандера в мировом литературоведении // Филология: научные исследования. 2019. № 4. С. 57–71. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.4.30449.
- Жолковский 1999 – *Жолковский А.К.* Очные ставки с властителем: из истории одной «пушкинской» парадигмы // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. [М.: ОГИ, 2001]. URL: <https://www.ruthenia.ru/document/532193.html> (дата обращения 15.12.2023).
- Иванова 1990 – *Иванова Н.Б.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
- Кирова 2023 – *Кирова М.М.* Рецепция теории эволюции в позднем периоде творчества Ф.А. Искандера // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2023» М.: МАКС Пресс, 2023. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2023/data/28649/uid246193_4e8f77e518ab3b643ff596192fba546b76442a98.doc (дата обращения 25.10.2023).
- Николаева 2019 – *Николаева И.А.* Фабульное воплощение добра и зла в притче Фазиля Искандера «Кролики и удавы» // Вестник Литературного института имени А.М. Горького. 2019. № 4. С. 64–68.
- Тарагара 2018 – *Тарагара Ю.С.* Интертекст в рассказе Ф. Искандера «Чик и Пушкин» // Язык. Культура. Коммуникации. 2018. № 2. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/643/774> (дата обращения 25.10.2023).
- Beer 2009 – *Beer G.* Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot and 19th century fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 330 p.
- Glick, Shaffer 2014 – *Glick T.F., Shaffer E.* The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe. L.: Bloomsbury, 2014. 656 p.

References

- Beer, G. (2009), *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin. George Eliot and 19th century fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Genis, A.A. (2019), "Columbus of Abkhazia", *Vestnik Literaturnogo instituta imeni A.M. Gor'kogo*, no. 4. pp. 13–24.
- Glazkova, M.M. (2019), "Multidimensionality of Fazil Iskander in world literary studies", *Filologiya: nauchnye issledovaniya*, no. 4, pp. 57–71, DOI: 10.7256/2454-0749.2019.4.30449.
- Glick, T.F. and Shaffer, E. (2014), *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe*, Bloomsbury, London, UK.
- Ivanova, N.B. (1990), *Smekh protiv straha ili Fazil' Iskander* [Laugh against fear or Fazil Iskander], Sovetskii pisatel', Moscow, USSR.
- Kirova, M.M. (2023), "Reception of the theory of evolution in the late period of F.A. Iskander's work", *Materialy Mezhdunarodnogo molodezhnogo nauchnogo foruma "Lomonosov-2023"*, [Proceedings of the International Scientific Conference for Undergraduate and Graduate Students and Young Scientists "Lomonosov–2023"], available at: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2023/data/28649/uid246193_4e8f77e518ab3b643ff596192fba546b76442a98.doc (Accessed 25 Oct. 2023).
- Nikolaeva, I.A. (2019), "The fable embodiment of good and evil in Fazil Iskander's parable 'Rabbits and Boa Constrictors' ", *Vestnik Literaturnogo instituta imeni A.M. Gor'kogo*, no. 4, pp. 64–68.
- Taragara, Yu. (2018), "Intertext in F. Iskander's narrative 'Chik and Pushkin' ", *Yazyk. Kul'tura. Kommunikatsii*, no. 2, available at: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/643/774> (Accessed 15 Dec. 2023).
- Zholkovsky, A.K. (1999), "Face to face with the ruler. From the history of a 'Pushkin' paradigm", in *Pushkinskaya konferentsiya v Stenforde, 1999: Materialy i issledovaniya* [The Pushkin Conference at Stanford. 1999. Materials and research], available at: <https://www.ruthenia.ru/document/532193.html> (Accessed 15 Dec 2023).

Информация об авторе

Мария М. Кирова, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, ул. Колмогорова, д. 1, стр. 51; mariakirova709@gmail.com

Information about the author

Maria M. Kirova, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Kolmogorova St., Moscow, Russia, 119991; mariakirova709@gmail.com

УДК 82-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-155-162

Поэтика исторической памяти
в романах С.А. Алексиевич
«Последние свидетели» и «Время секунд хэнд»

Арина В. Бесова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, arinabesova@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется функционирование памяти в двух романах С.А. Алексиевич, входящих в художественно-документальный цикл «Голоса Утопии», – «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд», основой которых становятся воспоминания свидетелей Великой Отечественной войны и распада СССР соответственно. Выделяются особенности поэтики памяти в названных романах путем анализа субъектной организации текста и системы точек зрения, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации, что позволяет говорить как об особенностях поэтики исторической памяти в романах С.А. Алексиевич, так и о некоторых особенностях поэтики памяти в литературном произведении в целом. Рассматривается влияние произведений на ремедиацию памяти о Великой Отечественной войне и распада СССР.

Ключевые слова: Алексиевич, память в литературе, поэтика исторической памяти, художественно-документальная литература, роман, ремедиация памяти

Для цитирования: Бесова А.В. Поэтика исторической памяти в романах С.А. Алексиевич «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 155–162. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-155-162

Poetics of historical memory
in the novels of S.A. Alexievich
“Last Witnesses” and “Secondhand Time”

Arina V. Besova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
arinabesova@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the functioning of memory in two novels by S.A. Alexievich, included in the cycle of books “Voices of Utopia” – “Last Wit-

© Бесова А.В., 2024

nesses” and “Secondhand Time”, which are based on the memories of witnesses of the Great Patriotic (Second World) War and the dissolution breakup of the USSR. The features of the poetics of memory in above novels are highlighted by analyzing the subjective organization of the text and the system of points of view, speech organization and figurative structure, as well as spatio-temporal organization, which allows talking about features of the poetics of historical memory in the novels by S.A. Alexievich and about features of the poetics of memory in a literary work as a whole. The influence of the novels on the remediation of the memory of the Great Patriotic War memory and the breakup of the USSR is considered.

Keywords: Alexievich, memory in literature, poetics of historical memory, documentary fiction literature, novel, remediation of memory

For citation: Besova, A.V. (2024), “Poetics of memory in the novels of S.A. Alexievich ‘Last Witnesses’ and ‘Secondhand Time’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 155–162, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-155-162

Память, согласно работам различных исследователей – Л.С. Выготского [Выготский 2000], А. Бергсона [Бергсон 1999] и других, – это одна из важнейших составляющих жизни человека, влияющая на его видение настоящего, а также, ввиду этого, воздействующая на будущее.

В зависимости от того, с какой точки зрения смотреть на память, можно выделить несколько ее форм. Самым общим, по М. Хальбваксу, можно назвать деление памяти на индивидуальную и коллективную [Хальбвакс 2005]. Если следовать за Я. Ассманом [Ассман 2004] и А. Ассман [Ассман 2014], то можно выделить более специфические виды памяти: в их работах присутствует деление на коммуникативную, индивидуальную, социальную, политическую и культурную память. Важным измерением индивидуальной и социальной памяти, в свою очередь, является память историческая, которая понимается как форма личного или коллективного осмысления исторического прошлого¹.

Интерес к категории памяти и фигуре свидетеля, непосредственно пережившего те или иные события, усиливается в литературе после 1940-х гг. С одной стороны, это оказывается связано с вопросом проработки травматического опыта, с другой стороны, с проблемой сохранения и передачи воспоминаний-свидетельств о том или ином событии или периоде времени. Таким образом,

¹ Сафронова Ю.С. Историческая память: введение: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2019. 220 с.

литература становится все более актуальным медиа памяти. При этом медиа оказывают непосредственное влияние на то, что они передают: это связано как с самой формой медиа, так и постоянным процессом ремедиации, под которым понимается взаимодействие медиа с уже существующими паттернами репрезентации, медиа-технологиями и продуктами медиа [Bolter 2000].

Историческая память в рамках литературного текста проходит через «призму» индивидуального сознания, а потому следует говорить не о символической репрезентации прошлого, а о нескольких ее отражениях. При этом такой текст в качестве медиа памяти оказывает влияние на формирование коллективной памяти о том или ином событии и/или периоде времени, что, в свою очередь, воздействует на память отдельно взятых индивидов.

В.Я. Малкина в статье «Историческая память в литературе: подходы к анализу» отмечает, что употребление понятия исторической памяти в литературе возможно в терминологическом смысле как описание «вторичной символической репрезентации личного или коллективного исторического прошлого в литературном тексте и его субъективном осмыслении» [Малкина 2023, с. 124]. Для такого текста особенно важным становится обладание читателем своей собственной исторической памятью, что является ключевым для его восприятия.

Особенностями текста, относящегося к «“полю” литературы исторической памяти» [Малкина 2023, с. 114], становятся внутренне сопричастное восприятие субъектом речи прошлого из настоящего, сочетание документального и фикционального, наличие рефлексии по поводу прошлого, травмы и истории, фрагментарность и отрывочность текста, наличие «“мест памяти” вместе с движением в пространстве и во времени» [Малкина 2023, с. 120], осмысление исторических событий, хода времени и своего места в истории, а также сочетание видения субъекта с панорамно-историческим видением. Ключевыми же для анализа поэтики памяти в литературном тексте становятся изучение его субъектной организации и системы точек зрения в нем, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации.

Среди литературных текстов, которые относятся к медиа памяти, можно выделить два больших блока: тексты, основой которых становятся индивидуальная память и личные воспоминания пишущего, и тексты, основой которых становятся чужая память и чужие воспоминания. К первому блоку относятся, в частности, книги В. Франкла («Сказать жизни “Да!”: психолог в концлагере»), П. Леви («Человек ли это?»), дневник Анны Франк и др. Ко второму – книги А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника («Я из огненной деревни...»), А. Адамовича и Д. Гранина («Блокадная книга»), В. Гроссмана

и И. Эренбурга («Черная книга»), С.А. Алексиевич (художественно-документальный цикл «Голоса Утопии»). Каждая из них не только представляет видение прошлого через «призму» отдельного человека, но влияет, таким образом, на коллективную память о том или ином событии/времени, становясь одной из ее опор.

Основой двух романов С.А. Алексиевич, входящих в художественно-документальный цикл «Голоса Утопии» – «Последние свидетели»² и «Время секунд хэнд»³, становятся воспоминания свидетелей Великой Отечественной войны и распада СССР соответственно.

Особенностью обоих романов становится их многосубъектность, выраженная в множественности «голосов» свидетелей, что, в частности, соотносится с документальной «установкой на подлинность». Воспоминания отдельных субъектов в романах при этом могут относиться к разным пространственным и временным «точкам», которые так или иначе связаны с основной темой романов, за счет чего расширяется их внутренняя оптика. При этом в каждом из романов можно выделить наличие определенного «фокуса», ракурса видения прошлого. В романе «Последние свидетели» таковым становится воспоминание о времени Великой Отечественной войны теми, кто пережил войну детьми, а в романе «Время секунд хэнд» – это чаще всего воспоминание тех, для кого распад Советского Союза становится травматичным событием, что влияет, в частности, на то, о чем рассказывается, и то, как об этом рассказывается.

Несмотря на индивидуальность того, о чем вспоминается и того, как об этом вспоминается, можно выделить некоторые характерные черты воспоминания субъектов и его представления в романах в целом. Так, воспоминание одного субъекта всегда, так или иначе, отделено от воспоминания другого: в романе «Последние свидетели» «голоса» вспоминающих субъектов, как правило, представляют собой отдельные части, в романе «Время секунд хэнд» – даже в том случае, когда несколько «голосов» «звучат» в одной части, они графически отделяются друг от друга. Отличительной чертой становится также ярко выраженная интенция «я», при этом соотносимая в ряде случаев с коллективным «мы». Кроме того, в воспоминания отдельного субъекта в обоих романах могут включаться воспоминания и рассказы других людей, за счет чего в том числе расширяется пространственная и временная перспек-

² Алексиевич С.А. Последние свидетели: Соло для детского голоса. 6-е изд. М.: Время, 2022. 304 с. (Собрание произведений)

³ Алексиевич С.А. Время секунд хэнд. 9-е изд. М.: Время, 2022. 512 с. (Собрание произведений)

тива. Важной отличительной чертой становится также рефлексия отдельных субъектов по поводу прошлого, выражающаяся как в оценке происходящего «тогда» с позиции момента воспоминания, так и в соотношении «тогда» и «сейчас».

Само воспоминание отдельного субъекта может представлять собой как отдельное воспоминание, так и их «цепочку», выстраивающуюся по хронологическому и ассоциативному принципу, чаще всего представляя собой их синтез, что соотносится с общими принципами функционирования памяти человека. Кроме того, в обоих романах воспоминания представляются как непосредственно воспроизводимые в процессе рассказывания, что выражается как на лексическом уровне, так и на представлении воспоминаний в тексте. При этом, несмотря на фрагментарность отдельных воспоминаний, они всегда оказываются образно насыщены, что проявляется, в частности, на уровне отдельных описаний.

В каждом из романов важным становится также разворачивание воспоминаний субъектов в определенном пространстве и времени – наличии определенного условного настоящего, в котором воспоминания «соединяются».

При этом, несмотря на наличие ряда общих принципов функционирования чужой памяти, в романах «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд» можно выделить ряд различий. Так, в романе «Время секунд хэнд» частью субъектной структуры, помимо вспоминающих субъектов, становится образ автора, воплощающийся в «авторском голосе», который выступает как в качестве «слушающего» и «собирающего» чужие воспоминания, так и в качестве «комментатора», за счет чего, в частности, происходит «сшивание» воспоминаний разных субъектов. В романе «Последние свидетели» «авторский голос» эксплицитно не выражен, в результате чего «сшивание» происходит, прежде всего, за счет структурной организации и тематического единства. Кроме того, важной особенностью романа «Время секунд хэнд» становится столкновение внутри него взглядов субъектов на те или иные события, в том числе в рамках отдельных «историй», представляющих собой на структурном уровне отдельные составные части романа. Кроме того, в романе «Время секунд хэнд» «я» наравне с солидаризацией с коллективным «мы» часто противопоставляется «они», на уровне «я»/«они», «мы»/«они», за счет чего также подчеркивается полярность возможного восприятия происшедшего в прошлом.

Различия на образном уровне в романах «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд» обусловлены, прежде всего, тем, о чем рассказывается. В романе «Последние свидетели» это образы, связанные с войной и военным временем, в ряд которых включаются также специфические, связанные с тем, что вспоминающие субъекты

были детьми во время войны. В романе «Время секунд хэнд» – это образы, относящиеся к разным временным промежуткам и временным и пространственным «точкам» как периода существования СССР и его распада, так и времени после этого.

На уровне пространственно-временной организации отличия выражаются не только в том, с какими именно пространственными и временными «точками» оказываются связаны воспоминания отдельных субъектов речи, но, прежде всего, в определенности пространственных и временных координат условного настоящего. Так в романе «Последние свидетели» условное настоящее, в котором разворачивается воспоминание того или иного субъекта, не имеет конкретных обозначенных координат, представляясь как некое общее настоящее в целом, в то время как в романе «Время секунд хэнд» такие координаты могут «проговариваться» самим вспоминающим субъектом, и, прежде всего, «авторским голосом».

Все это оказывает влияние на то, как тот или иной роман воспринимается читателем и как он влияет на коллективную память о конкретных событиях прошлого и времени в целом. Особое значение при этом имеет то, в какое время роман создается и в какой среде затем функционирует. Так, роман «Последние свидетели» в момент создания и выхода становится своеобразным «говорением» против доминирующего, в том числе и сегодня, победного дискурса при разговоре о Великой Отечественной войне в общественном пространстве. Роман же «Время секунд хэнд» становится «говорением» о распаде СССР и жизни после этого как события травматичном в разных аспектах, в том числе за счет включения воспоминаний свидетелей о том, о чем редко говорят в общественном пространстве в связи с распадом Советского Союза, как, например, Армянский погром в Баку и Грузино-абхазская война.

Особую роль в восприятии романа читателем и влиянии романа на коллективную память играют другие медиа и медиапродукты, которые становятся «опорой» романов. Такими медиа являются, например, другие документальные тексты, документальные фильмы и др. При разговоре о романе «Время секунд хэнд» важную роль играют также личные воспоминания старшего поколения, живых свидетелей времен СССР и его распада, которые передаются в той или иной форме последующему поколению.

При этом и сами романы также оказывают влияние как на формирование способов говорения о прошлом, так и других медиапродуктов, таким образом, вступая в систему сложных взаимоотношений, которая (как целое) оказывает влияние на коллективную историческую память. Так, например, в 2009 г. выходит документальный фильм «Дети войны. Последние свидетели» режиссера

А. Китайцева, в 2016 г. в Театре на Таганке проходит премьера спектакля «Последние свидетели» режиссера Д. Егорова, в 2020 г. в Молодежном художественном театре – премьера одноименной постановки режиссеров А. Баскакова и Е. Герасимовой. В 2018 г. в Омском государственном академическом театре драмы проходит премьера постановки «Время секунд хэнд» режиссера Д. Егорова, которая стала номинантом фестиваля «Золотая маска» в категории «Драма/Спектакль большой формы» в 2019 г.

Таким образом, в романах С.А. Алексиевич «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд» можно выделить особенности художественной структуры произведений, связанных с исторической памятью, – восприятие субъектами речи прошлого из настоящего как внутренне причастными ему субъектами, соединение документального и фикционального, наличие рефлексии о прошлом, памяти и др., осмысление исторических событий, фрагментарность, наличие хронотопа памяти, сочетание воображаемого мира памяти с панорамно-историческим зрением. Особенности же каждого из романов связаны, прежде всего, с особенностями организации субъектной и образной структур в романах. Исходя из всего вышесказанного, можно говорить о поэтике памяти в романах С.А. Алексиевич «Последние свидетели» и «Время секунд хэнд», при этом как медиа памяти, оказывающей влияние на коллективную память о событиях прошлого.

Благодарности

Статья выполнена в рамках проекта РГГУ «Категория интермедиальности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

This work was supported by Russian State University for the Humanities, project “Category of intermediality: literature and visual arts” (“Student project research teams of Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Ассман 2014 – Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая поэтика / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: НЛЮ, 2014. 328 с.
- Ассман 2004 – Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с. (Studia historica)

- Бергсон 1999 – *Бергсон А.* Материя и память // Творческая эволюция: Материя и память / Пер. с фр. А. Баулер. Мн.: Харвест, 1999. С. 414–668. (Классическая философская мысль)
- Выготский 2000 – *Выготский Л.С.* Психология. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 1008 с. (Мир психологии)
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Историческая память в литературе: подходы к сознанию // Память как история и воображение / Сост. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. С. 113–124.
- Хальбвасс 2005 – *Хальбвасс М.* Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / Ред. М. Габович. М.: НЛО, 2005. С. 16–50.
- Bolter 2000 – *Bolter J.D., Grusin R.* Remediation. Understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000. 312 p.

References

- Assman, A. (2014), *Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The long shadow of the past. Memorial culture and historical politics], NLO, Moscow, Russia.
- Assman, Ya. (2004), *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory. Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia. (*Studia historica*)
- Bergson, A. (1999), "Matter and memory", in *Tvorcheskaya evolyutsiya: Materiya i pamyat'* [Creative evolution. Matter and memory], Harvest, Minsk, Belarus, pp. 414–668. (*Klassicheskaya filosofskaya mysl'*)
- Bolter, J.D. and Grusin, R. (2000), *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, Cambridge, UK.
- Halbwachs, M. (2005), "Collective and historical memory", in Gabovich, M., ed., *Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa* [Memory of the war 60 years later. Russia, Germany, Europe], NLO, Moscow, Russia, pp. 16–50.
- Malkina, V.Ya. (2023), "Historical memory in literature. Approaches to consciousness", in Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., eds., *Pamyat kak istoriya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia, pp. 113–124.
- Vygotskii, L.S. (2000), *Psikhologiya* [Psychology], Eksmo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Арина В. Бесова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; arinabesova@mail.ru

Information about the author

Arina V. Besova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; arinabesova@mail.ru

УДК 82-2

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-163-171

Событийные ремарки
в пьесе «Тот самый день» Ярославы Пулинович

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются две большие ремарки из пьесы Ярославы Пулинович «Тот самый день». Каждая из них организована таким образом, что содержит в себе перечень событий, которые при перекодировке в театральный текст должны произойти на сцене. Анализ этих ремарок позволяет увидеть некоторые грани создания события в современной драматургии и порождаемые через такого рода ремарочную событийность смыслы.

Ключевые слова: современная драматургия, событийные ремарки, Ярослава Пулинович, «Тот самый день»

Для цитирования: Доманский Ю.В. Событийные ремарки в пьесе «Тот самый день» Ярославы Пулинович // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 163–171. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-163-171

Event remarks
in the play “That Very Day” by Yaroslava Pulinovich

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru*

Abstract. The article considers two large stage directions from Yaroslava Pulinovich’s play “That Very Day”. Each of them is organized in such a way that it contains a list of events that, when converted into theatrical text, must happen on stage. Analysis of those remarks allows seeing some aspects of the creating of an event in modern drama and the meanings generated through such kind of stage directions.

Keywords: modern dramaturgy, event frames, Yaroslava Pulinovich, “That Same Day”

© Доманский Ю.В., 2024

For citation: Domanskii, Yu.V. (2024), "Event remarks in the play 'That Same Day' by Yaroslava Pulinovich", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 163–171, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-163-171

Драматургический паратекст в последние десятилетия вызывает повышенное внимание исследователей (о паратексте см.: [Ищук-Фадеева 2001; Львова 2006; Носов 2010; Пеньковский, Шварцкопф 1986; Титова 2019]); связано это внимание во многом с тем, что драматурги нового и новейшего времени все дальше уходят от сугубо вспомогательной функции паратекста в сторону функции смысловой. И современные драматурги стараются открывать все новые и новые возможности паратекста в данном плане; к числу авторов, относящихся с повышенным вниманием к смысловым потенциям паратекстуальных элементов, относится и Ярослав Пулинович.

С.Я. Гончарова-Грабовская справедливо заметила: «Одна из особенностей поэтики пьес Я. Пулинович – стремление к эпизации драматической структуры, что обуславливает разомкнутость художественного пространства, свойственную кинематографу, а также наличие вставных повествовательных конструкций, обилие монологов, развернутых ремарок, рассказ от первого лица, фрагментарность, монтаж сцен» [Гончарова-Грабовская 2020, с. 7]; и далее: «*Описательный* характер ремарок, присущий пьесам Я. Пулинович, оказывает влияние на эпический характер драматической структуры. Они выполняют не только коммуникативную, но и репрезентативную функцию» [Гончарова-Грабовская 2020, с. 10]. Между тем в пьесах Ярославы Пулинович есть ремарки, носящие характер не столько описательный, сколько событийный; такого рода ремарки Гончарова-Грабовская называет «ремарки-главки», определяя их функцию следующим образом: «...расширить представление о происходящем. При этом они "действены", отражают динамику событий... Такие ремарки не только поясняют действие, но и выполняют роль **сценок-эпизодов**, явно оказывающих влияние на эпическое начало... Событийный фон, расширяющий художественное пространство и время, вмещает эпический контекст» [Гончарова-Грабовская 2020, с. 10].

Мы обратимся к двум таким элементам из пьесы «Тот самый день» (2016), о которой Павел Руднев написал, что это «одна из самых жутких пьес Ярославы Пулинович» [Руднев 2018, с. 439]; и добавил: «Пьесу можно назвать и самой феминистской – она критикует роль женщины в маскулинном мире как фигуры, склонной подчиняться. Диктат матери, диктат общества, диктат нелепых, противоречащих нравственных установок делает из героини страдающее, несчастное существо. 37-летняя Мария разорвана между нормативами нрав-

ственно безупречной девушки, навязанными матерью, и ее же требованиями устраивать свою судьбу. Поиск партнера, легкого секса приводит Марию к тотальной неудаче, срывам, бессмысленности всех попыток. Но это не просто утверждение предопределенности судьбы, это нечто большее – понимание того, что все лгут и мир тошнотворно фальшив» [Руднев 2018, с. 439–440]. И отмеченная Рудневым проблематика пьесы «Тот самый день» в той или иной степени реализуется в двух ремарках, которые мы назвали событийными. Первая из них находится в части 5 (пьеса формально поделена не на действия, акты, картины или сцены, а на пронумерованные части или главы), Мария, главная героиня, в поисках того, кто поспособствует ее будущей беременности, оказывается на свадьбе Игоря и Матвея, куда вскоре заявили православные активисты, чтобы сорвать столь неординарное мероприятие, где ко всему прочему присутствуют актеры, исполняющие роли Христа и Сталина. Между гостями и активистами происходит драка, потенциальный отец будущего ребенка Марии Ростислав сбегает в окно (реакция Марии: «Да что за Гоголь-то сегодня весь день творится?»), и сразу после этого в текст входит большая ремарка событийного характера, где даже звучащие со сцены слова передаются в виде паратекстуальных описаний, а не в виде реплик; правда, это слова песни, и даются они в виде косвенной речи. Приведем данную ремарку:

Мария бежит в зал. Драка в самом разгаре. Но тут звукотехник на всю катушку врубает музыку. Звучит проигрыш песни «Изгиб гитары желтой» в современной «гламурной» обработке. На сцену выходят, взявшись за руки, Иисус Христос и Иосиф Сталин. Православные активисты замирают и с благоговением слушают, как их кумиры с большим чувством и пафосом поют про то, как это здорово, что все мы здесь сегодня собрались. Песня заканчивается. Актеры кланяются. Активисты перетаптываются с ноги на ногу в недоуменном замешательстве. Один из них начинает аплодировать, а за ним и все остальные – сначала негромко, а потом все сильнее¹.

Вторая заинтересовавшая нас ремарка находится в части 10, Мария все с той же целью отправляется в пригород на электричке. Здесь уже есть прямая звучащая речь, правда, произносимая «механическим голосом» из динамика в вагоне; и здесь, в отличие от предыдущей ремарки, Мария находится в непрерывном движении.

Мария едет в электричке. За окном – поля, покосившиеся дома, беспросветные маленькие города, супермаркеты, переделанные из

¹ Пулинович Я. Победила я: Избранные пьесы. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 170–171.

клубов и больниц, и дорога, дорога, дорога.... В общем, Россия. Мария смотрит в окно. Механический голос объявляет: «Следующая станция – тридцать пятый километр». Мария встает и выходит. Вышедшие вместе с ней пассажиры быстро растворяются в утреннем тумане. Мария остается одна. Она идет, сама не зная куда, и выходит в чистое поле. Мария бредет по полю одна-одинешенька. И вдруг на ее пути возникает ангел божий².

Согласно современным теоретикам драмы, в пьесах новейшего времени «ремарки могут становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум, атмосферу хронотопа персонажей... Ремарка может фиксировать и внешнюю точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей, из краткого обозначения места действия может оформиться в самостоятельный нарративный пласт. При этом авторская Т. з. (точка зрения. – Ю. Д.) дается как взгляд с позиции вне мира персонажей, точка зрения “всезнающего” автора, совпадающая при этом с Т. з. персонажей»³. На наш взгляд, именно последнее ближе всего к двум ремаркам из пьесы «Тот самый день», к которым мы обратились. Но тут следует отметить еще и то, что теория актуальной драмы акцентирует внимание и на такой категории, как ремарочный субъект, главная функция ремарочного субъекта – «изображение и оценка изображаемого»⁴. И ремарочный субъект «максимально приближен к границе драматического мира, но может обозначать позицию сближения с героем... и в то же время обладать видением и знанием, не совпадающим с возможностями персонажей... Или, обнаруживая ограниченность видения драматического мира даже ремарочным субъектом и очевидное несовпадение этого видения с позициями других персонажей, ...вступает в диалог уже не с героями, а читателем/зрителем, на территории сознания которого и рождается смысл»⁵. Таким образом, при обращении к той или иной ремарке из актуальной пьесы следует, прежде всего, осмыслить специфику функционирования в ней ремарочного субъекта, предварительно определив, кому принадлежит точка зрения в ремарке. При этом следует учитывать, что «в новой и, особенно, новейшей драме утрачивается соотнесение речи с формально выраженным субъектом

² Там же. С. 182.

³ *Синицкая А.* Точка зрения // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019. С. 356.

⁴ *Тютелова Л.* Ремарочный субъект // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019. С. 285.

⁵ Там же.

действия. Зачастую связь с субъектом вовсе не предполагается, речь воспринимается как самодостаточный процесс, позволяющий интерпретировать смыслы на основе особенностей восприятия слова» [Малютина 2023, с. 13].

Кого можно определить в качестве ремарочного субъекта в двух событийных ремарках из пьесы «Тот самый день» и совпадет ли ремарочный субъект с носителем точки зрения в этих ремарках? Однозначный ответ тут вряд ли возможен, ведь если определять субъекта с сугубо речевой стороны, то перед нами текст, оформленный типично для драматургической ремарки: все действия персонажей, а также действия аудиальные, передаются, как и положено в ремарке, глаголами несовершенного вида в настоящем времени, что позволяет речевым субъектом назвать драматургического нарратора, строго стремящегося к тому, чтобы все, предложенное им, должным образом представлялось читателю в его позиции, которую можно обозначить как зрительскую: читатель, воспринимая драматургический текст, должен представлять все происходящим на сцене.

Но лишь на первый взгляд все так просто в событийных ремарках в пьесе Пулинович. Дело в том, что субъект этих ремарок не исчерпывается драматургическим нарратором, а точка зрения – только зрительской. Н. Малютина отметила, что «литературоведы выявили некоторые особенности структурной организации высказывания в современной драме, которые связаны с размытостью границ между сознанием героев и кругозором читателя/зрителя» [Малютина 2023, с. 76]. И в обеих рассматриваемых ремарках из пьесы Ярославы Пулинович можно отчетливо увидеть субъекта-персонажа, номинативно заявленного уже в сильной позиции каждой из ремарок – в самом начале; это Мария, главная героиня пьесы, не покидающая сценическое пространство в течение всего времени действия будущего относительно драматургического текста спектакля; последнее может в некотором роде указывать на то, что именно точка зрения Марии становится в пьесе определяющей: учитывая тотальность присутствия главной героини на сцене, все происходящее (или, по крайней мере, многое из происходящего) читатель-зритель получает через восприятие Марии, через ее точку зрения. И в рассматриваемых ремарках в речи драматургического нарратора точка зрения Марии синтезирована со зрительской точкой зрения: все, что должен видеть читатель-зритель через речевую трансляцию драматургического нарратора как ремарочного субъекта, видит и Мария. Субъектом речи она при этом не становится. Становится ли субъектом действия? Лишь в какой-то степени и во второй ремарке; в первой же ремарке Мария все-таки в большей мере наблюдатель, но это та позиция, которую можно назвать субъект-

наблюдатель (о наблюдателе как художественной категории см.: [Наблюдатель искаженных миров 2019]).

Первая из двух ремарок начинается с события – действия Марии, действия, связанного с перемещением в пространстве: «бежит в зал». В последующих же событиях в пределах этой ремарки Мария не участвует, но начальное событие определило ее дальнейшую позицию как раз как субъекта-наблюдателя: ремарка построена таким образом, что зрительская точка зрения оказывается тождественной точке зрения вбежавшей в зал Марии, читатель-зритель видит (и не менее важно, что слышит) события через точку зрения героини, а это и драка, и выход актеров, и песня, исполненная ими под фонограмму-минусовку, и реакция публики на песню. Все эти события даны фактически перечислительным рядом, при воплощении которого на сцене будет времени занято гораздо больше, чем при чтении этой ремарки; вероятно, при чтении следует мысленно развернуть ремарочное описание в сценическое действие, тогда точка зрения читателя совпадет с точкой зрения персонажа – Марии, которая видит и слышит все происходящее, к чему и сводится ее действенная функция, не считая действия, обозначенного в самом начале ремарки. Таким образом, при соблюдении определенных условий точки зрения героини и читателя-зрителя совпадут, а следовательно, читатель-зритель окажется на позиции персонажа, то есть из просто наблюдателя превратится в субъекта-наблюдателя.

Во второй ремарке собственно действий героини, действий, связанных с движением, действий динамичных, в событийном ряду существенно больше, чем в первой событийной ремарке; во всяком случае, глаголы, характеризующие движение, разбросаны по всей большой ремарке: *едет, встает, выходит, идет, бредет*. Все эти глаголы связаны с перемещением Марии в пространстве; и не столько в пространстве сцены (хотя и в нем тоже), сколько в пространстве создаваемого в пьесе мира. И мир этот существенно и динамично расширяется благодаря возникающему в данной ремарке мотиву окна; очень любопытно этот мотив разворачивается в тексте: сначала это виды из окна электрички, сменяющиеся в процессе движения; и только потом – указание на то, что «Мария смотрит в окно». Впрочем, такое расположение сегментов относительно друг друга отнюдь не отменяет того, что точка зрения в сегменте ремарки о том, что «за окном», принадлежит Марии; не будучи речевым субъектом в этом сегменте, Мария тем не менее оказывается носителем ремарочной точки зрения здесь; и эта точка зрения передается читателю-зрителю. Сам по себе перечислительный ряд того, что «за окном», важен именно как система, а не в отдельных проявлениях своих; и системность эта, носящая ярко выраженный иронично-оценочный характер,

актуализируется итоговым «В общем, Россия». Далее вторгается соносфера, данная в виде прямой речи («Механический голос объявляет: “Следующая станция – тридцать пятый километр”»). Только после этого начинается самостоятельное движение Марии – событие выхода за границы пространства вагона во внешний относительно этого вагона мир. То есть если в первой из рассматриваемых ремарок Мария была почти все время субъектом-наблюдателем, то тут по ходу ремарки она, оставаясь субъектом-наблюдателем, становится и субъектом действия, динамично передвигающимся в пространстве, системно представленном нарочитыми штампами, зачастую в воплощении, близком к фольклорному: «пассажиры быстро *растворяются в утреннем тумане*», «*Она идет, сама не зная куда* и выходит *в чистое поле*», «*Мария бредет по полю одна-одиношенька*» (курсив мой. – Ю. Д.). Все это – и штампы, и схожесть с фольклором – делает реализованный в данной ремарке мотив пути одновременно универсальным и с позиции драматургического нарратора (а возможно, и героини) ироничным. Завершается же все эпической микроразвязкой, событием, инвариантным для эпики – встречей, внезапность которой преподносится через слово «вдруг»: «И вдруг на ее пути возникает ангел божий». Ангел как бы нарушает одиночество героини, но и подчеркивает это одиночество, делая его лейтмотивом всей предшествующей ремарки и всей жизни Марии. А пустое и открытое пространство, по которому движется героиня, только еще больше это одиночество усугубляет; как и на короткое время появившиеся пассажиры, вскоре растворившиеся в утреннем тумане; как и предметный мир, по ходу электрички возникающий за окном; как и дорога, долгота которой подчеркнута троекратным повторением лексемы («и дорога, дорога, дорога...»), дорога, которая в конце ремарки превратится в путь, уже лексически актуализируя важный для рассматриваемой ремарки да и для всей пьесы универсально-ироничный мотив. Таким образом, событийная ремарка актуализирует определенные грани проблематики пьесы в свете авторских представлений о мире и о месте человека в нем, человека как субъекта действия, а учитывая первую из рассмотренных событийных ремарок, и как субъекта-наблюдателя. Добавим к этому выводу и замечание Н. Малютиной, сказано оно по поводу пьес Л. Петрушевской, но вполне проецируется и на пьесы других актуальных авторов: «Нарративизация высказывания вследствие возникновения в нем ситуаций и историй разных субъектов позволяет увидеть в диалогической структуре черты эпической картины мира, наполненной не только разными голосами, но и отголосками, создающими полифоническую модель мировосприятия. Тематизируется явление существования голосов в тексте и воображении читателя/зрителя, тем самым усиливая представление об абсурдности мира,

в котором утрачены традиционные связи и отношения» [Малютина 2023, с. 36].

Итак, ремарки, которые мы назвали событийными, оказываются способны свернуто реализовывать определенные грани авторской концепции, те грани, которые не могут реализоваться в других элементах пьесы. Если коротко обобщить, то в первой из приведенных ремарок отчетливо реализуется отмеченная Павлом Рудневым фальшивость мира, технически делается это через синтез мизансцены и соносферы, во второй же на передний план выдвигается ключевой для всей пьесы и для характеристики ее центрального персонажа – Марии – мотив одиночества, преподнесенный через мотив пути. При соотношении же описанной событийности из двух сегментов можно заключить, что важной проблемой, на авторском уровне поставленной в пьесе «Тот самый день», является проблема одиночества человека в фальшивом мире, технически же эту проблему оказалось удобно воплотить в особом роде паратекстуальных элементов – развернутых событийных ремарках, воплощающих сложную, даже многоуровневую точку зрения, тяготеющих к эпическому роду литературы, но плоть от плоти остающихся элементами драматургическими и показывающими в этом своем статусе художественные возможности драмы как литературного рода, возможности, если и не безграничные, то по крайней мере ничуть не уступающие возможностям эпики в плане художественного преобразования физической реальности.

Литература

- Гончарова-Грабовская 2020 – *Гончарова-Грабовская С.Я.* Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020. № 2. С. 5–14.
- Ищук-Фадеева 2001 – *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы // Драма и театр / Отв. ред. Н.И. Ищук-Фадеева. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. Вып. 2. С. 5–16.
- Львова 2006 – *Львова Ю.А.* Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 15 с.
- Малютина 2023 – *Малютина Н.* Коммуникативные ресурсы новейшей драматургии русскоязычных авторов. Białystok; Kraków: Wydawca Collegium Columbinum, 2023. 288 с.
- Наблюдатель искаженных миров 2019 – *Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецензия: Сб. ст. / Сост. С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина.* М.: Эдитус, 2019. 286 с.
- Носов 2010 – *Носов С.О.* Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 18 с.
- Пеньковский, Шварцкопф 1986 – *Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С.* Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране / Отв. ред. Л.И. Скворцов, Л.Н. Кузнецова. М.: Наука, 1986. С. 150–170.

- Руднев 2018 – Руднев П. Драма памяти: Очерки истории российской драматургии: 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.
- Титова 2019 – Титова Е.В. Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 30–40.

References

- Goncharova-Grabovskaya, S.Ya. (2020), “Yaroslava Pulinovich’s dramaturgy (aspects of poetics)” *Journal of the Belarusian State University. Philology*, no. 2, pp. 5–14.
- Ishchuk-Fadeeva, N.I. (2001), “Remark as a sign of the theatrical system. On the formulation of an issue”, in Ishchuk-Fadeeva, N.I., ed., *Drama i teatr* [Drama and theater], Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver’, Russia, iss. 2, pp. 5–16.
- Lavlinskii, S.P. and Malkina, V.Ya., comp. (2019), *Nablyudatel’ iskazhenykh mirov: poetika i retseptsiya* [Observer of distorted worlds. Poetics and reception], Editus, Moscow, Russia.
- L’vova, Yu.A. (2006), *Funktsii didaskalii v osvoyenii soderzhatel’nosti dramaturgicheskogo teksta* [The functions of didascalia in mastering the content of a dramaturgical text], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Tver’, Russia.
- Malyutina, N. (2023), *Kommunikativnyye resursy noveyshei dramaturgii russkoyazychnykh avtorov* [Communication resources for the latest dramaturgy of Russian-speaking authors], Wydawca Collegium Columbinum, Bialystok, Cracow, Poland.
- Nosov, S.O. (2010), *Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya khudozhestvennogo prostanstva v drame* [Paratext as a means of constructing artistic space in drama], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Tver’, Russia.
- Pen’kovskii, A.B. and Shvartskopf, B.S. (1986), “Types and terminology of remarks”, in Skvortsov, L.I. and Kuznetsova, L.N., eds., *Kul’tura rechi na stsene i na ekrane* [Culture of speech on stage and on screen], Nauka, Moscow, Russia, pp. 150–170.
- Rudnev, P. (2018), *Drama pamyati: Ocherki istorii rossiiskoi dramaturgii: 1950–2010-ye* [Drama of memory. Essays on the history of Russian drama, 1950–2010s], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Titova, E.V. (2019), “The dramaturgic paratext. Addressing the definition of an issue”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 30–40.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

УДК 82-31:76

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-172-178

Визуально-вербальный знак
в графическом романе и китайской каллиграфии:
к вопросу об экспликации авторской индивидуальности

Антон В. Алексеев

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, hanzett@mail.ru*

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос о неустранимом проявлении авторской индивидуальности при оформлении визуально-вербального знака как общей черты между графическим романом и китайской каллиграфией, что реализуется, во-первых, благодаря рукописному вводу, во-вторых, через трансформацию машинного текста. Помимо этого, в качестве общей точки схождения между двумя искусствами рассматривается установка на жизнеподобие.

Ключевые слова: графический роман, каллиграфия, визуально-вербальный знак, автор

Для цитирования: Алексеев А.В. Визуально-вербальный знак в графическом романе и китайской каллиграфии: к вопросу об экспликации авторской индивидуальности // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 172–178. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-172-178

Explication of the author's individuality with the help
of a visual-verbal sign in a modern graphic novel
and traditional Chinese calligraphy

Anton V. Alekseev

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
hanzett@mail.ru*

Abstract. The article considers the un-avoidable manifestation of the author's individuality in the design of a visual-verbal sign as a common feature between a graphic novel and Chinese calligraphy, which is realized firstly through handwritten input and secondly through machine text transformation.

© Алексеев А.В., 2024

The article also considers such an important issue as the lifelikeness as a point of convergence between the two arts.

Keywords: graphic novel, calligraphy, visual-verbal sign, author

For citation: Alekseev, A.V. (2023), "Explication of the author's individuality with the help of a visual verbal sign in a modern graphic novel and traditional Chinese calligraphy", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 172–178, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-172-178

Проблему, поставленную в настоящей работе, можно обозначить следующим образом: какие точки соприкосновения можно обнаружить между визуально-вербальным знаком графических романов и иероглифом в китайской каллиграфии в контексте их оформления. Не преследуется цель выявить между ними отношения преемственности ввиду значительного темпорального и культурного расстояния между ними, однако для меня представляет интерес количество и качество схождений между столь разными вариантами графического оформления вербального знака.

Последний, будучи включенным в иллюстративное поле графического романа, подспудно меняет правила своего прочтения в новом семиотическом пространстве; его в данном контексте можно воспринимать не столько как вербальный знак, но как визуально-вербальный, поскольку он встраивается в изображение и, следовательно, пребывает в нем по правилам «изопространства» в ином, визуальном, виде; согласно Реформатскому, знак не имеет значения¹, но направлен на него, и тогда в его графической ипостаси, вне собственно языковой знаковой системы как второй сигнальной, он лишается и этой потенции, в определенном смысле уподобляясь кляксе: лексема разбивается на последовательность графем – изображений, представляющих определенную идею, однако же со стороны (вне какой-либо семиотической системы) воспринимаемых как результат использования графических средств выразительности (точки, линии и пятна) без видимой смысловой нагрузки. Это же мнение декларирует и Скотт Макклауд, указывая, что слова в комиксах, строго говоря, не являются словами, но последовательностью графических изображений литер или, если быть точнее, изообразом [МакКлауд 2016, с. 27]. В этом же ключе рассуждает Минцзы Чжан в статье «Иероглифы в традиционном

¹ *Реформатский А.А.* Введение в языковедение / Под ред. В.А. Виноградова. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 17.

китайском искусстве» применительно к китайской письменности: «с точки зрения эстетики китайские иероглифы используются скорее как элементы абстрактного искусства... их структурная основа – два элементарных знака: точка и линии» [Чжан 2021, с. 1029], что, собственно, позволяет воспринимать «слово написанное» не как вербальный, но как иллюстративный элемент. Следовательно, в контексте восприятия и анализа визуально-вербального знака во главу угла ставится не его содержательная сторона, а его облик, хотя первая, так или иначе, никуда не пропадает, и произнесенные и графически изображенные слова имеют различия в своем коммуникативном инструментарии.

Визуализация сообщения, по сравнению с вербализацией, имеет более скудный потенциал, поскольку может передавать лишь типовые, а не индивидуальные интонации. Однако несмотря на то, что визуально-вербальный знак, в отличие от вербального, этой интонации лишен (поскольку последний – принципиально устный), он имеет ему графический аналог в виде почерка, что есть такое же неэлиминируемое проявление авторской индивидуальности.

И, на мой взгляд, одной из общих точек, в которых сходятся графический роман и китайская каллиграфия в отношении вербального знака, является установка на авторскую индивидуальность его графического оформления, что реализуется в каллиграфии в процессе эстетизации рукописного текста (как написанного, так и в процессе написания), а в графическом романе – через графическую обработку текста преимущественно машинного; помимо этого – общая ориентация на жизнеподобие.

Для китайской каллиграфии с ее поощрением авторской самостоятельности в написании иероглифов эта индивидуальность считается краеугольным камнем: перед пишущим ставится задача не столько правильно вывести графический знак, т. е. уподобить его готовому образцу, сколько «отразить абрис личности» через эстетическую проработку энергетических циркуляций ци [Белозёрова 2016, с. 76]: автор каллиграфической записи становится своего рода медиатором (поскольку, согласно Чжун Ю и его «Рассуждениям об энергопотоках кисти», пиaseц «ухватывает» энергопоток) с индивидуальным почерком [Белозёрова 2016, с. 77].

Что же касается визуально-вербального знака в графическом романе, здесь ситуация несколько сложнее: на начальных этапах развития такого вида креолизованного текста сюжетные зарисовки сопровождалась авторским рукописным текстом, который в дальнейшем сменился печатным вводом с использованием шрифтовых гарнитур, что свело манифестацию авторского «я», скрывающегося за персональным почерком, к минимуму. Тем не менее многие ав-

торы ради достижения индивидуального звучания заранее заготовленных литер стали их трансформировать: менять размер, наклон, цвет, гарнитуру, расположение литер относительно друг друга, изменять морфологию визуально-вербального знака при помощи графических средств выразительности на основе ассоциативных связей (или без них) и т. д., отчего даже машинный текст за счет подобных изменений стал впитывать в себя черты авторской индивидуальности благодаря отходу от единообразного шрифтового набора – в машинный преобразованный текст вдохнулась «жизнь».

Манифестация авторской индивидуальности в визуально-вербальном знаке графического романа или комикса находит выход через графическое преобразование печатного текста, который можно разделить на четыре группы: реплики персонажей, речь нарратора, звукоподражательные слова и нехудожественные текстовые блоки, относящиеся к типографской сфере ответственности (номера страниц, примечания переводчика, редактора и т. д.). Большинство трансформаций приходится на мыслеречь персонажей и звукоподражания; нарраторская речь чаще всего эмоционально не окрашивается, а если это происходит, то речь в данном случае идет о персонифицированном повествователе и попытках передать его собственные интонации.

При графической обработке визуально-вербальных знаков в оформлении мыслеречевых текстовых блоков художник/писатель отталкивается от эмоционального фона персонажа, его психологического состояния: если персонаж срывается на крик, литеры в бабле (облачке/рамке для текста) визуальнее крупнее и привлекают больше внимания. При неуверенной интонации вертикальная ось букв может иметь разный наклон, что подчеркивает неустойчивость речевого тона; либо же может использоваться иной шрифт, который визуальнее-ассоциативно больше подходит для передачи подобного состояния; бывают случаи, когда буквенный ряд деконструируется до простейших графических начертаний, когда литеры буквально распадаются на составляющие, лишаясь статуса вербального знака (в романе «Астериос Полип» на первых страницах диалог, записанный на кассету, из-за отдаленности от слушателя оформляется как набор точек и линий; в этом же графическом романе, что интересно, и присутствует индивидуализация шрифтового набора – каждому персонажу выдаются собственные гарнитуры).

Оформление звукоподражаний происходит схожим образом, однако за основу берутся основные характеристики звука – направление, громкость, тембр, продолжительность и т. д., которые при визуализации сочетают в себе два элемента – собственно звуко-

подражательное слово и графический маркер, ассоциативно или концептуально связанный с имитируемым звуком. Например, звук пожарной сирены непрерывен и продолжителен, следовательно, при графической фиксации ее звукоподражания литеры будут, как правило, выстроены в длинный ряд или визуально растянуты; чаще всего используются шрифты без засечек из-за «ровности», несбивчивости звука. Полет предмета может сопровождаться вытянутым по его траектории полета звукоподражательным словом.

В графическом романе «Шепчущие стены» появлению монстра на глаза героине предшествует звук, который он издает, но которого читателю хватит, чтобы смоделировать его образ: литеры <с> и <р> имеют темно-красный, кровавый цвет, хаотично слеплены друг с другом, разного размера, наклона, с кривой обводкой, напоминающей разводы, – что вкупе дает читателю образ дикого кровожадного существа, дизайн которого коррелирует с той визуально-вербальной записью звукоподражательного слова, которое за ним закреплено.

В китайской каллиграфии степень авторского участия измеряется иначе, поскольку от писца требуется в своей работе «уловить» энергопоток ци и гармонизировать его на холсте при грамотной компоновке опорных энергетических импульсов каллиграфической пластики, специфика которых может зависеть и от фона (напомним, что в каллиграфии важна не только запись, но и ее взаимодействие с окружающим ее графическим пространством), что в итоге порождало индивидуальный ритмический рисунок, синхронизируемый с дыханием пишущего; в данном контексте, когда мы говорим об «абрисе личности», берется во внимание и перформативная сторона данного искусства – учитывается скорость создания памятника, которая вкупе с индивидуальной дыхательной ритмикой образует персональный почерк творца.

Трансформация визуально-вербального слоя графического романа выявляет черты авторской индивидуальности, однако на первый план перед автором выходит задача – так же, как и у каллиграфа, – эстетизации письма, только в каллиграфии субъект переживания и автор-график суть один и тот же человек; а в графическом романе оформление визуально-вербального знака ложится на плечи художника, который должен обращаться к дополнительной инстанции – персонажу как носителю определенной интонации.

Ранее упомянутая ориентация рассматриваемых искусств на жизнеподобие в контексте каллиграфического искусства была едва затронута чуть выше, когда речь шла о синхронизации письма с движением пишущего, однако этим все не ограничивается. Китайская каллиграфия, по замечанию В.Г. Белозёровой, на пути

своего исторического развития была нацелена на поиск совершенного движения, совершенство которого определялось степенью согласованности оногo с силами мироздания, корреляции искусства графемной живописи и живой плоти, что подтверждается наличием у первой структурных элементов пластики вроде «костяка», «жил», «крови» и «мышц», которые образовывали единую художественную жизнеформу благодаря энергии ци, которая направляет руку пишущего [Белозёрова 2016, с. 76]. Речь в данном случае идет как о синхронизации движения чернил и человеческого тела (отличительная черта восточной каллиграфии), так и об ориентации написанного наподобие живого организма благодаря воссозданию эффекта «пульсации», создающемуся через динамику формы и особое направление линий: варьирование размера литер, изменение их наклона и расстояния от центральной линии записи.

Те же трансформации мы можем наблюдать и в графическом романе, однако в нем как в искусстве с упором на нарративную составляющую задача отобразить красоту визуально-вербального знака считается второстепенной. Динамика формы визуально-вербального знака, изменение его морфологии в иероглифической записи реализуется несознательно, если мы берем во внимание статус пишущего как скриптора – его кисть идет по направлению, заданному энергопотокoм. В графическом романе же эти графические преобразования суть результат целенаправленной эстетической проработки этого знака автором в соответствии с его художественным замыслом.

Литература

- Белозёрова 2016 – *Белозёрова В.Г.* Эстетика каллиграфии // Вестник культурологии. 2016. № 2 (77). С. 76–84. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-g-belozyogova-estetika-kalligrafii> (дата обращения 09.07.2023).
- Ворошилова 2007 – *Ворошилова М.Б.* Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2006. № 20. С. 180–189. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreolizovannyuy-tekst-aspekty-izucheniya> (дата обращения 25.07.2023).
- МакКлауд 2016 – *МакКлауд С.* Понимание комикса: Невидимое искусство / Авт. рис. С. МакКлауд; пер. с англ. В. Шевченко. М.: Белое яблоко, 2016. 216 с.
- Чжан 2021 – *Чжан М.* Иероглифы в традиционном китайском искусстве: воспроизведение, использование и эстетическое значение // Манускрипт. 2021. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ieroglify-v-traditsionnom-kitayskom-iskusstve-vosproizvedenie-ispolzovanie-i-esteticheskoe-znachenie> (дата обращения 10.07.2023).

References

- Belozorova, V.G. (2016), "Aesthetics of calligraphy", *Vestnik kul'turologii*, vol. 77, no. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-g-belozyorova-estetika-kalligrafii> (Accessed 9 Jul. 2023).
- Chzhan, M. (2021), "Hieroglyphs in traditional Chinese art. Reproduction, use and aesthetic significance", *Manuskript*, vol. 14, no. 5, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ieroglify-v-traditsionnom-kitayskom-iskusstve-voisproizvedenie-ispolzovanie-i-esteticheskoe-znachenie> (Accessed 10 Jul. 2023).
- MakKlaud, S. (2016), *Ponimanie komiksa. Nevidimoe iskusstvo* [Understanding comics. Invisible art], Beloe yabloko, Moscow, Russia.
- Voroshilova, M.B. (2007), "Creolized text. Aspects of studying", *Political Linguistics Journal*, no. 20, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreolizovannyu-tekst-aspekty-izucheniya> (Accessed 25 Jul. 2023).

Информация об авторе

Антон В. Алексеев, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; hanzett@gmail.com

Information about the author

Anton V. Alekseev, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; hanzett@gmail.com

УДК 82.0:27-36

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-179-188

Житие святого Гутлака:
проблема интертекстуальности
в древнеанглийской агиографии

Наталья Ю. Гвоздецкая

Российский государственный гуманитарный университет,

Москва, Россия;

Сретенская духовная академия, Москва, Россия,

ngvozd@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается проблема интертекстуальности древнеанглийской агиографии на материале прозаических и поэтических произведений, посвященных святому Гутлаку, одному из первых национальных английских святых-отшельников. Анализируется степень влияния на жития Гутлака континентальных агиографических канонов (в том числе жития св. Антония Великого) и германской героико-эпической традиции. Изучаются лексические способы выражения эпического мотива «изгнания», характерные для древнеанглийских героических элегий «Скиталец» и «Морестранник», в аллитерационной поэме “Guthlac B”, которая описывает смерть подвижника.

Ключевые слова: интертекстуальность, древнеанглийская агиография, святой Гутлак, аллитерационная поэзия, поэмы Guthlac A и Guthlac B, мотив изгнания

Для цитирования: Гвоздецкая Н.Ю. Житие святого Гутлака: проблема интертекстуальности в древнеанглийской агиографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 179–188. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-179-188

The life of Saint Guthlac.
The issue of intertextuality in Old English hagiography

Natalia Yu. Gvozdetskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

Sretensky Theological Academy, Moscow, Russia, ngvozd@yandex.ru

Abstract. The article considers the issue of the intertextuality of Old English hagiography based on the material of prose and poetic works relating

© Гвоздецкая Н.Ю., 2024

to Saint Guthlac, one of the first national English hermit saints. The author analyzes the degree of influence of continental hagiographic canons (including St. Anthony's hagiography) and the Germanic heroic-epic tradition on St. Guthlac's hagiographies. The lexical ways of expressing the epic motif of 'exile', characteristic of the Old English heroic elegies "The Wanderer" and "The Seafarer", are studied in the alliterative poem "Guthlac B", which describes the death of the holy ascetic.

Keywords: intertextuality, Old English hagiography, Saint Guthlac, alliterative poetry, poems "Guthlac A" and "Guthlac B", motive of exile

For citation: Gvozdetskaya, N.Yu. (2024), "The life of Saint Guthlac. The issue of intertextuality in Old English hagiography", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural studies" Series*, no. 3, pp. 179–188, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-179-188

Актуальность статьи определяется обращением к проблеме интертекстуальности на материале прозаической и поэтической агиографии, связанной с жизнеописанием англосакса Гутлака, одного из первых национальных английских святых-отшельников. Уникальность Гутлака, реальной исторической фигуры (скончался, согласно «Англосаксонской хронике», около 714–715 гг.), состоит в том, что в пределах ста лет после его кончины ему были посвящены как минимум четыре произведения, два в прозе и два в стихах (одно написано по-латыни, остальные на древнеанглийском языке). Все они, наряду с элементами устного предания, в той или иной степени содержат текстуральные переключки как с образцами латинской агиографии, так и с героико-эпическими произведениями аллитерационной поэзии. Цель статьи – проследить динамику становления посвященного Гутлаку агиографического нарратива в контексте эпохи VII–XI вв. и проанализировать влияние героико-эпической традиции на вторую, менее изученную поэму о Гутлаке (Guthlac B). Гипотеза автора состоит в том, что эпизод кончины святого, в целом отвечающий агиографическому канону, трактуется в ней несколько иначе, будучи пронизан образными и словесными переключками с древнеанглийскими «героическими элегиями», примеры которых представляют «Скиталец» (The Wanderer) и «Морестранник» (The Seafarer).

Местная агиография впервые появилась в Англии на латинском языке, на рубеже VII–VIII вв., столетие спустя после прибытия в Кент первой римской миссии (597 г.), посланной святителем Григорием Великим. Около 710 г. его житие написал англосакс-аноним из монастыря Витби, где ранее (в 664 г.), на местном соборе, были разрешены в пользу Рима канонические разногласия между римскими и

ирландскими монахами (ирландцы крестили север Англии). Другое раннее местное житие, написанное на латыни, посвящено св. Катберту, первому известному отшельнику-аскету из среды англосаксов, воспитанному в традициях ирландской церкви, но принявшему сан епископа от главы второй римской миссии Теодора из Тарса. Это анонимное житие, созданное между 698 и 705 гг., переработал в стихах и прозе Беда Досточтимый (672–735 гг.), осуждавший ирландцев за неканоническое исчисление Пасхи, но ценивший их суровую аскезу, которой те были обязаны древним контактам ирландских монахов с пустынножителями Египта. Интерес англосаксов к египетским анахоретам можно также связать с восточными корнями архиепископа Теодора, однако и авторитет Беды, несомненно, способствовал позитивному восприятию в древней Англии отшельников, упоминаемых в «Церковной истории народа англвов» (731 г.).

Все это, вместе взятое, содействовало почитанию в англосаксонской среде не только христианских пастырей или королей, павших от рук язычников, но и мирян, уединявшихся для служения Богу. После появления жития св. Катберта внимание англосаксонских авторов привлек знатный воин Гутлак, покинувший мир и подвизавшийся среди пустынных болот Кроуланда. За его житием на латыни (которое создал в середине VIII в. монах Феликс по заказу Эльфвальда, короля Восточной Англии) последовали три анонимных сочинения на древнеанглийском языке – сокращенный прозаический пересказ труда Феликса и две небольшие аллитерационные поэмы Guthlac A и Guthlac B.

Латинские жития англосаксонских святых повышали престиж английской церкви на континенте, где на протяжении VIII в. трудились миссионеры из Англии, распространяя христианство среди германских сородичей; англоязычные жития – престиж обители или королевства в самой Англии, где пребывали мощи святого. В любом случае, однако, цель агиографов состояла в том, чтобы создать идеальный портрет, отвечающий понятию святости во Вселенской Церкви. Поэтому и труды англосаксов ориентированы на модели континентальной агиографии. Наиболее раннее из жизнеописаний (*vita*) христианских анахоретов, чья аскеза могла послужить примером для англосаксонских подвижников, – это греческий текст Афанасия Александрийского об Антонии Великом, признанном «отце» египетского монашества. В Англии труд Афанасия, написанный вскоре после кончины Антония (356 г.), был известен в латинском переводе-переложении Евагрия Антиохийского (374 г.), который отчасти сокращает, отчасти расширяет оригинал, но в целом сохраняет его структуру [Kurtz 1926, p. 103]. Оба эти труда упоминает Альдхельм Мальмсберийский (639–709)

в трактате «О похвале девственности» (*Patrologia Latina*, LXXXIX, Col 126). Беда Досточтимый в житии св. Катберта уподобляет англосаксонского отшельника египетскому анахорету, говоря о том, что тот прогнал птиц, клевавших его посевы, подобно святому Антонию, который уговорил диких ослов прекратить разорять его огород (*Vita Sancti Cuthberti Auctore Beda*, XIX).

Таким образом, в эпоху появления жития св. Гутлака труд Афанасия-Евагрия был известен англосаксам, и именно на него ориентировался Феликс (как, возможно, и другие авторы сочинений о Гутлаке). Житие Феликса позволяет предположить, что не только его автор, но и сам Гутлак знал житие св. Антония, ср.: *Dum enim priscorum monachorum solitariam vitam legebat, tamen illuminato cordis gremio avida mente eremum quaerere fervebat* (*Vita Sancti Guthlaci Auctore Felice*, II, 14) «Ибо, читая об уединенной жизни древних монахов, он всем своим просвещенным до глубины сердцем и жадным умом стремился отправиться в пустыню»¹.

Рассказ Феликса об аскетических трудах и подвигах св. Гутлака строится по образцу жития св. Антония, вплоть до заимствования целых пассажей; особенно заметны параллели в описании видений [Kurtz 1926, pp. 103, 126]. Демонология Феликса во многом напоминает таковую у Евагрия и Афанасия: бесы предстают перед отшельниками в виде диких зверей, причем Феликс сохраняет имена и образы животных, нехарактерных для умеренного климата Северной Европы, хотя и уменьшает их число. Еще одной чертой, сближающей жизнеописания Антония и Гутлака, является трогательная любовь подвижников к миру природы, зверям и птицам. Однако заметны и различия, связанные с ментальностью и образом жизни англосаксонской знати: «Гутлак, как бы того желал или не желал Феликс Кроуландский, предстает в житии как истинный германский военный предводитель, стремящийся к личной славе» [Омельницкий 2002, с. 77].

В житиях Антония и Гутлака есть топос благородного происхождения святого, но причина ухода подвижников от родных трактуется по-разному. Антоний покидает мир под впечатлением услышанного в храме чтения Евангелия, в то время как Гутлака приводит к вере разочарование в мирских занятиях: как отпрыск знатного рода, он вначале выбирает военную карьеру, но потом отказывается от нее из-за отвращения к убийствам. Здесь слышится мотив евангельского «благоразумного разбойника», но за этим проступают и реалии жизни англосаксонской знати, чьи имена ассоциировались с военной карьерой, – так, имя Гутлак означает «награду (или трофеи) битвы».

¹ См.: [Kurtz 1926, p. 106], перевод мой. – *Н. Г.*

Феликс обыгрывает это имя в духовном смысле, называя Гутлака воином Христовым. Военная терминология как символ духовной борьбы введена еще апостолом Павлом (Еф. 6:14–17), но была особенно близка англосаксам как намек на героическое прошлое их предков, отразившееся в поэме «Беовульф». Феликс вводит мотив чудесного знамения, отсутствующий в житии Антония: при рождении Гутлака «из облаков небесного Олимпа» вдруг явилась «человеческая рука, вся в красно-золотом сиянии, обращенная к Кресту, стоявшему напротив дома, где святая женщина приносила миру младенца»². Эта деталь связывает труд Феликса с мифопоэтической традицией, встречающейся и в труде Беды, где служение аббатисы Хильды предсказывается во сне ее матери, которой перед рождением дочери приснилось прекрасное ожерелье, распространявшее свет по всей Британии (*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, IV, 23).

Анонимная версия жития св. Гутлака (более поздняя, чем труд Феликса) дошла в рукописи XI в., но восходит к древнеанглийскому прототипу конца VIII – IX в. [Roberts 1970, pp. 202–203; Омельницкий 2002, с. 10]. Эта древнеанглийская версия, кратко излагающая труд Феликса, может быть расценена как «реинтерпретация» жизнеописания святого, рассчитанная на мирян. Ее автор, опуская ряд конкретных фактов и цитат из Священного Писания, усиливает оценочную характеристику образа святого, подавая его как пример для паствы, т. е. повышает его дидактическую направленность. На этом основании поздняя редакция текста древнеанглийского прозаического жития даже приписывалась Эльфрику Грамматику (ок. 950 – ок. 1010 г.), самому крупному прозаику эпохи бенедиктинского возрождения монашества в Англии, хотя позднее это мнение было отвергнуто [Омельницкий 2002, с. 9–10, 85–101]. Однако следует признать, что аноним перерабатывает латинское житие вполне в духе Эльфрика, для которого свойственно избегать конкретики и усиливать назидательный смысл.

Две аллитерационные поэмы о Гутлаке, созданные примерно в одно время с текстом древнеанглийского прозаического жития, но дошедшие в рукописи конца X в. (*The Exeter Book*), также являют собой своеобразное сочетание жития и проповеди, акцентируя пример святых для понимания верующими цели и смысла земной жизни. Они сосредотачиваются на ключевых эпизодах его жития – отшельничеству и кончине. Анонимный автор поэмы, именуемой *Guthlac A*, посвящает рассказ почти исключительно борьбе подвижника с бесами, не упоминая его жизни в монастыре, детства и юности. Трудность поэтического изложения состояла в том, что германский

² См.: [Омельницкий 1997, с. 29].

аллитерационный стих, сложившийся в устной импровизации, требовал традиционной, стереотипной фразеологии, отражающей ключевые понятия героико-эпического мира. Поэтому при описании демонов в поэме исчезают наименования экзотических животных; бесы предстают скорее как мифические чудовища, их обозначения близки наименованиям монстра Гренделя в поэме «Беовульф». Их борьба с Гутлаком представлена как сражение за земное обиталище, так сказать, «родовое капище» – некий холм, имевший сакральный характер еще с языческих времен [Омельницкий 1998, с. 18–20].

По-иному расставлены акценты во второй поэме о Гутлаке. Исследователи не раз отмечали, что поэма Guthlac B, в отличие от поэмы Guthlac A, не вполне соответствует жанру жития, поскольку описывает не жизнь, а смерть святого [Kennedy 1943, p. 251; Bridges 1984, p. 55; Powell 1998, p. 490]. Разумеется, кончина праведника – это часть любого агиографического сочинения. Смерть Гутлака составляет важный момент в житии Феликса, однако представлена в условных выражениях агиографического канона, по большей части заимствованных из «Жития св. Антония» и «Жития св. Катберта». В отличие от Феликса, Guthlac B ставит акцент не только на результате смерти святого (его принятия в небесные обители), но также на самом процессе «умирания», расставания с земной жизнью.

В житии Феликса, как и в древнеанглийском анонимном житии, кончине Гутлака уделяется не более одной десятой части текста, в поэме «Гутлак А» – не более десяти строк [Powell 1998, p. 491]. По сути, Гутлак здесь не столько умирает, сколько препровождается туда, где ему уготована лучшая жизнь. Из четырех англосаксонских повествований о Гутлаке лишь Guthlac B целиком разрабатывает тему смерти и трактует ее как изгнание – трактовка, чуждая другим текстам. Уход из земного мира, описываемый в терминах странствия и расставания, свойственных героической элегии, по-видимому, делал рассказ о Гутлаке более понятным и приемлемым для англосаксонской аудитории, воспитанной на устной героико-эпической поэзии.

Элегический мотив «изгнания» замечен прежде всего в концовке поэмы, которая остается, однако, предметом споров. Одни полагают, что анонимный автор, сочиняя заключительные строки поэмы, прямо подражал поэме «Скиталец» [Kennedy 1943, p. 258]. Другие, напротив, отказывают им в принадлежности к жанру элегии, в том числе по причине их религиозно-дидактического характера [Timmer 1942, p. 41; Pilch 1964, p. 213]. Тем не менее можно отметить явные моменты сходства между концовкой поэмы Guthlac B и героическими элегиями. После смерти Гутлака его ученик оказывается лишенным общения с учителем, т. е. пребывает в своеобразном духовном «изгнании», и якобы по этой причине отправляется к сестре Гутлака,

чтобы найти утешение и рассказать ей о постигшем их горе. Вместе с тем его слова показывают, что это лишь начало его странствий: *Ic sceal sarigferð, / heanmod hweorfan, / hyge drusende* (Guthlac B, 1378b – 1379) «Я должен, печальный душою, / скитаться, униженный и отверженный, / духом упавший»³. Здесь присутствуют все компоненты, составляющие тему «изгнания»: статус (изгнанника), его обездоленность, состояние духа и перемещение в пространстве [Greenfield 1955, p. 203]. Эти завершающие поэму строки создают, однако, ощущение незавершенности пути самого изгнанника, который, подобно главному герою поэмы «Скиталец», очевидно, осознает свою жизнь как бесконечный и трудный поиск пути к Богу.

Анализ лексики обнаруживает, что свойственные древнеанглийским элегиям компоненты, особенно мотив «изгнания», пронизывают собой весь текст поэмы Guthlac B, что особенно заметно на примере темы смерти, которая видится при этом не только как желанный путь святого к Господу, но и как разлука учителя с любимым учеником, вызывающая безутешное горе.

В поэмах «Морестранник» и «Скиталец», наиболее явных образах героических элегий, мотив «изгнания» трактуется как полное отторжение эпического героя, одиноко странствующего по холодному морю, от радостей дружинной жизни (пиров и битв); как разлука с любимым вождем, как контраст чужбины и родины. Guthlac B трактует смерть как разлучение души и тела, разлуку господина и его служителя, как путь от земных горестей к небесному блаженству, но также и переживание утраты общения с близкими.

С прямыми простыми именами смерти (*deað* «смерть», *ende* «конец») чередуются в тексте сложные переносные выражения, уподобляющие смерть изгнанию и путешествию. Среди них важную роль играют композиты со вторым элементом *gedal* «разделение». Три из них подразумевают разделение жизни и смерти (*feorg-gedal*, *lif-gedal*, *deað-gedal*), два – отделение души (*sawel-gedal*, *gæst-gedal*). И если последние предполагают выход души за пределы земного пространства, то выражение *lices hgyre* «гибель (букв. падение) тела», напротив, привлекает внимание к земному аспекту смерти, чья неизбежность выражается в композите *nyd-gedal*. Тот же земной аспект виден в композите *feoden-gedal*, обозначающем смерть как «отделение от господина». В этом месте поэмы акцент перемещается на скорбь ученика по поводу разлуки с учителем, ко-

³ Здесь и далее текст поэмы Guthlac B цитируется в переводе автора статьи с указанием номеров поэтических строк по: *Anglo-Saxon poetic records / Ed. by G.P. Krapp, E.K. Dobbie, van. Vol. 3. N.Y.: Columbia University Press, 1936. 382 p.*

торый именуется героико-эпическими терминами вождя (*dryhten, beoden*). Вот как оплакивает ученик смерть Гутлака: *Ellen biþ selast / þam þe oftost sceal / dreogan dryhtenbealu, / deope behyrcgan / þroht þeodengedal (Guthlac B, 1348–1350a)* «Мужество потребно / тому, кто должен / пережить великое горе [возможно: «гибель вождя»], / глубоко прочувствовать / тяжесть разлуки с господином».

Если метафора «разделения» фиксирует статичное восприятие смерти, то метафора пути указывает на ее динамический аспект – самый момент исхода души из тела. Целый ряд композитов, включающих наименование «пути» (*sið, weg*), обозначает этот момент как движение «вовне» (*ut-sið*), «вперед» (*forð-sið, forð-weg*) или даже прямо как «путь в изгнание» (*wræc-sið*). Разумеется, для святого это путь вверх, на небо, но можно видеть здесь и намек на последний вздох, сопровождаемый сожалением об уходе из земной жизни. Вместе с тем негативные ассоциации «изгнания» относятся тут прежде всего к печали ученика, а не к чувствам умирающего праведника, хотя тот и сожалеет о разлуке. Для Гутлака смерть как отделение непорочной души от пораженного первородным грехом тела – это радостное путешествие, его чувства обозначены через повтор прилагательного *fus* «страстно желающий». О себе он говорит: *ond ic siþþan mot / fore meotudes sneowum / meorda hleotan (Guthlac B, 1040b – 1041)* «И ныне я должен / у колен Создателя / получить награду». Образ дружинника, преклоняющего руки и голову на колени господину в знак верности, характерен для героико-эпической традиции и присутствует, в частности, в героических элегиях (*The Seafarer, 41–43a*).

Еще одна аллюзия на древнеанглийские элегии – упоминание судьбы (*wyrd*), что свидетельствует о знании поэтом героико-эпической традиции, где судьба выступает в роли активной, почти что одушевленной силы, хотя и подчиненной Творцу. Эпизод смерти Гутлака завершается словами, которые говорят о неспособности этой силы задержать душу святого в теле: *Wyrd ne meahte / in fægum leng / feorg gehealdan, / deore frætwe, / þonne him gedemed wæs (Guthlac B, 1061b–1063)* «Судьба не могла / в обреченном долее / жизнь удерживать, / дорогое сокровище, / коль то суждено ему было». Последняя фраза содержит намек на имя Бога как высшего Судии (*Demend*).

Используемый поэтом сложный лексикон смерти, акцентирующий то вполне понятную земную печаль, то небесные радости, создает в поэме некое настроение, которое сближает ее с древнеанглийскими элегиями, где изображаются страдания эпического героя-одиночки, потерявшего связь с вождем и дружиной, однако в конце концов находящего утешение в Боге. В употребляемых словах имплицитно заложены скрытые намеки на параллели между содержанием элегий

и тем, как поэт интерпретирует воздействие смерти на окружающих. Ученик Гутлака, а отчасти и сам Гутлак, тоже переживающий разлуку с учеником, предстает при этом в роли обездоленного изгнанника, героя поэм «Скиталец» и «Морестранник».

Итак, можно сделать вывод о разнообразном проявлении интертекстуальности при формировании жития св. Гутлака в его прозаической и поэтической версиях. Если Феликс, автор латинского жития, еще подражает канону континентальной агиографии, вплоть до прямых заимствований и сохранения экзотических реалий из жития св. Антония, поскольку ориентируется на церковную элиту, то анонимный автор древнеанглийской прозы в большей мере адаптирует рассказ к понятиям и потребностям англосаксонской аудитории из мирян. В стихотворных произведениях усиливается влияние героико-эпической традиции аллитерационной поэзии, что особенно заметно в поэме *Guthlac B* с ее ярко выраженным мотивом «изгнания», характерным для героических элегий «Скиталец» и «Морестранник».

Литература

- Омельницкий 1997 – *Омельницкий М.П.* Образ святого в англосаксонской литературной и агиографической традиции: на материалах поэмы “*Guthlac A*” и “*Vita Sancti Guthlaci*” Феликса Кроуландского. М.: Реал-А, 1997. 96 с.
- Омельницкий 1998 – *Омельницкий М.П.* Поэма о святом Гутлаке: на материале древнеанглийской поэмы «Гутлак А». М.: Реал-А, 1998. 256 с.
- Омельницкий 2002 – *Омельницкий М.П.* Агиографические модели позднего англосаксонского периода: Дис. ... канд. ист. наук. М., 2002. 261 с.
- Bridges 1984 – *Bridges M.E.* Generic contrast in Old English hagiographical poetry. Copenhagen: Rosenkilde and Baggen, 1984. 276 p.
- Greenfield 1955 – *Greenfield S.B.* The formulaic expression of the theme of exile in Anglo-Saxon poetry // *Speculum. Journal of Medieval Studies.* 1955. Vol. 30. No. 1–2. P. 200–206.
- Kennedy 1943 – *Kennedy Ch.W.* The earliest English poetry. L.: Oxford University Press, 1943. 375 p.
- Kurtz 1926 – *Kurtz B.J.* From St. Anthony to St. Guthlac. A study in biography // University of California Publications in Modern Philology. 1926. Vol. 12. No. 2. P. 103–146.
- Pilch 1964 – *Pilch H.* The elegiac genre in Old English and early Welsh poetry // *Zeitschrift für Celtische Philologie.* 1964. Bd. 29. P. 209–224.
- Powell 1998 – *Powell S.D.* The journey forth. Elegiac consolation in *Guthlac B* // *English Studies.* 1998. No. 6. P. 489–500.
- Roberts 1970 – *Roberts J.* An inventory of early Guthlac materials // *Medieval Studies.* 1970. Vol. 32. P. 193–233.
- Timmer 1942 – *Timmer B.J.* The elegiac mood in Old English poetry // *English Studies.* 1942. Vol. 24. P. 33–44.

References

- Omel'nitskii, M.P. (1997), *Obraz svyatogo v anglosaksonskoi literaturnoi i agiograficheskoi traditsii: na materialakh poemy "Guthlac A" i "Vita Sancti Guthlaci" Feliksa Kroulandskogo* [The image of the Saint in the Anglo-Saxon literary and hagiographic tradition. Based on the materials of the poem "Guthlac A" and "Vita Sancti Guthlaci" by Felix of Crowland], Real-A, Moscow, Russia.
- Omel'nitskii, M.P. (1998), *Poema o svyatome Gutlake: na materiale drevneangliiskoi poemy "Gutlak A"* [The poem about Saint Guthlac. Based on the material of the Old English poem "Guthlac A"], Real-A, Moscow, Russia.
- Omel'nitskii, M.P. (2002), *Agiograficheskie modeli pozdnego anglosaksonskogo perioda* [Hagiographic models of the late Anglo-Saxon period], D. Sc. Thesis (History), Moscow, Russia.
- Bridges, M.E. (1984), *Generic contrast in Old English hagiographical poetry*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen, Denmark.
- Greenfield, S.B. (1955), "The formulaic expression of the theme of exile in Anglo-Saxon poetry", *Speculum. Journal of Medieval Studies*, vol. 30, no. 1–2, pp. 200–206.
- Kennedy, Ch.W. (1943), *The earliest English poetry*, Oxford University Press, London, UK.
- Kurtz, B.J. (1926), "From St. Anthony to St. Guthlac. A study in biography", *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 12, no. 2, pp. 103–146.
- Pilch, H. (1964), "The elegiac genre in Old English and early Welsh poetry", *Zeitschrift für Celtische Philologie*, Bd. 29, pp. 209–224.
- Powell, S.D. (1998), "The journey forth. Elegiac consolation in Guthlac B", *English Studies*, no. 6, pp. 489–500.
- Roberts, J. (1970), "An inventory of early Guthlac materials", *Medieval Studies*, vol. 32, pp. 193–233.
- Timmer B.J. (1942) "The elegiac mood in Old English poetry", *English Studies*, vol. 24, pp. 33–44.

Информация об авторе

Наталья Ю. Гвоздецкая, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Сретенская духовная академия, Москва, Россия; 107031, Россия, Москва, ул. Большая Лубянка, д. 19, стр. 3; ngvozd@yandex.ru

Information about the author

Natalia Yu. Gvozdet'skaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Sretensky Theological Academy, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 19, Bolshaya Lubyanka St., Moscow, Russia, 107031; ngvozd@yandex.ru

УДК 82-1:81'255.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-189-196

Роль переводческих стратегий
в построении поэтического текста
на разноструктурных языках
(«Джейн Эйр» Ш. Бронте)

Екатерина С. Бородулина

*Государственный университет просвещения,
Мытищи, Россия, Borodulina@world@mail.ru*

Аннотация. В статье проведен сопоставительный анализ переводов поэтического текста в рамках оценки качества перевода художественного произведения. Впервые рассмотрены стилистические деформации, а также их влияние на восприятие текста. Подробно изучена роль доместикации, форенизации и деформации в построении стихотворного текста на разноструктурных языках (русском и французском). Установлены причины использования вышеуказанных стратегий и переводческих трансформаций, выявлены наиболее часто встречающиеся переводческие приемы. Рассмотрен диахронический аспект использования деформации как стратегии в построении поэтического переводного текста.

Ключевые слова: художественный перевод, поэтический перевод, доместикация, форенизация, деформация, переводческие стратегии

Для цитирования: Бородулина Е.С. Роль переводческих стратегий в построении поэтического текста на разноструктурных языках («Джейн Эйр» Ш. Бронте) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 189–196. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-189-196

The role of translation strategies
in the construction of a poetic text
in languages with different structures
("Jane Eyre" by Ch. Bronte)

Ekaterina S. Borodulina

*The Federal State University of Education, Moscow, Russia,
Borodulina@world@mail.ru*

Abstract. The article provides a comparative analysis of the translations of poetic text in the framework of assessing the quality of the translation of the

© Бородулина Е.С., 2024

artwork. Stylistic deformations are considered for the first time, as well as their influence on the perception of the text. The role of domestication, foreignization and deformation in the construction of poetic text in different languages (Russian and French) is studied in detail. The author identifies reasons for the use of the above strategies and translation transformations as well as the most common translation techniques. He also considers the diachronic aspect of the use of deformation as a strategy in the construction of a poetic text.

Keywords: literary translation, poetic translation, domestication, foreignization, deformation, translation strategies

For citation: Borodulina, E.S. (2024), "The role of translation strategies in the construction of a poetic text in languages with different structures ('Jane Eyre' by Ch. Bronte)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 189–196, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-189-196

Актуальность исследования обусловлена недостаточным теоретическим обоснованием деформации как самостоятельной лингвокультурологической стратегии и ее роли в исследованиях художественного перевода. Переводческая стратегия в качестве самостоятельной стратегии реализуется в поэтическом тексте, поскольку в данном случае переводчик не только максимально субъективен, но и идет на определенные жертвы (меняет композиционный строй, опускает рифмы, пропускает важные авторские образы).

Джеймс Холмс перечисляет несколько способов перевода поэзии, среди которых: 1) перевод прозой; 2) подражание (выбор наиболее близкой формы произведения); 3) аналог (соответствие функций поэтического текста); 4) естественное развитие (передача содержания); 5) отстранение (отсутствуют единые форма и содержание, перевод выполняется интуитивно) [Holmes 1970, с. 95–99].

Мы не можем согласиться с данным утверждением, поскольку они доказывают, что достижение полной эквивалентности в поэтических переводах невозможно. «Переводчик-поэт "заимствует" сюжет, который представляет в поэтической форме (по возможности сохраняя авторскую форму), интерпретируя его по-своему» [Жирова 2023, с. 147]. Иными словами, значительная роль в переводе поэзии принадлежит субъективному фактору – выбору переводчика.

В переводческих интерпретациях неизбежны так называемые деформации, проявляющиеся на всех языковых уровнях. Для изучения роли деформации в построении поэтического произведения наиболее подходящим материалом являются переводы поэтиче-

ских текстов из женских романов викторианской эпохи. Выбор обусловлен наличием нескольких вариантов перевода, благодаря которому становится возможным сопоставительный анализ и выявление деформаций и трансформаций.

Использование деформации, как утверждает И.В. Войнич, осуществляется по причине наличия в художественном тексте «языковых и культурных различий оригинала и перевода и необходимости «вписывания» оригинала в чуждую ему языковую и культурную среду» [Войнич 2010, с. 7]. При передаче поэтического текста потери на различных языковых уровнях неизбежны. «Воззрения и ценностные нормы могут изменяться с течением времени, но художественное произведение навсегда остается в иной лингвокультуре и требует правильного осмысления и точного перевода на другой язык» [Бородулина 2023, с. 142].

Особенности переводческих деформаций, на наш взгляд, стоит рассматривать в сопоставительном аспекте в нескольких лингвокультурах. Проведем сравнительный анализ переводов стихотворения из романа Ш. Бронте «Джейн Эйр». Мы анализируем два перевода на русский язык и один французский вариант.

Оригинал стихотворения ¹	Перевод на французский язык (Н. Лезбазей) ²
<p>My feet they are sore, and my limbs they are weary; Long is the way, and the mountains are wild; Soon will the twilight close moonless and dreary Over the path of the poor orphan child.</p>	<p>Mes pieds sont meurtris; mes membres sont las. Le chemin est long; la montagne est sauvage; bientôt le triste crépuscule que la lune n'éclairera pas de ses rayons répandra son obscurité sur le sentier du pauvre orphelin.</p>
<p>Why did they send me so far and so lonely, Up where the moors spread and grey rocks are piled? Men are hard-hearted, and kind angels only Watch o'er the steps of a poor orphan child.</p>	<p>Pourquoi m'ont-ils envoyé si seul et si loin, là où s'étendent les marécages, là où sont amoncelés les sombres rochers? Le cœur de l'homme est dur et les bons anges veillent seuls sur les pas du pauvre orphelin.</p>

¹ *Brontë Ch.* Jane Eyre. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1260/1260-h/1260-h.htm> (дата обращения 25.01.2024).

² *Bell Curren.* Jane Eyre ou les mémoires d'une institutrice. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Jane_Eyre/Texte_entier (дата обращения 25.01.2024).

<p>Yet distant and soft the night breeze is blowing, Clouds there are none, and clear stars beam mild, God, in His mercy, protection is showing, Comfort and hope to the poor orphan child.</p> <p>Ev'n should I fall o'er the broken bridge passing, Or stray in the marshes, by false lights beguiled, Still will my Father, with promise and blessing, Take to His bosom the poor orphan child.</p> <p>There is a thought that for strength should avail me, Though both of shelter and kindred despoiled; Heaven is a home, and a rest will not fail me; God is a friend to the poor orphan child.</p>	<p>Cependant la brise du soir souffle doucement; le ciel est sans nuages, et les brillantes étoiles répandent leurs purs rayons. Dieu, dans sa bonté, accorde protection, soutien et espoir au pauvre orphelin.</p> <p>Quand même je tomberais en passant sur le pont en ruines, quand même je devrais errer, trompé par de fausses lumières, mon père, qui est au Ciel, murmurerait à mon oreille des promesses et des bénédictions, et presserait sur son cœur le pauvre orphelin.</p> <p>Cette pensée doit me donner courage, bien que je n'aie ni abri ni parents. Le ciel est ma demeure, et là le repos ne me manquera pas. Dieu est l'ami du pauvre orphelin.</p>
<p>Перевод Т.М. Казмичевой³ [Перевод прозаического текста В.О. Станевич]</p>	<p>Перевод И.Г. Гуровой⁴</p>
<p>Стерты до крови ноги, и плечи изныли, Долго шла я одна среди скал и болот. Белый месяц не светит, темно, как в могиле, На тропинке, где ночью сиротка бредёт.</p> <p>Ах, зачем в эту даль меня люди послали, Где седые утесы, где тяжело идти! Люди злы, и лишь ангелы в кроткой печали Сироту берегут в одиноком пути.</p>	<p>Устала идти я, и ноженьки ноют. Как дики здесь горы, как тропы круты, И сумерки скоро дорогу закроют От взоров лишенной всего сироты.</p> <p>Почто же послали меня так далеко, Туда, где лишь скалы да дрока кусты? Люди со мной поступают жестоко, Но ангелы бдят над судьбой сироты.</p>

³ Перевод Т.М. Казмичевой приводится по: *Бронте III*. Джейн Эйр. М.: СП «Внешинберика», 1992. С. 22.

⁴ Перевод В. Гуровой приводится по: *Бронте III*. Джейн Эйр. М.: АСТ, 2005. С. 12–13.

<p>Тихо веет в лицо мне ночная прохлада, Нет ни облачка в небе, в звездах небосвод. Милосердие бога – мой щит и ограда, Он надежду сиротке в пути подает.</p> <p>Если в глушь заведет огонек на трясине Или вдруг оступлюсь я на ветхом мосту, – То заплачет душа, ведь она так просила, На груди у себя приютить сироту.</p>	<p>И ветер мне теплый лицо овеивает, И светят мне звезды с небес высоты, Господь в милосердье своем утоляет Печали бредущей во тьме сироты.</p> <p>Коль в пропасть иль в топь завлекут меня злые Огни, что блуждают среди темноты, Отец мой небесный за муки былые Душу к себе призовет сироты.</p> <p>Без близких и крова живу я, тоскуя, Но в сердце не вянут надежды цветы: На небе мой дом, там его обрету я. Бог – любящий друг и оплот сироты.</p>
---	--

Рассмотрим особенности перевода данного стихотворения:

- а) композиция стихотворного текста. Композиция выполнена в эквиритмичной форме у русских переводчиц, Т.М. Казмичевой и И.Г. Гуровой. Перевод на французский язык выполнен в прозаической форме. Ноэми Лесбазей ставит перед собой цель – передать всю информацию, содержащуюся в подлиннике, в том числе стилистические средства и авторский замысел. Ритмичность утрачена. Полностью смысл поэтического произведения передается в прозаической форме. Нарушение композиции – случай стилистической деформации. Не меньший интерес вызывает перевод последней строфы у Т.М. Казмичевой. В переводе на русский язык она вовсе отсутствует. Ее отсутствие объяснимо содержанием многочисленных религиозных лексических единиц, сравнений и метафор. Информация не соответствовала социополитической обстановке того времени. Деформация вызвана экстралингвистическими факторами, приведшими к нарушению композиционного строя и опущению авторских образов;
- б) переводческие приемы. Перевод стихотворений характеризуется постоянными опущениями, добавлениями и сравнениями, которые отсутствуют в оригинальном произведении.

В переводе Т.М. Казмичевой слово “limbs” (досл. пер. «конечности») переводится как «плечи» с целью соответствия ритму поэтического произведения. Той же целью объясняются многочисленные лексические добавления во второй строке первой строфы – «болота»

(при этом в оригинальном произведении в первой строфе данная лексема отсутствует). Однако данную лексему можно назвать компенсацией, поскольку в оригинальном тексте она упоминается во второй строфе, а в варианте Т.М. Казмичевой отсутствует. Т.М. Казмичева делает акцент не только на сохранении ритмичности произведения, но и на образности. Стараясь сохранить ее, она добавляет различные изобразительно-выразительные средства, которые в английском варианте отсутствуют, для сохранения должного эффекта на читателя, при этом используя и значительную эмфатизацию: строчка с эпитетом «белый месяц не светит» (в оригинале отсутствует, только нейтральное *the twilight close moonless and dreary*), сравнение «темно, как в могиле» (оригинал тот же), добавление эпитета «кроткой печали» (ориг. “*kind angels*”). В предпоследней строфе опущен перевод лексемы религиозного характера “*Father*” (обращение к Богу), заменена нейтральным «душа». Возникает деформация стилистического характера.

Перевод И.Г. Гуровой более полный и точный, по сравнению с Т.М. Казмичевой. Соответствие авторскому стилю достигается за счет сохранения эпитеты, присутствующей в оригинальном варианте – “*a/the poor orphan child*” (сирота). Точность достигается за счет переводческих модуляций на различных языковых уровнях, способствующих достижению большей эквивалентности: “*long is a way*” – «как тропы круты», “*Over the path of the poor orphan child*” – «от взоров лишенной всего сироты». Однако и вариант И.Г. Гуровой содержит опущения: “*where the moors spread and grey rocks are piled*” – «туда, где лишь скалы да дрока кусты». В переводе отсутствует эпитет и с целью сохранения ритмичности отсутствует правильный перевод строки “*the moors spread*”. Присутствует антонимический перевод строк “*God, in His mercy, protection is showing, // Comfort and hope to the poor orphan child*” – «Господь в милосердии своем утоляет // Печали бредущей во тьме сироты». На синтаксическом уровне используются такие трансформации, как перестановки и замены частей речи: “*There is a thought that for strength should avail me*” – «Но в сердце не вянут надежды цветы», “*Though both of shelter and kindred despoiled*” – «Без близких и крова живу я, тоскуя». Следовательно, сохранение и воспроизведение всей полноты поэтического произведения свидетельствует о форенизации.

Французский перевод, как было упомянуто ранее, не обладает эквиритмичностью, что свидетельствует о стилистической деформации, поскольку вместе с композицией художественного произведения утрачивается и авторский замысел. Согласно французской традиции, поэтический текст переводится прозой. Весь прозаический текст, выполненный Ноэми Лесбазей, полностью эквивалентен ори-

гинальному варианту. Переводчица передает авторский замысел, следуя традициям своей лингвокультуры. Поскольку полученный вариант эквивалентен оригиналу (будучи прозаическим текстом), применяется такая переводческая стратегия, как доместикация.

Сравнивая подходы переводчиков к интерпретации поэтического произведения на разноструктурных языках, стоит процитировать И.Г. Жирову: «В русской поэтической переводной традиции наблюдается фактор необходимости со стороны переводчика установить межкультурный контакт с автором поэтического текста» [Жирова 2019, с. 82–87]. Межкультурный контакт с автором был установлен в переводе И.Г. Гуровой ввиду отсутствия влияния неязыковых факторов, приводящих к столкновению аксиологических установок. Межкультурный контакт был прерван у В.О. Станевич – во втором случае он привел к деформации на стилистическом уровне. Эстетическая функция перевода оказалась нарушена. Французский перевод строится на основе доместикации: здесь мы говорим об установившемся контакте с автором, но претерпевшим незначительные изменения, связанные с традициями конкретной лингвокультуры. Отметим, что в поэтическом переводе во всех вариантах присутствуют деформации на всех языковых уровнях.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: достижение полной эквивалентности в поэтическом переводе невозможно. Перевод поэзии – крайне тяжелая задача. Задача переводчика в данном случае – не только сохранить эквивалентность поэтического произведения, но и сохранить на другом языке стилистическую окраску, которая могла бы оказать идентичный эффект на читателя. Как следствие, поэтический перевод будет содержать деформации на лексическом, синтаксическом и стилистическом уровне, которые приводят к опущениям и нейтрализации необходимого эффекта, оказываемого на читателя.

Литература

- Бородулина 2023 – *Бородулина Е.С.* Эволюция применения деформации при переводе художественного текста: диахронический аспект и подходы к интерпретации (на материале романа Ш. Бронте «Джейн Эйр») // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2023. Т. 29. № 1. С. 137–144.
- Войнич 2010 – *Войнич И.В.* Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 234 с.
- Жирова 2019 – *Жирова И.Г.* Межкультурный творческий диалог между М.Ю. Лермонтовым и Дж. Байроном // Актуальные проблемы современного языкового образования в вузе: вопросы теории языка и методики обучения:

материалы научно-практической конференции. Коломна: Национальное об-во прикладной лингвистики (НОПриЛ), 2019. С. 85–90.

Жирова 2023 – *Жирова И.Г.* Дескриптивное переводоведение: нормы, универсалии, закономерности // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2023. № 2 (49). С. 139–151.

Holmes 1970 – *Holmes J.S.* Forms of verse translation and the translation of verse form // The nature of translation. Essays in the theory and practice of literary translation / Ed. by J.S. Holmes, F. Haan, de, A. Popovič // The Hague; P.: Mouton de Gruyter, 1970. P. 91–105.

References

Borodulina, E.S. (2023), “Evolution in the use of deformation in the translation of a literary text. The diachronic aspect and interpretation approaches (on the material of the novel ‘Jane Eyre’ by Ch. Brontë)”, *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorija, pedagogika, filologija*, vol. 29, no. 1, pp. 137–144.

Holmes, J.S. (1970), “Forms of verse translation and the translation of verse form”, in Holmes, J.S., Haan, F., de and Popovič, A., eds., *The nature of translation. Essays in the theory and practice of literary translation*, Mouton de Gruyter, The Hague, Netherlands, Paris, France, pp. 91–105.

Voinich, I.V. (2010), *Strategii lingvokul’turnoi adaptatsii khudozhestvennogo teksta pri perevode* [Strategies for linguistic and cultural adaptation of a literary text in translation], Ph.D. Thesis, Perm’, Russia.

Zhirova, I.G. (2019), “Intercultural creative dialogue between M.Yu. Lermontov and J. Byron”, in Aktual’nye problemy sovremennoogo yazykovogo obrazovaniya v vuze: voprosy teorii yazyka i metodiki obucheniya: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii. Natsional’noe obshchestvo prikladnoi lingvistiki (NOPriL), Kolomna, Russia, pp. 85–90.

Zhirova, I.G. (2023), “Descriptive translation studies. Norms, universals, patterns”, *Teoriya yazyka i mezhkul’turnaya kommunikatsiya*, vol. 49, no. 2, pp. 139–151.

Информация об авторе

Екатерина С. Бородулина, аспирант, Государственный университет просвещения, Мытищи, Россия; 141014, Россия, Мытищи, ул. Веры Волошиной, д. 24, Borodulinaworld@mail.ru

Information about the author

Ekaterina S. Borodulina, postgraduate student, The Federal State University of Education, Mytishchi, Russia; 24, Vera Voloshina St., Mytishchi, Russia, 141014; Borodulinaworld@mail.ru

УДК 81'255.2:82-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-197-206

Два перевода на китайский язык
названия романа «Чапаев»:
от соцреализма к постмодернизму

Николай А. Ефименко

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, efimenko200205@mail.ru*

Аннотация. Статья исследует проблему перевода заглавий литературных произведений с русского на китайский язык. Автор обращает внимание на то, что название является одной из ключевых позиций текста, влияющей на восприятие образа читателями. Он также обсуждает важность выбора заглавия для внутренней и внешней ценности произведения. На примере романа Д.А. Фурманова «Чапаев» автор проводит анализ переводов названия на китайский язык и учитывает особенности китайской культурной и языковой среды. Результаты работы позволяют сделать вывод о том, что семантика каждой морфемы имеет важное значение при переводе заглавий литературных произведений. Новизна статьи заключается в применении диахронического анализа вариантов перевода названия романа «Чапаев» на китайский язык, а также в обсуждении связи между сознанием человека и отдельными фрагментами слова.

Ключевые слова: заглавие, название, перевод, китайский язык, диахрония, семантика

Для цитирования: Ефименко Н.А. Два перевода на китайский язык названия романа «Чапаев»: от соцреализма к постмодернизму // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 197–206. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-197-206

Two Chinese translations
of the title of the novel “Chapaev”.
From socialist realism to postmodernism

Nikolai A. Efimenko

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
efimenko200205@mail.ru*

Abstract. The article studies an issue of translating titles of literary works from Russian into Chinese. The author emphasizes that the title is one of the

© Ефименко Н.А., 2024

key positions in the text that influences readers' perception of the image. The importance of choosing a title for the internal and external value of the work is also discussed. Using the example of the novel "Chapaev" by D.A. Furmanov, the author analyses the translation of the titles into Chinese, taking into account the peculiarities of the Chinese cultural and linguistic environment. The results of the study allow concluding that the semantics of each morpheme is important in translating the titles of literary works. The novelty of the article lies in applying diachronic analysis of translation variants of the novel "Chapaev", as well as discussing the connection between human consciousness and individual fragments of a word.

Keywords: title, name, translation, Chinese language, diachrony, semantics

For citation: Efimenko, N.A. (2024), "Two Chinese translations of the title of the novel 'Chapaev'. From socialist realism to postmodernism", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 197–206, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-197-206

Название, или заглавие, является одним из ключевых элементов любой работы, будь то книга, статья, фильм или даже проект. Оно обладает сильным воздействием на читателя или зрителя, привлекая его внимание и определяя первое впечатление, ведь «заглавие – одна из "сильных позиций" текста»¹, наряду с первой и последней его фразой, совместно составляющие «так называемый заголовочно-финальный комплекс» [Гальперин 1981, с. 73].

Название несет в себе не только информацию о содержании произведения, но также может отражать его эмоциональную окраску, тематику, стиль или даже по-своему интриговать: «от того, насколько удачно бывает выбрано заглавие, во многом зависит судьба книги»². Неслучайно в Краткой литературной энциклопедии ему дается такое определение: «Название (заглавие) – постоянное обозначение произведения, издания, сборника; его собственное имя»³. А крупнейший в России специалист по лингвистике текста И.Р. Гальперин дает такую формулу названия: «Название – это

¹ Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред.-сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стлб. 849.

² Орлицкий Ю.Б. Заглавие // Поэтика: слов. актуальных терминов и понятий / Ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. Стлб. 849.

³ Магазаник Э.Б. Название (заглавие) // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1968. Стлб. 79.

компрессированное, нераскрытое содержание текста» [Гальперин 1981, с. 133].

Очень часто заглавие содержит собственное имя литературного героя⁴: «Дон Кихот» Сервантеса, «Тартюф» Мольера, «Робинзон Крузо» Дефо, «Евгений Онегин» Пушкина, «Тарас Бульба» Гоголя, «Граф Монте-Кристо» Дюма, «Кармен» Мериме, «Госпожа Бовари» Флобера, «Обломов» Гончарова, «Анна Каренина» Толстого, «Доктор Живаго» Пастернака и многие другие. Одним из таких заглавий, вызывающих интерес и трактуемых разными способами, является «Чапаев» – заглавие романа, написанного ровно 100 лет назад известным советским писателем Дмитрием Александровичем Фурмановым. Однако вопрос о том, как передать на китайском языке семантику данного наименования без искажения значений, является далеко не простым, поэтому прослеживание диахронии изменения перевода этого названия позволит нам увидеть не только семантические изменения, но и изменения, связанные с общественно-историческими причинами.

Проблема перевода названий русских литературных произведений на иностранные языки, безусловно, не является новой. Особенно хотелось бы отметить цикл работ Ли Лицюня, который проанализировал функции и структуру [李利群 2006], семиотику [李利群 2007], технику [李利群, 曹一红 2008] и много других важных аспектов переводов заглавий художественных текстов. Однако в его работах чаще всего рассматривались проблемы, возникающие из-за таких особенностей русского языка, когда название связано или с русскими культурными феноменами, или с историческими событиями России, или когда при переводе невозможно подобрать подходящее слово, так как оно является лакуной в китайском языке, и т. д. Однако в них не рассмотрены проблемы перевода со стороны китайского языка, особенно в аспекте когнитивистики, где значение имеет не только само название, но и каждый иероглиф. Опыт именно такого подхода предложен в нашей работе.

Далее мы перейдем к методологии.

Во-первых, был проведен лингвистический анализ переводов и их контрастивный анализ. С помощью данных методов мы, во-вторых, выявили различия в семантических оттенках переведенных названий и сравнили их особенности.

Далее мы рассмотрим диахронию вариантов переводов романа Фурманова «Чапаев» и с помощью анализа историко-общественного контекста выявим причины изменения в переводе этого названия.

⁴ Там же.

Как уже говорилось, любое название имеет важную семантическую функцию, особенно в китайском языке, где обычно при передаче иностранных имен происходит фонетическое заимствование. Кажется, что в таких случаях лексические единицы, соединяясь и обозначая конкретное слово, теряют свою семантику и используются только по фонетическому принципу. Однако даже если на первый взгляд слово, представленное собственным именем, не имеет значения, каждый иероглиф отдельно все равно несет свое значение и оценочность. Поэтому даже если название является фонетическим заимствованием, семантику разных иероглифов оно также передает.

В переводах романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди», выполненных переводчиками Цао Маньси⁵, Лэй Жань⁶ и др., фамилия главного героя этого произведения Девушкина переводится как 杰武什金. Если разобрать значение каждого иероглифа-лексемы отдельно, то они будут следующими: 杰 «выдающийся человек», 武 «мужественный», 什 «всевозможный», 金 «золото». Такое имя вызывает в читателе скорее образ выдающегося, талантливого и богатого мужчины, а не образ несчастного «маленького человека», каким в романе был Девушкин. Поэтому подбор правильных иероглифов для заимствования является очень важным аспектом перевода, что, как мы увидим, также стало причиной двух разных переводов названия романа «Чапаев».

Официально у названия «Чапаев» есть два перевода – это 夏伯阳 и 恰巴耶夫. Мы сначала разберем их семантику, а далее уже перейдем к нахождению причин данных переводов.

Если название 夏伯阳 разделить на морфемы, то получится 夏, 伯 и 阳.

По данным словаря Синьхуа, устанавливаем их основные значения, которые имеют большую вероятность ассоциаций. У иероглифа 夏 имеются следующие значения: «1. Лето. 2. Название первой китайской династии. 3. Древнее название Китая. 4. Используется как фамилия»⁷. Иероглиф 伯 означает: «1. Дядя. 2. Старший из

⁵ 陀思妥耶夫斯基. 穷人·白夜·赌徒 / 曹曼西译. 南京: 译林出版社, 2001 [*Достоевский Ф.М.* Бедные люди; Белые ночи; Игрок / Пер. с рус. Цао Маньси. Нанкин: Илнь, 2001].

⁶ 陀思妥耶夫斯基. 穷人 / 磊然 / 郭家申译. 石家庄: 河北教育出版社, 2010 [*Достоевский Ф.М.* Бедные люди / Пер. с рус. Лэй Жань, Го Цзяшен. Шицзячжуан: Хэбэйское образовательное изд-во, 2010].

⁷ 新华字典. 第12版. 北京: 商务印书馆, 2020年, 页528 [Словарь Синьхуа. 12-е изд. Пекин: Коммерческое изд-во, 2020. С. 528].

братьев. 3. Граф»⁸. Иероглиф 阳 означает: «1. Ян (философское понятие). 2. Солнце. 3. Тепло»⁹.

Название, образованное с помощью данных морфем, явно не подходит к образу главного героя книги Фурманова. С помощью названия невозможно понять, что герой является русским человеком, так как название выглядит как имя китайца. Кроме того, оно абсолютно не передает характерные черты Чапаева, так как во всех иероглифах есть оттенок мистицизма, и только иероглиф 伯 косвенно указывает на статус командира и главного в отряде (роду). Если судить только на основе так переведенного названия романа, то его главным героем должен быть человек немолодого возраста, многознающий, имеющий сильный оттенок таинственности и восточной философии, но ни в коем случае не герой Гражданской войны Чапаев.

Второй перевод 恰巴耶夫 состоит из следующих морфем: 恰, 巴, 耶 и 夫.

Иероглиф 恰 имеет значение: «1. Подходящий». Иероглиф 巴 имеет значение: «Корка». Иероглиф 耶 массово используется для транслитерации в переводе и в китайском языке является служебной частицей. Иероглиф 夫 имеет следующие значения: «1. Взрослый мужчина. 2. Муж».

С помощью данных морфем китайские читатели видят абсолютно другого Чапаева. Во-первых, по сочетанию 耶夫 в конце названия сразу понятно, что речь идет о русской фамилии, так как данное сочетание уже закрепилось при переводе фамилий, кончающихся на *-ев*. Также перевод успешно передает характер главного героя, где мы видим образ мужика, простого, однако умелого, который знает, как справиться со сложными ситуациями. Особенно иероглиф 巴 усиливает данный образ, так как чаще всего это слово используется в разговорной речи или даже в диалектах.

Если сравнить два перевода названия романа «Чапаев», то вариант 恰巴耶夫 однозначно является более успешным переводом названия. Однако в настоящее время название книги переводится только как «夏伯阳», а перевод «恰巴耶夫» навсегда остался в прошлом.

Для того чтобы выяснить причину данного выбора, мы обратились к хронологии использования названий перевода и нашли все опубликованные варианты перевода романа «Чапаев», собрав их в таблицу.

⁸ Там же. С. 36.

⁹ Там же. С. 567.

Таблица 1

Варианты перевода романа «Чапаев» на китайский язык

Год издания	Название	Переводчик	Издательство
1936	夏伯阳	郭定一 Го Динъи	生活书店 ¹⁰
1957	恰巴耶夫	葆煦 Бао Сюй	人民文学出版社 ¹¹
1981	恰巴耶夫	郑泽生 Чжэн Цзэшэн, 陈恩冬 Чэнь Эндун, 陈明秀 Чэнь Минсю, 耿龙明 Гэн Лунмин	外国文学出版社 ¹²
1998	夏伯阳	高凌 Гао Лин	漓江出版社 ¹³
2002	夏伯阳	石国雄 Ши Госюн	译林出版社 ¹⁴
2003	夏伯阳	谷广松 Гу Гуансун	中国致公出版社 ¹⁵

Мы видим, что первый перевод романа был издан в 1936 г. с использованием названия 夏伯阳, но важно отметить, что данное произведение стало реально замечено публикой уже ближе к 50-м годам. Это подтверждается тем, что этот перевод переиздавался целых 4 раза: 2 раза в 1948 г., один раз в 1950 г. и один раз в 1951 г. В 1957 г. вышел новый перевод, где название было переведено как 恰巴耶夫, а переводчик указал в примечании: 恰巴耶夫, 即,

¹⁰ 富尔曼诺夫. 夏伯阳 / 郭定一译. 伦敦: 光华书店, 1948 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Го Динъи. Л.: Книгоизд-во Гуанхуа, 1948].

¹¹ 富尔曼诺夫. 恰巴耶夫/葆煦译, 北京: 人民文学出版社, 1957 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Бао Сюй. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1957].

¹² 富尔曼诺夫. 恰巴耶夫 / 郑泽生、陈恩冬、陈明秀、耿龙明译. 北京: 外国文学出版社, 1981 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Чжэн Цзэшэн, Чэнь Эндун, Чэнь Минсю, Гэн Лунмин. Пекин: Изд-во иностранной литературы, 1981].

¹³ 富尔曼诺夫, 夏伯阳/ 高凌译. 桂林: 漓江出版社, 1998 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Гао Лин. Гуйлинь: Изд-во Лицзян, 1998].

¹⁴ 富尔曼诺夫, 夏伯阳/ 石国雄译, 南京: 译林出版社, 2002 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Ши Госюн. Нанкин: Изд-во «Илинь», 2002].

¹⁵ 富尔曼诺夫. 夏伯阳 / 谷广松译. 北京: 中国致公出版社, 2003 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Гу Гуансун. Пекин: Китайское изд-во «Чжи Гун», 2003].

“夏伯阳” «恰巴耶夫» является таким же переводом названия романа «Чапаев», как “夏伯阳”»¹⁶.

Причины вышеперечисленных событий связаны с историческими событиями того времени. Когда был сделан первый перевод, отношения с СССР не были настолько близки и не было большой потребности в переводе советских произведений, соответственно, определенная теория перевода русских текстов также отсутствовала, что и привело к сравнительно не такому удачному переводу. Кроме того, можно сделать интересное наблюдение, что имена всех положительных героев романа переведены с уклоном на китайское имя, например: Петька – 别其卡, Анка – 阿娜. Но имена отрицательных героев переведены с явным оттенком иностранного имени, например: Бороздин переведен как 保罗兹金, что абсолютно не имеет ничего общего с китайским именем. Поскольку в тот период советская литература была совершенно незнакомой китайским читателям, то можно сделать предположение, что переводчик в данном случае хотел использовать данный способ для влияния на сознание читателей.

Однако ближе к 50-м годам отношения СССР и Китая перешли на абсолютно другой уровень и изучение русской литературы стало необходимым. Это был период, когда китайцы взяли советскую систему за основу. Например, в науке и образовании все исследования проводились под сильным влиянием советских ученых. Соответственно, требовался перевод более высокого уровня, что и привело к появлению перевода 1957 г., который по качеству был в разы выше, чем предыдущий перевод.

В 1998 г. вдруг произведение снова приобрело свое изначальное имя и, как мы видим по табл. 1, с 1998 по 2003 г. переводилось разными переводчиками три раза, что является весьма необычным, ведь за 41 год использования названия 恰巴耶夫 было сделано только два перевода. Эти изменения связаны уже не с русско-китайскими отношениям, а с появлением шедевра постмодернизма – романа В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота».

В 1996 г. был написан роман «Чапаев и Пустота», который вызвал сенсацию не только в России, но и по всему миру. Однако в данном романе образ Чапаева кардинально отличается от образа в старом фурмановском романе: тут Чапаев изображен загадочной личностью, ставшей своеобразным символом мифов и идей; кроме того, Пелевин в своем романе часто дает отсылки к восточной фи-

¹⁶ 富尔曼诺夫 (1957), 恰巴耶夫, 葆煦译, 人民文学出版社, 北京, 中国 [Фурманов Д.А. Чапаев / Пер. с рус. Бао Сюй. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1957].

лософии. Абсолютно случайным образом перевод названия, который был сделан 60 лет назад и являлся неподходящим для романа Фурманова, оказался идеально подходящим для романа Пелевина.

Это предположение подтверждается данными, взятыми из системы языкового корпуса Центра китайской лингвистики Пекинского университета [语料库]¹⁷, где видна четкая грань, что начиная с 1996 г. версия 恰巴耶夫 перестала использоваться, а вместо этого вернулась прежняя версия 夏伯阳. В 2004 г. роман «Чапаев и Пустота» был переведен на китайский с названием «夏伯阳与虚空»¹⁸, после чего версия 恰巴耶夫 стала считаться старой версией.

Данное исследование позволяет сделать три главных вывода.

1. При переводе русских названий и имен на китайский язык, кроме фонетического заимствования, не менее важную роль играет семантика, и не только семантика самой лексемы, но и каждой отдельной морфемы, так как они подсознательно влияют на восприятие образа читателями.

2. У каждого названия, кроме ценности для самого произведения, также существует внешняя ценность, которая в наши дни является важнее внутренней. Если посмотреть на всю ситуацию, то второе изменение в названии абсолютно не связано с самим произведением Фурманова, ведь оно произошло из-за заимствования имени Чапаева даже не из самого произведения, а Чапаева как культурного образа, взятого не столько из романа, сколько из одноименного фильма и народных анекдотов о Чапаеве. О значении этого фильма для русской культуры XX в. говорит следующее утверждение: «без братьев Васильевых и Б.А. Бабочкина (т. е. режиссеров фильма и актера-исполнителя заглавной роли. – Н. Е.) не дожил бы до наших дней Чапаев из повести Д. Фурманова»¹⁹. Таким образом, из-за популярного «нового Чапаева» пострадал «старый Чапаев», и все изменения произошли только ради синхронности названия.

Несмотря на то что в Китае роман «Чапаев» так же забывается публикой, как и в России, вклад, который внес «Чапаев» 恰巴耶夫, навсегда останется в китайской культуре. Именно образ мужика-героя, полководца Красной армии, который морально растет благодаря коммунизму, закрепился в китайской литературе и кинема-

¹⁷ 语料库 – 汉语 (现代/古代) 语料库 [Корпус классического и современного китайского языков]. URL: http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/ (дата обращения 28.06.2023).

¹⁸ 佩列文 2004 – 佩列文. 夏伯阳与虚空 / 郑体武译. 上海: 上海译文出版社, 2004 [Пелевин В.О. Чапаев и Пустота / Пер. с рус. Гу Гуансун. Шанхай: Шанхайское изд-во переводов, 2004].

тографии и стал метатекстуальным, «то есть находящимся *после (мета – по-гречески. – Н. Е.)*, за границами авторского текста»²⁰. Например, в известнейшем в Китае романе 亮剑 «Обнаженный меч» или даже во многих современных сериалах, изображающих войну против японских захватчиков, – в них всех чувствуется культурный образ 恰巴耶夫, который укоренился в китайском сознании. Этот интересный факт подтверждает справедливость мысли о том, что «именно заглавие произведения остается в памяти читателей как его заместитель»²¹.

3. Для китайского сознания важно не только само слово, но также его внутренняя форма, так как чаще всего каждая морфема по отдельности имеет конкретное значение, что напрямую влияет на восприятие всего слова. Данная область семантики пока является абсолютно незатронутой в лингвистике, что говорит о перспективе более углубленного исследования связи между сознанием человека и отдельными фрагментами слова.

Литература

Гальперин 1981 – Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.

李利群, 曹一红 2008 – 李利群, 曹一红. 俄罗斯文学作品标题翻译技巧 // 俄罗斯文艺 [Ли Лицзюнь, Цао Ихун. Советы по переводу названий русских литературных произведений // Русская литература и искусство]. 2008. № 4. С. 55–57.

李利群 2007 – 李利群. 俄罗斯文学作品标题的符号学解说 // 外语学刊 [Ли Лицзюнь. Семиотическое объяснение названий русских литературных произведений // Журнал иностранных языков]. 2007. № 5. С. 64–66.

李利群 2006 – 李利群. 俄罗斯文学作品标题的功能与结构 // 外语学刊 [Ли Лицзюнь. Функция и структура заглавий русских литературных произведений // Журнал иностранных языков]. 2006. № 6. С. 54–57.

References

Galperin, I.R. (2006), *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research], Nauka, Moscow, Russia.

李利群 [Li, Liqun] (2006), 俄罗斯文学作品标题的功能与结构, 外语学刊 [The func-

¹⁹ Стахорский С.В. Литературный герой и его историческая судьба // Энциклопедия литературных героев. М.: Аграф, 1997. С. 7.

²⁰ Там же. С. 6.

²¹ Там же. С. 7.

tion and structure of titles of Russian literary works, *Foreign Language Journal*], no. 6, pp. 54–57.

李利群 [Li, Liqun] (2007), 俄罗斯文学作品标题的符号学解说, 外语学刊 [Semiotic explanation of titles of Russian literary works, *Foreign Language Journal*], no. 5, pp. 64–66.

李利群, 曹一红 [Li, Liqun and Cao, Yihong] (2008), 俄罗斯文学作品标题翻译技巧, 俄罗斯文艺 [Suggestions for translating the titles of Russian literary works, *Russian Literature and Art*], no. 4, pp. 55–57.

Информация об авторе

Николай А. Ефименко, студент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, ул. Ленинские Горы, д. 1, стр. 13; efimenko200205@mail.ru

Information about the author

Nikolai A. Efimenko, student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 13, bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; efimenko200205@mail.ru

УДК 82-1:27-167.64

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-207-214

Образ Сатаны
в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай»
и трилогии Ф. Пулмана «Темные начала»

Анна Д. Бисерова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, biserova.ann@mail.ru*

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ образа сатаны в эпической поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» и трилогии Филипа Пулмана «Темные начала» с точки зрения генетических и типологических сходжений. Статья, основой которой являются научные исследования и критические толкования вышеуказанных произведений, исследует многогранную природу характера Сатаны. В ней исследуются противоположные точки зрения, тематические импликации и повествовательные стратегии. В статье анализируются приемы повествования и символические аспекты, связанные с образом Сатаны, также подчеркивается значимость произведений в изучении моральных и религиозных проблем. Данная статья способствует формированию углубленного понимания литературных и философских аспектов традиции и новаторства в изображении Сатаны на материале анализируемых литературных произведений.

Ключевые слова: английская литература, христианский эпос, Дж. Милтон, Ф. Пулман, образ Сатаны, библейские аллюзии

Для цитирования: Бисерова А.Д. Образ сатаны в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» и трилогии Ф. Пулмана «Темные начала» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 207–214. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-207-214

The portrayal of Satan in John Milton's "Paradise Lost"
and Philip Pullman's "His Dark Materials" trilogy

Anna D. Biserova

Moscow City University, Moscow, Russia, biserova.ann@mail.ru

Abstract. This article provides a comparative analysis of the portrayal of Satan in John Milton's epic poem "Paradise Lost" and Philip Pullman's "His Dark Materials" trilogy, focusing on genetic and typological similarities.

© Бисерова А.Д., 2024

Drawing upon scholarly research and critical interpretations of the above works, it studies the multifaceted nature of Satan's character. It also considers contrasting perspectives, thematic implications, and narrative strategies. The article analyzes narrative techniques and symbolic aspects related to the portrayal of Satan, highlighting the significance of these works in addressing moral and religious issues. The author contributes to a deeper understanding of the literary and philosophical aspects of tradition and innovation in the depiction of Satan, based on the analyzed literary works.

Keywords: English literature, Christian epic, J. Milton, F. Pullman, portrayal of Satan, biblical allusions

For citation: Biserova, A.D. (2024), "The portrayal of Satan in John Milton's 'Paradise Lost' and Philip Pullman's 'His Dark Materials' Trilogy", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 207–214, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-207-214

На протяжении многих столетий эпическая поэма «Потерянный рай» Джона Мильтона является величайшим достижением английского литературного канона. Произведение появилось в период эпохи Просвещения, для которого характерны такие бурные потрясения, как гражданские войны, переселение пуритан и репрессии. Уникальный мыслитель и публицист Джон Мильтон был по достоинству оценен современниками, и сразу после смерти его литературный гений стали уподоблять шекспировскому (Джон Драйден¹), а его поэму признали настоящим народным достоянием Англии (Вильям Хейли²). Так, произведение, написанное в форме белого стиха, отражает фундаментальные познания человеческой и божественной природы. Исследованием проблематики настоящего литературного текста занимаются и многие современные литературоведы: Найджел Смит, Наоми Вуд, Пэт Пинсент, Барбара Левальски. Эпическая поэма «Потерянный рай» также послужила источником вдохновения для следующих писателей: К.С. Льюис³, Джеймс Блиш⁴, Салман Рушди⁵. Эти

¹ *Dryden J.* The works of John Dryden. Vol. 12: Plays *Ambboyna, The State of Innocence, Aureng-Zebe*. California: University of California Press, 1995. 578 p.

² *Hayley W.* The life of Milton: In 3 parts. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010. 354 p.

³ *Lewis C.S.* The great divorce. San Francisco: Harper One, 2001. 85 p.

⁴ *Blish J.* The day after judgment. N.Y.: Avon Books, 1982. 172 p.

⁵ *Rushdie S.* The Satanic verses. N.Y.: Random House Publishing Group, 2008. 576 p. (Reprint edition)

факты свидетельствуют об актуальности затрагиваемых в произведении Дж. Мильтона проблем.

Поэмой Дж. Мильтона был увлечен и современный английский писатель Филип Пулман, поставивший перед собой цель «переписать» «Потерянный рай» для детей.

Вопрос о взаимоотношении литературы и религии по-прежнему остается одним из наиболее волнующих. Подтверждением этому служит неугасающий интерес писателей к библейским мотивами и, как следствие, наличие религиозных аллюзий во многих знаковых произведениях. В «Потерянном рае» поэт-христианин Джон Милтон рассказывает историю о том, как человечество было создано Богом и потеряло право жить в раю через искушение Сатаны-мятежника. Автор предлагает собственную интерпретацию библейского сюжета, где образ Сатаны далек от привычного христианского представления. Спустя три столетия убежденный атеист Филип Пулман обращается к поэме и успешно адаптирует ее для детей. Поэтому нам показалось интересным рассмотреть образ Сатаны в аспекте компаративного анализа поэмы Дж. Мильтона и трилогии Ф. Пулмана.

Можно предположить, что точки зрения этих двух писателей будут противоречить друг другу. Однако трилогия «Темные начала», хотя и представляет собой видоизмененный рассказ о грехопадении, доказывает: Ф. Пулман по-прежнему преследует ту же цель, что и Дж. Милтон, а именно – обличить последствия свободы воли, при которых Сатана неминуемо восстанет⁶.

Примечательно, что оба произведения подвергались активной критике со стороны религиозных общин. Объяснялось это тем, что романтический, сочувливый, горделивый Сатана вызывал у читателя большую симпатию, нежели суровый пуританский Бог, что само по себе представляло акт революционный в «период разума». Правомерность творчества Филипа Пулмана также неоднократно ставилась под сомнение. Критики руководствовались тем, что главной целью книги становилось продвижение атеизма и очернение христианства [Donohue 2007, p. 32]. Но это не отменяет глобальность идеи, заложенной в сюжете исследуемых произведений: в мире, где есть Бог, должен быть противник; и везде, где установлена власть диктатора, обязательно будет и оппозиция. Итак, если тирания Творца в обоих произведениях не отрицается, то способ художественной интерпретации Сатаны разнится.

⁶ *Burton E.* Moral horror and moral maturity. Philip Pullman's theological anthropology for a Godless world // JSTOR. 2016. No. 2. P. 198–214.

Многие западные исследователи, в том числе Н. Вуд [Wood 2010, p. 240], Б.К. Левальски [Lewalski 2005, pp. 15–18] и Б. Хатлен [Hatlen 2005, p. 87], утверждают, что на протяжении трех романов Ф. Пулмана прослеживаются несколько героев, репрезентирующих сатанинские ценности. Во-первых, восставший ангел Ксафания, которая узнает тайну «Создателя», за что и была изгнана из Цитадели вместе с другими мятежными ангелами. Во-вторых, непокорный Лорд Азриэл, который бросает вызов Создателю и объявляет ему войну. Наконец, ученый Мэри Мэлоун, искусившая Лиру на грехопадение. Хотя оппозиция в трилогии осуществляется при участии не одного персонажа, а писатель отводит значимую роль каждому из трех перечисленных героев, согласно литературоведу Н. Вуд, Лорд Азриэль – единственный верный «сатанинский герой» [Wood 2010, p. 252].

Уже с первых страниц романа «Северное сияние» Ф. Пулман представляет фигуру отца главной героини трилогии Лиры – Лорда Азриэля – весьма загадочной: “...tall man with powerful shoulders, a fierce dark face, and eyes that seemed to flash and glitter with savage laughter”⁷. На протяжении всего повествования намерения Лорда Азриэля остаются неясными для читателя. Вместе с тем его непомерный интерес и потенциальные исследования природы пыли, табуированной Магистерием темы, свидетельствуют о непокорности и явных антирелигиозных настроениях персонажа.

Однако истинные мотивы пулмановского Сатаны раскрываются его слугой Торольдом, который объясняет, что Лорду Азриэлю никогда не нравились доктрины церкви и этот бунт был у него уже давно на уме: “Lord Asriel has never found himself at ease with the doctrines of the Church, so to speak”⁸. Раскрыв планы Метатрона, регента Бога, по подчинению всего живого, Лорд Азриэль, всецело лелеющий мечту о демократической республике, наконец решается и собирает армию, чтобы повести ее в бой. Более того, стремление Лорда Азриэля состоит в том, чтобы не просто поднять восстание против Создателя, а уничтожить его: “...to seek out the dwelling place of the Authority Himself and destroy Him”⁹. В этом мы усматриваем значительное сходство с образом Сатаны Мильтона, поскольку герой «Потерянного рая» также бросает вызов Богу. Тем не менее у Мильтона мы знаем истинные намерения Сатаны, не желающего вести тех, кого обреч на верную гибель, предвосхищая неминуемое поражение:

⁷ *Pullman Ph. Northern lights*. L.: Scholastic, 2017. 397 p.

⁸ *Ibid.* P. 56.

⁹ *Ibid.*

What force effected not: that he no less
At length from us may find, who overcomes
By force, hath overcome but half his foe¹⁰.

Сатана в поэме Дж. Мильтона, возвратившись из опасного путешествия в рай вместо того, чтобы снова взяться за оружие, подтверждает создание Богом новой расы – человека на Земле. Он выбирает путь коварства, а не повторного открытого выступления. Его цель сводится к тому, чтобы испортить новое любимое творение Бога:

Abolish his own work. This would surpass
Common revenge, and interrupt his joy
In our confusion, and our joy upraise¹¹.

Лорд Азриэл в аналогичной ситуации разрывается между войной и чувствами к собственной дочери Лире. Обманным путем он убивает друга Лире Роджера для того, чтобы открыть портал в другие миры мультивселенной и заручиться поддержкой ведьм и мятежных ангелов. Стоит отметить, что Лордом Азриэлом, напротив, движет желание предотвратить первородный грех искушения героини: “Human beings can’t see anything without wanting to destroy it, Lyra. That’s original sin. And I’m going to destroy it”¹².

Исходя из вышеуказанного, можно предположить, что дух авантюризма присущ как Сатане Мильтона, так и Пулмана. Исследователь Д. Арелляно также отмечает такую преемственность¹³. Подтверждением тому служит эпизод, где Сатана возвращается после длительного и коварного путешествия к вратам ада, в то время как его сподвижники ждут его как великого первооткрывателя: “...great adventurer from the search of Forrein Worlds”¹⁴. Лорд Азриэл в трилогии также исследует земли Свальбарда, район крайнего Севера. Далее сооружает мост, ведущий в другие миры мультивселенной, в поисках Бога и средств борьбы против него. Вскоре герой находит подходящий мир, где собирает силы

¹⁰ *Milton Jh.* Paradise lost. L.: Oxford University Press, 2008. 317 p. (Oxford World’s Classics)

¹¹ *Ibid.* P. 40.

¹² *Pullman Ph.* Op. cit. P. 401.

¹³ A Republic ‘on Earth as it Is in Heaven’. The freedom of the fall in Paradise Lost and his dark materials // James White Library. 2014. URL: <https://digitalcommons.andrews.edu/honors/100/> (дата обращения 15.01.2023).

¹⁴ *Milton Jh.* Op. cit. P. 253.

и строит масштабную крепость для подготовки ко второй эпической битве.

Сходство лорда Азриэля с Сатаной Мильтона подкрепляется описанием крепости первого, напоминающей Пандемониум в «Потерянном рае». Так, после падения мильтоновский Сатана был изгнан в темные бездны ада, где он и его мятежные ангелы пытались оправиться от своего поражения. Сатана решает, что они должны построить крепость (“...make a Heaven out of Hell”¹⁵), но с теми же богатствами и украшениями, найденными на небесах, что и приводит к строительству Пандемониума, великого дворца для всех демонов, аналога греческого пантеона для всех богов. Поскольку в ядовитой почве ада можно найти много богатств, ангелы-мятежники строят великолепный храм, в котором достаточно места для всех и каждого присутствующего:

And level pavement: from the arched roof
Pedant by subtle Magic many a row
Of Starry Lamps and blazing Cressets fed
With Naphta and ASPHALTUS yielded light¹⁶.

Неслучайно Ф. Пулман использует точную цитату Дж. Мильтона в качестве заголовка к главе шестнадцатой “The Intention Craft” в третьей книге трилогии – «Янтарный Телескоп». В главе подробным образом описывается его могущественная крепость Сатаны: гигантская, с зубцами из цельных базальтовых плит, каждая из которых была величиной с добрый холм. Чтобы облететь эту твердыню, ведьме понадобился бы не один час. Таким образом, мы видим, что оба противника Бога строят свои бастионы на чуждых им землях.

На протяжении всей поэмы «Потерянный рай» Дж. Милтон постулирует идею о том, что, независимо от состояния ума, Сатана не сможет избавиться от так упрямо тяготившей его муки: “The hell within him, for within him hell”¹⁷. Мы наблюдаем, как Сатана временами мучается внутренними сомнениями о «покаянии» и «покорности», осознавая, что он может обмануть кого угодно, но не себя. В этом оба образа Сатаны похожи: в представлении Ф. Пулмана и Дж. Мильтона ад – это прежде всего внутреннее состояние героя, а затем какое-то определенное место.

¹⁵ Ibid. P. 11.

¹⁶ Ibid. P. 27.

¹⁷ Ibid. P. 85.

В результате нашего исследования удалось установить, что Ф. Пулман часто использует те же образы, что и Дж. Мильтон, чтобы придать мистический тон произведению. Несмотря на то что в трилогии «Темные начала» есть несколько сатанинских фигур, Лорд Азриэл в большей степени напоминает Сатану Мильтона тем, что бросает вызов Создателю и создает свой собственный «Пандемиум». Следующее становится очевидным после изучения множественных религиозных аллюзий на поэму Дж. Мильтона. Нам представляется возможным осознать намерения Сатаны Пулмана только в свете романтического образа Сатаны Мильтона, так как на протяжении эпической поэмы «Потерянный рай» Сатана мучается и не находит себе места ни среди ангелов поднебесной, ни среди падших, аналогично Лорду Азриэлу.

Как исследователи, так и читатели питают определенную симпатию к Сатане, считая его «истинным героем» «Потерянного рая». Несмотря на то, что Сатана и Лорд Азриэль являются злодеями, – один падший ангел, а другой убивает ребенка, – оба героя неизбежно вызывают к сочувствию. Так, «...с включением константы исторической аллюзии...» [Меркулова 2021, с. 4] Филип Пулман обращается к «Потерянному раю», чтобы трансформировать мировоззрение и теологические представления Мильтона в аспектах единства фигуры Сатаны в литературном тексте и его радикальные намерения. Вышеупомянутое не мешает современному писателю сохранить и сопоставить атмосферу, используя те же образы и символику, воскресив тем самым «дух Потерянного рая».

Литература

- Меркулова 2021 – *Меркулова М.Г.* Теория английскости в контексте исследования творчества писателей-мультикультуралистов Великобритании // Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук: сборник научных трудов по лингвистике и литературоведению / Отв. ред. Л.Р. Зурабова. М.: Об-во с ограниченной ответственностью «ПРИНТИКА», 2021. С. 108–114.
- Donohue 2007 – *Donohue W.A.* The golden compass. Agenda unmasked // Catholic league for religious and civil rights. URL: <https://www.catholicleague.org/golden-compass-agenda-unmasked/> (дата обращения 20.01.2023).
- Lewalski 2005 – *Lewalski B.K.* Why Milton matters. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2005. Vol. 44. P. 13–21.
- Hatlen 2005 – *Hatlen B.* Pullman's his dark materials, a challenge to the fantasies of J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis, with an epilogue on Pullman's neo-romantic reading of Paradise Lost. Detroit, Wayne State University Press, 2005. P. 75–95.

Wood 2010 – *Wood N. Paradise lost and found: “Obedience, disobedience, and storytelling in C.S. Lewis and Philip Pullman” // Children’s literature in education. 2010. Vol. 32. No. 4. P. 237–359.*

References

- Merkulova, M.G. (2021), “The theory of Englishness in the context of studying the works of multicultural writers in Great Britain”, in *Yazyk i literatura v problematike sovremennykh gumanitarnykh nauk: sbornik nauchnykh trudov po lingvistike i literaturovedeniyu* [Language and literature in the issues of modern humanities. Collected scientific works on linguistics and literary criticism], Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost’yu “PRINTIKA”, Moscow, Russia, pp. 108–114.
- Donohue, W.A. (2007), *The golden compass. Agenda unmasked. Catholic league for religious and civil rights*, pp. 31–42, available at: <https://www.catholicleague.org/golden-compass-agenda-unmasked/> (Accessed 20 Jan. 2023).
- Lewalski, B.K. (2005), *Why Milton matters*, Penn State University Press, University Park, Pennsylvania, USA, vol. 44, pp. 13–21.
- Hatlen, B. (2005), *Pullman’s his dark materials, a challenge to the fantasies of J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis, with an epilogue on Pullman’s neo-romantic reading of Paradise Lost*, Wayne State University Press, Detroit, USA, pp. 75–95.
- Wood, N. (2010), “Paradise lost and found: ‘Obedience, disobedience, and storytelling in C.S. Lewis and Philip Pullman’”, *Children’s literature in education*, vol. 32, no. 4, pp. 237–359.

Информация об авторе

Анна Д. Бисерова, магистрант, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129226, Россия, Москва, Второй Сельскохозяйственный пр-зд, д. 4; biserova.ann@mail.ru

Information about the author

Anna D. Biserova, graduate student, Moscow City University, Moscow, Russia; 4, Vtoroi Sel’skokhozyayistennyi Drive, Moscow, Russia, 129226; biserova.ann@mail.ru

Женский лирический субъект в стихах Парвин Этесами

Маеде Наджафи

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, maedeh.najafi@mail.ru*

Аннотация. В современном литературоведении возникновение гендерной теории и изучение понятия женского лирического субъекта является важной темой. В данной работе мы рассматриваем женский лирический субъект в стихотворениях великой иранской поэтессы Парвин Этесами, где он является творческим, активным, говорящим и мыслящим. Феминистические взгляды Парвин в то время, когда она жила, и в том обществе были уникальными, она как представительница иранских женщин прямо выражала женскую точку зрения по многим вопросам, при этом речь идет от лица женщины (используется женский род в грамматических конструкциях) и с точки зрения женщины. К таким темам относится и право женщин на получение образования, о чем Этесами открыто говорит в своих стихах.

Ключевые слова: женский субъект, женский лирический субъект, парвин этесами, гендерная теория, феминистическое литературоведение

Для цитирования: Наджафи М. Женский лирический субъект в стихах Парвин Этесами // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 215–226. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-215-226

The feminine subject in the poems of Parvin Etesami

Maedeh Najafi

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
Maedeh.najafi@mail.ru*

Abstract. In modern literary criticism, the emergence of gender theory in textual criticism and the study of the issue of the concept of a female lyrical subject is an important topic. In the present work, we consider the feminine lyrical subject in the poems of the great Iranian poet Parvin Etesami, in whose

poems the feminine lyrical subject is creative, active, speaking and thinking. Parvin's feminist views at the time she lived and in that society were unique; she, as a representative of all Iranian women, directly expressed the feminine point of view on many issues and where it comes from the person of a woman (the feminine gender is used in grammatical constructions) and with woman's point of view. Such themes include women's right to education, as Etesami openly discusses in her poems.

Keywords: female subject, feminine lyrical subject, Parvin Etesami, gender theory, feminist literary criticism

For citation: Najafi, M. (2024), "The feminine subject in the poems of Parvin Etesami", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 215–226, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-215-226

В конце XIX в. общественная мысль с новой силой обратилась к «женскому вопросу», включая самих женщин, что проявилось и в литературной среде. Женское письмо означает литературу, основанную на женском опыте и взглядах и представляющую женский интеллект и чувствительность. У женского стиля есть две проблемы, которые можно поднять: одна – язык и пол, а другая – это природа женского письма, вопрос о которой является проблематичным предметом несмотря на то, что гендерные различия прослеживаются при изучении культурных ценностей и аспектов [فرزاد، گذشتی، پور، خجسته 2020, с. 51]. По мнению американской исследовательницы Э. Шоуолтер, разговор о женском творчестве неотделим от патриархального дискурса, внутри которого выдвинулось женское творчество. Шоуолтер подчеркивает, что «не может быть никакого письма или критики, существующих совершенно вне господствующих структур; ни один текст не может полностью избежать экономического и политического давления со стороны патриархального общества». Поэтому исследовательница говорит о женском письме как «двухголосом дискурсе» (“doubled-voiced discourse”), который всегда воплощает социальные, литературные и культурные традиции как «безгласных» (“mute”), так и «угнетателей» [Showalter 1981, p. 201].

Накладывающей отпечаток на развитие женского письма является и стойкая культурная оппозиция «мужественного объектного» взгляда и «женственного субъективного» взгляда. Н.Ю. Малкова считает, что вопреки лингвистическим положениям о неразличимости женской и мужской речи, тем не менее, разница присутствует и проявляется в текстах как на семантическом уровне, так и на синтаксическом, категориальном. Для «женской» речи «ха-

характерно акцентирование внимания на личностных отношениях, поэтому субъект сообщения заявляет о себе как «возможный объект слушающего», в то время как «мужская» речь опосредована, в ней «нет места для речи “Другого”»; при этом под субъектностью исследовательница понимает «ориентацию на внутренний, идеальный контекст отношений, под объектностью – на внешний, деятельностный контекст» [Малкова 2006, с. 10].

Элен Сиксу и Люси Иригар считали, что текстам, написанным женщинами, присуще не только специфическое содержание, но и особая форма письма. Среди характеристик женского письма теоретики выявили разрыв, нарушение целостности произведения, невысказанность в женском тексте, использование более правильных грамматических структур и избегание выражения четкой позиции и даже ответа. Французская писательница Элен Сиксу конкретизирует тезис о субъективности женской речи, заявляя, что «женщина должна вложить себя в текст – как в сущий мир, так и в человеческую историю» [Сиксу 2001, с. 821].

Более критическую позицию к литературе, написанной женщинами, выразила С.Ю. Воробьева, проблематизировав так называемый женственный стиль как «камень преткновения феминистской критики». Задачей современных гендерных исследований в области поэтики, подчеркивает исследовательница, является «сокращение разрыва» между теорией и практикой, наблюдаемой в изучении женского письма как гендерно окрашенного. Это означает не только признание различий между тем, как мужчины и женщины пишут, но и изучение этих различий с пониманием и уважением к контексту их возникновения [Воробьева 2013, с. 183].

Возникновение феминистских подходов в литературе проникло в область стихотворных лирических текстов. Как род литературы, лирика содержит в себе большие движения культуры и проявляет некоторые общие исторические черты [Гинзбург 1997, с. 7]. Центральной категорией анализа лирики является понятие лирического субъекта, который зачастую смешивают с биографическим автором в силу природы лирического, о чем писал С.Н. Бройтман, говоря о том, что с эпохи синкретизма «специфика конститутивных отношений между автором и героем состоит в субъект-субъектных связях», что проявилось в «отсутствии между субъектами четкой внешней границы: это генетический код лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей будущей истории»¹. Согласно опре-

¹ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 2: Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. М.: Издат. центр «Академия», 2004. 368 с.

делению С.Н. Бройтмана, «лирический субъект – носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»². Типология лирических субъектов была описана в работе В.Я. Малкиной, однако женский лирический субъект там не выделялся [Малкина 2023].

В нашей дальнейшей работе понятие женского лирического субъекта станет центральным при дальнейшем анализе стихов, написанных иранской поэтессой Парвин Этесами.

Двадцатый век в истории персидской поэзии является уникальным периодом, так как в этом веке за короткое время политические и общественные изменения в стране оказали значимое влияние на все аспекты повседневной жизни, в том числе на литературу. Феминистическая литература в Иране в XX в. является важной составляющей иранской культуры и истории. В течение этого времени иранские писательницы активно боролись за свои права и условия жизни. В результате персидская литература отошла от традиционной поэтики и вошла в общее русло модернизма. Появились и новые литературные жанры, такие как «شعر نو» («новая поэзия»), представителями которой стали поэты и поэтессы Сохраб Сепехри Форуг Фарохзад, Парвин Этесами, Симин Бехбахани, которые выражали в своем творчестве общественно-политическую позицию, в том числе касательно мира женщины, ее одиночества и ее места в обществе.

Парвин Этесами (1907–1941), жившая в разгар буржуазно-демократической революции в Иране 1905–1911 гг., была одной из первых поэтесс, изобразивших угнетение иранских женщин в своих произведениях. Т. Сафари-Елизеи подчеркивает уникальность фигуры Этесами за счет того факта, что «она смогла соединить древние традиции с новыми идеями» [Яхьяпур, Сафари 2008, с. 18]. В патриархальном иранском обществе женщины-поэтессы были и раньше, и как правило, предметом их стихов было изображение любовных переживаний, в то время как стихи Этесами выражают проблемы иранского общества, что было свойственно скорее мужской позиции [داوران 1989, с. 287]. В своих стихах Этесами затрагивала проблемы традиционной культуры Ирана и размышляла над перспективами постконституционного иранского общества в контексте мирового сообщества. А.Х. Заринкуб, один из наиболее известных специалистов по иранской литературе, пишет об Этесами как о «женщине с мужским характером, прекрасно разбирающейся в поэзии и су-

² Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. М.: Высш. шк.: Академия, 1999. С. 141–153.

фийской философии» [ذوالفقاری 2013, с. 8]. Так, в одной из ранних публичных речей Этесами заявила, что «наконец, после столетий беспомощности, женщина обрела свое интеллектуальное и литературное право и приблизилась к своему истинному центру. Духовный смысл этих двух слов (женщина и мать), которые являются основой выживания и развития человечества» [متینی 2001, с. 3].

Одно из самых известных стихотворений Этесами «Саженец мечты» («آرزو نهال») можно назвать феминистическим за счет того, что в нем поднимается тема прав женщины. В те годы (начало XX в.) в Иране подобная тема была табуированной, отчего стихотворение Этесами может расцениваться как политический акт. Само название стихотворения и особенно слово «саженец» («نهال») указывает на новую зарождающуюся эпоху, когда получение образования женщиной начинает осознаться как критерий образованности всего общества. Лирический субъект Этесами особенно обращает внимание на материнскую роль женщины и важность приобретения знаний каждой матерью, чтобы следующее поколение было образованным:

غنچه‌ای زین شاخه، ما را زیب دست و دامن است
 همتی، ای خواهران، تا فرصت کوشیدن است
 پستی نسوان ایران، جمله از بی دانشی است
 مرد یا زن، برتری و رتبت از دانستن است
 زین چراغ معرفت کامروز اندر دست ماست
 شاهراه سعی و اقلیم سعادت، روشن است
 به که هر دختر بداند قدر علم آموختن
 تا نگوید کس، پسر هشیار و دختر کودن است
 زن ز تحصیل هنر شد شهره در هر کشوری
 بر نکرد از ما کسی زین خواب بیدری سری
 از چه نسوان از حقوق خویشتن بی‌بهره‌اند
 نام این قوم از چه، دور افتاده از هر دفتری
 دامن مادر، نخست آموزگار کودک است
 طفل دانشور، کجا پرورده نادان مادری

³ اعتصامی پروین، مجموعه اشعار، تهران، انتشارات محمد، 1370، 24.

[Этесами П. Сборник поэзии. Тегеран: Изд-во Мохаммад, 1991. С. 24.]

Из этого света знаний, которые сегодня в наших руках,
 Дорога усилий и атмосфера счастья ясна.
 Чтобы каждая девушка знала ценность изучения науки,
 Чтобы никто не говорил, что мальчик умный, а девочка не умная.
 Женщина, изучавшая искусство, прославилась во всех странах.
 Об этом факте нам никто не сообщил.
 Почему женщин лишают прав?
 Как зовут этот народ, далекий от всякой науки?
 Материнская грудь – первый учитель ребенка.
 Невежественная мать не сможет воспитать мудрого ребенка⁴.

Через образ материнства Этесами выводит важность образования для женщины, а следом за этим и признание женщин полноценными акторами на общественной арене. Примечательно, что, как будет заметно далее, женственно-материнские образы сплетаются с образами историческими, такими как Платон и Сократ, которые тоже были воспитаны женщинами-сиделками:

اگر فلاطن و سقراط بوده اند بزرگ
 بزرگ بوده پرستار خردی ایشان
 به گاهواره ی مادر به کودکی بس خفت
 سپس به مکتب حکمت شد لقمان⁵

Если бы Платон и Сократ были великими,
 Их няня была великой.
 Он заснул в колыбели матери, как ребенок.
 Затем он стал мудрым Лукманом.

В стихах открывается широкая историческая перспектива молчаливых лишений женщин в Персии и затем в Иране. В качестве маркера женского письма Этесами употребляет, помимо колыбели («گهواره»), слова «нить» («نخ») и «веретено» («دوك»), которые метафорично сообщают и длительность угнетенного положения женщины (можно вспомнить образ из античной литературы – ткущую ковер Пенелопу, которая ждет из странствий своего супруга Одиссея):

⁴ Перевод с персидского здесь и далее наш. – М. Н.

⁵ اعتصامی پروین، مجموعه اشعار، 24،
 [Этесами П. Указ. соч. С. 24.]

⁶ Ibid.

نور دانش را ز چشم زن نهان مي دانستند
 اين ندانستن ز پستي و گران جاني نبود
 زن كجا بافنده مي شد بي نخ و دوک هنر
 6ميوه هاي دکه ي دانش فراوان بود ليک

Они скрыли свет знания от глаз женщин,
 Это невежество не было подлым и дорогим.
 Женщина не могла ткать без ниток и веретена,
 Но плоды познания были обильны.

В стихотворении «У нее не рождаются мальчики»⁷ («دختر ز») Этесами критикует социальный факт, согласно которому рождение мальчика в семье более ценно, чем девочки, и приводит историческую справку, что это традиция арабов Джахилия, которой подражали персы. В этой аргументации заключено своеобразие лирического субъекта поэтессы – его образованность и внешний взгляд на традиционную внутреннюю культуру:

ندانم اين چه رسم روزگار است
 كه دختر داشتن هم عيب و عار است
 اگر گويي زنت زاييده دختر
 براي مرد فحشي آبدار است
 عداوت با زن و دختر در اعراب
 ز عهد جاهليت يادگار است
 ز نازي پارسي کرده است تقليد⁸

Я не знаю, каковы обычаи того времени.
 Иметь дочь – это позор.
 Если ты говоришь, что твоя жена родила девочку,
 Это проклятие для мужчины.
 Вражда с женщинами и девушками у арабов –
 Это памятник эпохе невежества.
 Персы подражали арабам Джахилия.

⁷ На русский язык буквальный перевод с персидского в одно слово был бы невозможен, поэтому для передачи смысла использована целая фраза. – М. Н.

⁸ اعتصامي پروين، مجموعه اشعار، 95
 [Этесами П. Указ. соч. С. 95.]

⁹ Ibid. P. 38.

В обществе не считали женщин частью населения Ирана, они не имели никаких прав. Жизнь женщин проходила в тревоге и одиночестве в пространстве дома, подобно плену:

زندگی و مرگش اندر کنج عزلت می گذشت
 زن چه بود آن روزها گر زانکه زندانی نبود
 کس چو زن اندر سیاهی قرنهای منزل نکرد⁹

Её жизнь и смерть прошли в одиночестве.
 Чем была женщина в те дни, если она не была заключенной?
 Никто как женщина не жил в одиночестве многих лет.

В этом стихотворении «Женщина в Иране» («زن در ایران») лирический субъект Этесами открыто критикует положение женщин в иранском обществе, употребляя как слово «одиночество» («تنهایی»), так и слова «тьма» («تیره روزی») и «тревога» («پریشانی»):

زن در ایران پیش از این گویی که ایرانی نبود
 پیشه اش جز تیره روزی و پریشانی نبود¹⁰

Женщина в Иране до этого не была иранкой,
 Ее профессия была не чем иным, как тьмой и тревогой.

В этом примере обращает внимание соединение образа женщины с ее национальностью, что говорит о разрыве с традиционной персидской культурой и апелляции к новому государству.

Этесами считает, что в прошлые века, помимо лишения знаний и искусства, а также социальной активности, иранские женщины были склонны к низменным привычкам, таким как страсть к украшениям и пренебрежение образованием. Склонность к материальным ценностям, считает лирический субъект у Этесами, не только не приносит женщине счастья, но и создает условия для ее нравственного падения. Нравственная чистота женщины создает ей ценность, которая затем может распространяться на объекты материального мира («обувь и одежды»), и об этом она писала в стихотворении «Женщина в Иране» («زن در ایران»):

ارزش پوشنده، کفش و جامه را ارزنده کرد
 قدر و پستی با گرانی و به ارزانی نبود
 سادگی و پاکی و پرهیز یکیک گوهرند
 گوهر تابنده تنها گوهر کانی نبود

¹⁰ Ibid. P. 39.

از زر و زیور چه سود آنجا که نادان است زن؟!¹¹

زیور و زر، پردہپوش عیب نادانی نبود

عیب‌ها را جامهٔ پرهیز پوشاند دست و بس

جامهٔ عجب و هوی بهتر ز عریانی نبود¹¹

Ценность носителя делает обувь и одежды ценными.

Признательность и унижение не сопровождалась дороговизной или дешевизной.

Простота, чистота и воздержание – драгоценные камни.

Сияющий драгоценный камень был не единственным минеральным драгоценным камнем.

Какой смысл в украшениях, когда женщина невежественна?!

Драгоценности и золото не прикрыли порок невежества.

Недостатки прикрываются одеждой воздержания, и всё.

Одежда похоти была не лучше наготы.

Точка зрения лирического субъекта в стихах Этесами внешняя, что обеспечивает риторическое обобщение и универсальность высказывания не только от своего лица, но и от лица многих. Этесами писала о других социальных темах (бедность, несправедливость, неравенство между полами), подчеркивая всегда присутствие женщины на социальной арене. М. Хади называет стихи Этесами о женщинах «зеркалом условий своего времени», когда иранские женщины стремятся найти свое надлежащее место и функцию в обществе. С одной стороны, женщина настаивает на отстаивании своих прав и упразднении унижительной ситуации подчинения и безгласности, а с другой стороны, она ищет смысл своего существования через роль хорошей матери и надежного партнера [میرهادی 2014, с. 39].

Анализ некоторых стихотворений Этесами показывает, что лирический субъект находится на грани между традицией и современностью. Стиль женского письма Этесами характеризуется выражением от первого лица и позицией извне привычного локуса дома, так что в стихах создается обобщенный образ угнетаемой женщины Ирана, что свойственно политизированному феминистическому высказыванию. Этесами писала о социальных проблемах, о неравенстве по отношению к женщинам и призывала женщин через свои стихи к поиску своего пути и к образованию. В ее стихах феминический призыв опирается на материнскую роль, которая указывает на значительную роль женщин в воспи-

¹¹ Ibid. P. 38.

тании людей в обществе. Призыв к образованию подчеркивается осведомленностью лирического субъекта историей собственной культуры и культуры мировой, что усиливает феминистическую аргументацию позиции. Таким образом, выделение понятия «женский лирический субъект» позволяет не избегать анализа политических тем в поэзии, оставаясь в рамках литературоведения, что особенно важно при анализе женского письма как осознанного выбора реализации личности женщины эстетическими средствами поэтического слова. Анализ стихов Парвин Этесами представляет одно из наиболее наглядных выражений спаянности лирического субъекта с политической позицией, что заслуживает дальнейших исследований и в рамках гендерной и постколониальной критики, и в рамках теории поэзии, и в рамках компаративных исследований литератур.

Литература

- Воробьева 2013 – *Воробьева С.В.* Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2013. № 1 (17). С. 180–187.
- Гинзбург 1997 – *Гинзбург Л.* О лирике / Вступ. ст. А. Кушнера. М.: Intrada, 1997. 416 с.
- داوران فرشته [Даваран Ф.] – *یاعتصام نیپرو اشخاص ریغ شرح* [Безличные стихи Парвин Этесами] // Тегеран. Журнал иранских исследований. 1989. No. 2. С. 69–89. (На персидском языке)
- مقدمه ای بر یاعتصام نیپرو اشعار وانیدی [Зульфигари М.А.] [Введение в сборник стихов Парвин Этесами]. Тегеран: Мин-во культуры и исламской ориентации, 2013. С. 1–9. (На персидском языке)
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31.
- Малкова 2006 – *Малкова Н.Ю.* Философско-антропологические основания репрезентации мужского и женского в поэтическом тексте (на материале поэзии XX века): Дис. ... канд. филос. наук. Владивосток, 2006. 181 с.
- وشعر وانیدی در باره نکته چند و یاعتصام نیپرو یه نامه [Митини Дж.] [Письма Парвин Этесами и некоторые моменты ее поэзии и жизни] // Тегеран, Журнал Ираншенаси. 2001. № 1. С. 1–45. (На персидском языке)
- شهیاند یتجل: زن گاهیهیچا در یدنظرطلبیتجد [Мирхади М.] [Ревизионизм положения женщины: проявление конституционалистской мысли Этесам аль-Мулька в стихах Парвин Этесами] // Ежеквартальный журнал исследований исламской истории. 2014. № 21. С. 187–211. (На персидском языке)

- Сиксу 2001 – *Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия / Пер. с англ. О. Липавекой. Харьков; СПб.: ХЦГИ: Алетейя, 2001. С. 799–821.*
- فرزاد عبدالحسين، گنشتی محمدعلی، خجسته پور سعیده، [خودجاستنپور س.، غوزاشتی م.ا.، فارزاد ا.خ.]. و سرگ رمان به ینگاه با یداستان اتیادب در یسینو زنانہ یدہ مشخصہ [Характеристики феминистского письма в художественной литературе со взглядом, на основе феминистской стилистики Сары Миллс] // История литературы (Журнал о гуманитарных науках). 2020. № 86. С. 44–71. (На персидском языке)
- Showalter 1981 – *Showalter E. Feminist criticism in the wilderness // Critical inquiry. 1981. No. 2 (8). P. 179–205.*
- Яхьяпур, Сафари 2008 – *Яхьяпур М., Сафари Т. Сопоставительный анализ лирики Парвин Этесами и Марины Цветаевой // Вестник Пермского государственного университета. 2008. № 31. С. 59–64.*

References

- داوران فرشته [Davaran, F.] (1989), شعر غیر شخصی پروین اعتصامی، *Journal Iranology*, no. 2, pp. 69–89. (In Persian)
- Ginzburg, L. (1997), *O lirike [About lyrics]*, Intrada, Moscow, Russia.
- فرزاد عبدالحسين، گنشتی محمدعلی، خجسته پور سعیده، [Khojastepour, S., Gozashti, M.A., Farzad, A.] (2020), مشخصه های زنانه نویسی در ادبیات داستانی با نگاهی به رمان «سگ و زمستان بلند»، *Studying feminine characteristics in literary fiction in view based on Sara Mills' feminist stylistics*, History of Literature, no. 86, pp. 44–71. (In Persian)
- جلال میتینی جلال [Mitini, J.] (2001), نامه های پروین اعتصامی و چند نکته درباره ی دیوان شعر و زندگانی، *Letters of Parvin Etisami and some points about her poetry and her life*, Iranology, no. 1, pp. 1–45. (In Persian)
- Malkina, V.Ya (2023), “Typology of lyrical subjects”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 67, no. 4, pp. 20–31.
- Malkova, N.Yu. (2006), *Filosofsko-antropologicheskie osnovaniya reprezentatsii muzhskogo i zhenskogo v poeticheskome tekste (na materiale poezii XX veka)* [Philosophical and anthropological foundations of the representation of male and female in a poetic text (based on the poetry of the 20th century)], Ph.D. Thesis, Vladivostok, Russia.
- تجدیدنظرطلبی در جایگاه زن: تجلی اندیشه مشروطه، میرهادی منیرالسادات [Mirhadi, M.] (2014)، خواهانه اعتصام الملک در اشعار پروین اعتصامی [Revisionism in the position of women: the manifestation of the constitutionalist thought of Etisam al-Mulk in the poems by Parvin Etisami], *Quartely Research Journal of Islamic History*, no. 21, pp. 187–211. (In Persian)

- Showalter, E. (1981), *Feminist criticism in the wilderness*. Critical inquiry, vol. 8, no. 2, pp. 179–205.
- Siksu, E. (2001), “The laugh of the Medusa”, in *Vvedenie v gendernye issledovaniya. Chast' 2: Khrestomatiya* [Introduction to gender studies. Part 2: A reader], Aletheya, Saint Petersburg, Russia, pp. 799–821.
- Vorobyova, S.V. (2013), “The issue of ‘Feminine Style’ in literary studies (gender aspect)”, *Science Journal of Volgograd State University, Series 2: Linguistics*, vol. 17, no. 1, pp. 180–187.
- Yahyapour, M. and Safari, T. (2008), “Comparative analysis of the poems by Parvin Etesami and Marina Tsvetaeva”, *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 31, pp. 59–64.
- مقدمه ای بر دیوان اشعار پروین اعتصامی [Zulfigari, M.A.] (2013), *مقدمه ای بر دیوان اشعار پروین اعتصامی* [Introduction to collected poems by Parvin Etesami], Ministry of Culture and Islamic Guidance, Tehran, Iran. pp. 1–9. (In Persian)

Информация об авторе

Маеде Наджафи, аспирантка, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; Maedeh.najafi@mail.ru

Information about the author

Maedeh Najafi, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; Maedeh.najafi@mail.ru

Жанровая стратегия притчи в романе И. Макьюэна «Амстердам»

Дарья Б. Толстошеева

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dariatolstosheeva@gmail.com*

Аннотация. Жанр любого высказывания обусловлен целью, методом и ситуацией, в которой оно совершается. Повествовательная организация текста определяет жанр прозаического (эпического) художественного произведения. Императивная картина мира, в рамках которой у свободной личности возникает необходимость совершить верный нравственный выбор, является основой жанровой стратегии притчи, а к ней, в свою очередь, исторически восходит более современный жанр повести. «Амстердам» И. Макьюэна по определению считается романом, однако при ближайшем рассмотрении очевидно, что этот текст соответствует жанровым признакам повести: симметричность и цикличность сюжета, испытание героя как событийный центр произведения, занятие повествователем авторитетной резюмирующей позиции в действительности, неравноценной миру персонажей. Жизненные истории героев дублируют друг друга, они оба сталкиваются с необходимостью выбора, ошибаются и получают за это наказание. Их уход из жизни выглядит как возвращение мира к норме, к состоянию равновесия. Повествование же, хоть и ведется в ироничном ключе, серьезно и оценочно, что подчеркивается введением побочных сюжетных линий, персонажи которых показывают себя с лучшей стороны, а также отсылки на религиозные тексты, шекспировскую трагедию (высокий жанр драмы) и лирику У.Х. Одена и У. Блейка.

Ключевые слова: жанр, жанровая стратегия, притча, повесть, Макьюэн, Амстердам

Для цитирования: Толстошеева Д.Б. Жанровая стратегия притчи в романе И. Макьюэна «Амстердам» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 227–235. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-227-235

Parable genre strategy in the novel “Amsterdam” by I. McEwan

Daria B. Tolstosheeva

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
dariatolstosheeva@gmail.com*

Abstract. The genre of any statement is determined by the purpose, content and conservation in which it occurs. The narrative organization of the text determines the genre of prose (epic) fiction. The basis for the genre strategy of the parable is an imperative worldview within the framework of which a free individual has the need to make the right moral choice. The more modern genre of the story, in turn, historically dates back to it. “Amsterdam” by I. McEwan is, by definition, considered as a novel, but upon closer examination it is obvious that the genre features of the story are applicable to it: symmetry and cyclical plot, testing the hero as the event center of the work, the narrator taking an authoritative summary position in a reality that is unequal to the world of the characters. The life stories of the heroes duplicate each other, they are both faced with the need to make a choice, make mistakes and get punished for it. Their death looks like the world returning to normal, to a state of balance. The narrative, although conducted in an ironic manner, is serious and evaluative, which is emphasized by the introduction of side storylines, the characters of which show their best side, as well as references to religious texts, Shakespearean tragedy (a high genre of drama) and the lyrics of W.H. Auden and W. Blake.

Key words: genre, genre strategy, parable, story, McEwan, Amsterdam

For citation: Tolstosheeva, D.B. (2024), “Parable genre strategy in the novel ‘Amsterdam’ by I. McEwan”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 227–235, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-227-235

Стратегия любого вида высказывания, в том числе и художественного, строится на том, как автор представляет себе его целое еще до начала говорения. Предмет, цель и ситуация высказывания и определяют его жанр. Согласно Бахтину, различные жанровые схемы формировались с древнейших времен, их набор ограничен, и выдумать новый жанр, как и написать произведение «безжанровое», невозможно [Бахтин 2002].

Эпические жанры объединены в первую очередь повествовательной организацией текста, т. е. нарративностью – тем, как рассказана та или иная история. Чтобы понять смысл художествен-

ного высказывания, читателю, т. е. участнику коммуникативного события, важно уяснить, какова жанровая природа этого высказывания.

Когда повествование строится на том основании, что над миром царит некий высший нравственный закон, согласно которому человек свободен в своем выборе, однако любое его деяние в конечном счете оказывается однозначно правильным или неправильным, мы имеем дело с так называемой императивной картиной мира, на которой строится жанровая стратегия притчи [Тюпа 2018].

Роман «Амстердам» И. Макьюэна некоторыми критиками считается сатирой на современное общество, развязка в нем почти анекдотическая, однако при внимательном изучении текста очевидно, что нарратор выступает в серьезной роли судьи, оценивающего моральные качества своих героев, при этом всегда знающего, где верный путь, а где – нет. Он убежден, что «существование человека должно определяться нравственными ориентирами и духовными ценностями» [Шанина 2014, с. 130], и убеждает в этом читателя. Это позволяет предположить, что в основе нарративной стратегии «Амстердама» лежит жанр притчи, и само произведение, скорее, можно назвать повестью [Залесова-Докторова 1999] в том исторически обоснованном значении, что именно литературный жанр повести становится органическим продолжением развития притчевой нарративной стратегии [Тюпа 2018].

Проблема выделения инвариантной жанровой структуры повести, а также принципиального отличия ее от рассказа и романа с одной стороны и новеллы с другой поднималась Н.Д. Тамарченко. В этом смысле применение категорий объема текста произведения, широты обзора изображаемой действительности, количества героев и тематики не представляются достаточно обоснованными для ее решения [Тамарченко 2007]. В плане объема «Амстердам» занимает срединное положение между небольшим романом и крупной повестью (190 с.). Читателями и критиками он воспринимался исключительно как роман, что и подтверждается присуждением ему Букеровской премии в 1998 г. Однако если мы рассмотрим специфические признаки жанра повести, которые выделяются в литературоведении [Теория литературных жанров 2011], в применении к этому тексту Макьюэна, то увидим, что «Амстердам» во многом им отвечает:

1. Симметричность сюжета. В центре повествования в «Амстердаме» – параллельно развивающиеся жизненные истории двух друзей, Вернона и Клайва, которых объединяет память об одной женщине, Молли, бывшей любовницей обоих в разное время, на момент начала романа скоропостижно умершей от внезапно на-

стигшей ее деменции. Друзья, будучи продуктами своего времени с его страхом старости, болезни, зависимости от милосердия близких, нетерпимостью к этим естественным проявлениям жизни, приходят к выводу, что, будь у них возможность, они помогли бы любимой уйти из жизни раньше, чем она окончательно лишилась рассудка: «Когда она стала сдавать, я бы задушил ее подушкой... и спас бы от всеобщей жалости»¹. То, как перепутаны в сознании героев идеи убийства и спасения, показывает, в насколько «накренившемся», искаженном мире они живут. Друзья заключают договор: если кого-то из них поразит такой же недуг, другой обязуется умертвить его.

Несмотря на то, что Клайв – композитор, Вернон – главный редактор газеты, один одинок, другой всегда окружен людьми, один озабочен проблемами высокого искусства, другой – тем, где бы добыть сенсацию, их истории настолько идентичны, что это делает сюжет нарочито нежизнеподобным – автора притчи не заботят такие мелочи так же, как ему «не нужны реальные, жизненные образы» [Залесова-Докторова 1999]. Друзья выступают в тексте как двойники, обличая и отражая ошибки друга. В какой-то момент они даже отмечают у себя симптомы, похожие на те, что отмечала и Молли: характерные покалывания, только у Клайва в *левой* руке, а у Вернона – в *правой* части головы. Мотив двойничества главных героев поддерживается упоминанием в контексте работы Вернона как персонажей для возможной статьи сиамских близнецов, сросшихся бедрами (в этом смысле они подобны Вернону и Клайву, имевшим любовную связь с Молли), которых нельзя разделить, но при этом они враждуют и наносят другу другу физические увечья.

2. Испытание героя как событийный центр произведения поэтому здесь дублировано. Несомненно, в рамках сюжета критике подвергается и социум, в котором обитают персонажи и плотью от плоти которого являются. Однако он давно уже «самораскрыт и саморазоблачен» [Тамарченко 2007, с. 12]. Главному испытанию подвергается мировосприятие героев. В рамках сюжета в течение нескольких недель Вернон и Клайв подвергаются моральному испытанию, связанному со смертью, – и с треском проваливают его. Клайв, увлеченный придумыванием своей великой симфонии во время прогулки на природе, бросает в беде женщину, на которую напал насильник и убийца. Он делает это, чтобы не спугнуть вдохновение, полностью отдаться стихии творчества, однако, естественно, после увиденной жестокой сцены умиротворение и уверенность в собственной способности творить покидают его. Вернон публикует

¹ Макьюэн И. Амстердам. М.: Эскмо, 2022. С. 15.

интимные фото известного политика, сделанные Молли при жизни, якобы для того, чтобы тот не получил власть, которую употребит во зло, но на самом деле – из чисто эгоистических соображений, из ревности. Этическая оценка этих поступков совершается самими героями, она прямо эксплицирована в тексте: Клайв осуждает Вернона, Вернон – Клайва. Они способны и к оценке окружающей их действительности в целом. Так, повествователь, передавая взгляд на нее от лица Клайва, говорит: «Что-то неладно в мире, и не обвинишь в этом ни Бога, ни его отсутствие», «...человеческий проект оказался не просто неудачей – он был ошибкой с самого начала»². Правда, скорее всего, такой взгляд на мир – это проекция недовольства героев самими собой, которого они никак не могут признать. Каждый из товарищей ясно видит, когда другой сворачивает не туда, с готовностью указывает ему на это, но яростно защищается от обвинений в собственный адрес: «...он воображал драму, где лучшие реплики взял себе – звонкие, печально-рассудительные реплики с обвинениями, звучащими сурово и неопровержимо...»³ Им обоим застилает глаза самое грубое тщеславие. Вот как видит себя в этой ситуации Вернон: «Вернон снова был самим собой, великодушным, милостивым, безжалостным и праведным... ибо его уверенные руки готовы были вырезать рак из государственного тела...»⁴ И вот как Клайв: «...возможно, не будет преувеличением сказать, что он... гений. Гений»⁵.

Судьба незамедлительно наносит обоим удары на профессиональном поприще: композитора обвиняют в плагиате, журналиста увольняют из редакции. Но самым болезненным для них является именно осуждение друга, к концу романа каждый из них уверен в предательстве другого и объясняет это не чем иным, как помешательством, сумасшествием. Оба синхронно приходят к мысли об убийстве, оба разрабатывают одинаковый план и оба одновременно приводят его исполнение – и погибают. Они приезжают в Амстердам, где законом разрешена эвтаназия, и нанимают докторов, использующих этот закон как прикрытие, убивающих за деньги. Оба добавляют друг другу в шампанское вещество, под действием которого они собственноручно подписывают согласие на эвтаназию, после чего им вводят смертельные инъекции. И обоим перед смертью является Молли как воплощение совести и вины, и при этом соблазна. Клайв видит ее в образе женщины, избитой в парке,

² Там же. С. 11, 72.

³ Там же. С. 75.

⁴ Там же. С. 121.

⁵ Там же. С. 143.

брошенной без помощи и защиты. Вернону кажется, что она работает в его газете – конечно, в таком случае она ни за что бы не позволила напечатать те самые снимки.

К слову, Амстердам здесь символизирует победившую и вышедшую за всякие пределы рациональности: «Когда доходит до разумности, им <голландцам> просто удержу нет»⁶. Этот оксюморон подчеркивает, что там, где возможно убийство по договоренности, и речи нет о человечности – ведь человеческий проект, как мы помним, ошибка. Так разум вырождается в безумие.

3. Ситуация рассказывания истории в данном случае никак не изображена. Повествователь остается как бы вне поля зрения читателя, хотя и не будучи при этом полностью нейтральным. Авторская интенция считывается еще на этапе прочтения эпиграфа – двух строк из стихотворения У.Х. Одена «Перекресток»: «Друзья здесь встретились и обнялись / И разошлись – к своим ошибкам». Здесь практически буквально пересказывается сюжетная ситуация романа (вплоть до объятий перед разлукой), а слово «ошибки» подчеркивает, что выбор героев в рамках данного произведения однозначно оценивается как неверный. В тексте романа также встречаются отсылки к Ветхому и Новому Заветам, а также к Псалтырю, трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и стихотворению У. Блейка «Древо яда» – стихотворению о смертельной ненависти и расчетливо совершенной мести. Молли в какой-то момент уподобляется первой женщине Еве в момент грехопадения – виновнице соблазна и греха: «...она в трусах и лифчике, подставка для кия – змей, красный шар вместо яблока... Она смотрела прямо на него и развратно улыбалась»⁷. Политик, публикацию фотографий которого замышляет Вернон, соотносится с образом Иоанна Крестителя: «...голова его срочно требуется на блюде...»⁸, но чуть позже в этой роли оказывается сам Вернон, и о нем говорится буквально то же самое. Хотя, разумеется, ни в том, ни в другом персонаже нет ни доли святости, оба в разные моменты оказываются жертвой козней друг друга и общественного осуждения. Сама нелепость смертей Клайва и Вернона в таком освещении приобретает трагический шекспировский оттенок. Все эти отсылки подчеркивают серьезность авторской установки по отношению к своим героям. Такое введение в основной сюжет побочных, имеющих назидательный смысл, применяется как раз для того, чтобы и у читателя появилась возможность, соотнеся сюжеты, сделать выводы о героях и оценить их поведение.

⁶ Там же. С. 189.

⁷ Там же. С. 13.

⁸ Там же. С. 137.

Есть в тексте и эксплицитно выраженная оценка нарратора, часто с иронической усмешкой, но при этом с серьезной подоплекой: «Но Клайв... сам не понимал того, как искажается и окрашивается прошлое, видимое сквозь призму скверного настроения»⁹, «Он всматривался в себя пристально – конечно, волнение побуждало его к этому, а не стыд»¹⁰, «Такова была комическая сторона их судьбы... С другой стороны, возможно, что никакого иного исхода их история и не могла иметь; и в этом состояла их трагедия», «У тех, кто растревляет себя мыслями о несправедливостях, бывает так, что жажда мести полезно соединяется с чувством долга»¹¹.

Во времени повествователь также дистанцирован от своих героев, он безличен, что и создает возможности для занятия резюмирующей позиции. Эта позиция вкупе с ироническим отношением повествователя к героям создает неравенство между изображенным миром и изображающим субъектом. Второй в данном случае как бы причастен к истине, которая героям открыта, когда речь идет о другом, но в отношении самих себя – недоступна.

4. Циклическая сюжетная схема: произведение начинается с похорон Молли, заканчивается смертью и хлопотами о похоронах Клайва и Вернона. При этом акцентируется внимание на нравах той социальной прослойки, к которой относятся герои: в первом же предложении говорится, что Молли была любовницей обоих друзей. В предпоследнем абзаце текста выясняется, что жена Вернона, в свою очередь, была любовницей мужа Молли. Сети неверности страшно разрослись, каждый, кто считает себя обманщиком, оказывается и обманутым.

Иные поступки второстепенных героев повествователь оценивает как однозначно правильные. Своеобразным противовесом всеобщему распаду в «Амстердаме» выступает образ жены политика, компрометирующие фото которого распространил Вернон. Она талантливый детский врач, заботливая мать и верная жена. Она в курсе всех проступков мужа, но неизменно остается рядом, помогает и поддерживает. Именно благодаря ее всепрощению и активности в конечном счете репутация политика спасена, а Вернон посрамлен и наказан. Об отношении друзей к мужу Молли, взявшему на себя заботы о больной жене, сказано: «Он ухаживал за ней собственноручно... Однако Клайв и Вернон с удовольствием продолжали его ненавидеть»¹². Подобная демонстрация альтерна-

⁹ Там же. С. 74.

¹⁰ Там же. С. 98.

¹¹ Там же. С. 160.

¹² Там же. С. 12.

тивной линии поведения, сравнение этих линий, также являются характерными чертами притчевого повествования.

Смерть обоих друзей, не способных принять естественные проявления жизни, таким образом, выглядит как возвращение мира к норме, к состоянию равновесия.

Исходя из того, что герои «Амстердама» становятся субъектами нравственного выбора, правильность или неправильность которого четко определена в глазах автора и читателя, а также то, что после ошибок их незамедлительно настигает расплата, повествованию придается иносказательный смысл, а читателю предлагается извлечь из него урок, мы можем прийти к выводу о том, что жанровой стратегией «Амстердама» является стратегия притчи, и само произведение в этом смысле можно скорее назвать повестью, чем романом.

Литература

- Бахтин 2002 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
- Залесова-Докторова 1999 – *Залесова-Докторова Л.* Дуэль в конце XX века // Звезда. 1999. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/5/duel-v-koncze-hh-veka.html> (дата обращения 20.02.2024).
- Тамарченко 2007 – *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики, сюжета и жанра). М.: Intrada, 2007. 256 с.
- Теория литературных жанров 2011 – Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
- Тюпа 2018 – *Тюпа В.И.* Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 19–24.
- Шанина 2014 – *Шанина Ю.А.* Обряды перехода и экзистенциальная проблематика в английском романе последней трети XX в. // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 1. С. 121–131.

References

- Bakhtin, M.M. (2002), *Sobranie sochinenii* [Collected works], vol. 6, *Russkie slovari, Yazyki slavyanskikh kul'tur*, Moscow, Russia.
- Shanina, Yu.A. (2014), “Rites of passage and existential problematics in British novel in the last third of the 20th century”, *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, vol. 19, no. 1, pp. 121–131.
- Tamarchenko, N.D. (2007), *Russkaya povest' Serebryanogo veka. (Problemy poetiki, syuzheta i zhanra)* [Russian story of the Silver Age (Issues of poetics, plot and genre)], Intrada, Moscow, Russia.

- Tamarchenko, N.D., ed. (2011), *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of literary genres], Akademiya, Moscow, Russia.
- Тура, В.И. (2018), “Genre nature of narrative strategies”, *Filologicheskii klass*, vol. 52, no. 2, pp. 19–24.
- Zalesova-Doktorova, L. (1999), “Duel at the end of the 20th century”, *Zvezda*, no. 5, available at: <https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/5/duel-v-koncze-hh-veka.html> (Accessed 20 Feb. 2024).

Информация об авторе

Дарья Б. Толстошеева, магистр, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dariatolstosheeva@gmail.com

Information about the author

Daria B. Tolstosheeva, master, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dariatolstosheeva@gmail.com

УДК 82-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-236-245

Постмодернизм как «предчувствие конца» в одноименном романе Дж. Барнса

Артем А. Мартынов

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, martinov_alex@bk.ru*

Аннотация. Статья посвящена определению и изучению постмодернистских особенностей романа Дж. Барнса «Предчувствие конца». В статье проводится подробный анализ черт постмодернизма в современной литературе, дается объяснение условий их формирования. Особое внимание в статье отводится обсуждению таких феноменов, как ненадежный рассказчик и недоверие к истине, а также реконструкция воспоминаний и моральный релятивизм. Данная статья способствует формированию литературоведческого понимания постмодернизма как литературного направления.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, постмодернизм, британская литература, ненадежный рассказчик, моральный релятивизм

Для цитирования: Мартынов А.А. Постмодернизм как «предчувствие конца» в одноименном романе Дж. Барнса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 236–245. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-236-245

Postmodernism as the “sense of an ending” in the same name novel by J. Barnes

Artem A. Martynov

Moscow City University, Moscow, Russia, martinov_alex@bk.ru

Abstract. The article deals with the identification and study of postmodernist features in the novel by J. Barnes “The Sense of an Ending”. The article provides a detailed analysis of the features of postmodernism in modern literature, explaining the conditions of their formation. Special attention is given to the discussion of such phenomena as the unreliable narrator and distrust of the truth, as well as the reconstruction of memories and moral relativism. The original article contributes to the formation of a comprehensive understanding in postmodernism as a literary movement.

© Мартынов А.А., 2024

Keywords: Julian Barnes, postmodernism, British literature, unreliable narrator, moral relativism

For citation: Martynov, A.A. (2024), “Postmodernism as the ‘sense of an ending’ in the same name novel by J. Barnes”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 236–245, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-236-245

Постмодернизм – комплексное и дискуссионное направление, возникшее на территории Западной Европы во второй половине XX столетия. Литература периода постмодернизма включает в себе глубокое разочарование в стремлениях и стандартах философов-рационалистов, убежденных в благозности прогресса и торжестве формального разума. Британские писатели-постмодернисты (Г. Свифт, Дж. Барнс, Дж. Фаулз, Д. Лессинг, И. Макьюэн, К. Аткинсон и другие) посредством своих произведений постулируют, что разделяемые ими формы познания бытия, идущие вразрез с рационалистическими, являются важнейшей составляющей понимания техногенного мира. Однако в научной среде многие ученые категорически не согласны с миропониманием постмодернистов и заявляют о безвременной кончине постмодернизма. Так, например, британский литературовед А. Керби считает, что постмодернизм «мертв и похоронен» [Kirby 2006, с. 34].

В истории литературы британского постмодернизма творчеству Джулиана Барнса отводится особая роль, так как начиная с романа «Метроленд» (1980) писатель разрабатывал следующие черты постмодернистского стиля: интертекстуальность, метанарративность, фрагментарность, релятивизм, безличность, иронизм, многостильность, театральность, цитатность и «игровое освоение хаоса» [Маньковская 2005, с. 79]. В дополнение к этому необходимо отметить, что писатель, «раскрывая сложную гамму нравственных исканий» [Меркулова 2017, с. 97] персонажей, каждым новым романом оказывает сильное эмоциональное воздействие на современного читателя.

Настоящая статья посвящена литературоведческому исследованию одиннадцатого романа Дж. Барнса «Предчувствие конца» (2011). Мы утверждаем, что рассматриваемый роман содержит множество постмодернистских тем и мотивов, и, несмотря на предполагаемую смерть постмодернизма, в одноименном романе можно наблюдать лишь «предчувствие конца» этого литературного направления.

В данном романе, состоящем из двух глав, рассказывается история Тони Уэбстера, шестидесятилетнего мужчины, оглядываю-

щегося на свою жизнь. Первая глава начинается с того, что Тони вспоминает студенческие годы, выдвигая на первый план воспоминания о своих школьных друзьях и дальнейших романтических отношениях с Вероникой. По прошествии нескольких десятков лет главный герой получает письмо от покойной матери бывшей возлюбленной. Вследствие этого Тони вынужден воссоединиться с Вероникой и столкнуться со своим прошлым.

Представляется принципиально важным отметить, что в романе с самого начала просматриваются постмодернистские черты. Первое предложение отсылает читателя к теме морального релятивизма: "I remember, in no particular order..." («Вот что мне запомнилось, в произвольной последовательности...»)¹. Это предложение заключает постмодернистскую идею о том, что универсальных истин не существует. Как и в случае с истиной, утверждения могут быть сделаны, но также и опровергнуты. Приведенная выше цитата демонстрирует, что Тони является ненадежным рассказчиком. Он говорит, что помнит, но обращает внимание читателя на то, что его воспоминания хаотичны и дезорганизованы. Тони говорит об этом более явственно несколькими предложениями далее, заявляя: "...what you end up remembering isn't always the same as what you have witnessed" («...память в конечном итоге сохраняет не только увиденное»)². Помимо того, что читатель осознает хронологическую расплывчатость воспоминаний Тони, он теперь также уверен в том, что нарратор не знает всей правды и что его воспоминания о произошедшем сорок лет назад могут быть ошибочными. Поэтому читатель должен решить, в какой степени он может доверять повествованию Тони.

На первой странице романа также представлен список воспоминаний Тони, объединенных общей темой воды. Это подводит нас к ведущему мотиву романа – мотиву воды, который традиционно символизирует текучесть времени. Идея о том, что время текуче, распространена в художественном дискурсе постмодернизма. Она является частью общего постмодернистского идеала, согласно которому каждый человек переживает свою собственную реальность и все, что считается реальностью, является субъективным представлением о ней. Это означает, что не существует способа познать реальность такой, какая она есть на самом деле, в том случае если наличествует хотя бы одна фиксированная индивидуумом реальность. Отказ от правил, формирующих мир человека, – фун-

¹ Barnes J. *The sense of an ending*. Vintage. L., 2012. P. 3. Здесь и далее перевод Е.С. Петровой.

² Ibid.

даментальный постмодернистский принцип. Мир представляется каждому из нас по-разному, и поэтому установленные модели, в частности модель времени, относятся к каждому отдельно взятому человеку. Так, на протяжении всего романа мотив воды используется автором для символического выражения постмодернистской идеи текучести времени. На первой странице романа Тони перечисляет некоторые воспоминания, которые связаны с водой или жидкостями в целом. Например, есть воспоминания о паре, реках и воде, предназначенной для принятия ванны. Все названные воспоминания включают в себя жидкости, и это означает, что воспоминания текучи, неоднородны и, соответственно, относятся непосредственно к индивидууму. Эту идею подтверждает, обостряя, Тони своим утверждением, что он помнит указанные в списке эпизоды, но «в произвольной последовательности» (“in no particular order”)³. Это свидетельствует о том, что воспоминания непостоянны и восприятие времени может со временем меняться.

Другим примером, подтверждающим данное положение, является описание упомянутых жидкостей в списке. Например, река описывается как «текущая непонятно куда» (“rushing nonsensically upstream”)⁴, что создает впечатление, будто воду невозможно удерживать, поскольку то, как она течет, выходит за рамки человеческого понимания. Вода в ванне находится за «запертой дверью» (“behind a locked door”)⁵. Имплицируется, что вода (а также воспоминания и время) является частью подсознания и не может контролироваться. Человек никогда не сможет дотянуться до запертой двери, чтобы завладеть временем. Оба приведенных примера описания воды отражают взгляды постмодернистов на концепты памяти и времени. Время нельзя согласовать, оно не предстает в виде шаблона или схемы. Восприятие времени – это часть подсознания каждого человека, по причине чего никто не может взять его под контроль.

Еще одним символом, связывающим воду с памятью и временем, является приливная волна на реке Северн. В ходе этого природного феномена прилив образует волну, которая движется в направлении, противоположном реке. Тони, его друзья и его бывшая возлюбленная Вероника однажды ночью в Бристоле стали свидетелями вышеописанного природного явления. Наблюдая, как волна движется против естественного направления реки, Тони понимает, что время, как ему кажется, обращается вспять. Он описывает этот эпизод следующим образом: “It was more unsettling

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

because it looked and felt quietly wrong, as if some small lever of the universe had been pressed, and here, just for these minutes, nature was reversed, and time with it” («Но это явление было еще тревожней, потому что оно молчаливо попирало все законы природы, словно где-то во вселенной дернули маленький рычажок, и в считанные минуты у меня на глазах бытие – а вместе с ним и время – изменило свой ход»)⁶. Тони допускает: в момент прилива законы времени больше не действуют. Перед тем как посмотреть на приливную волну, он упоминает, что река «спокойно текла мимо нас к морю, как и положено любой приличной реке» (“flowing gently down to the sea as all good rivers do”)⁷. Приливную волну реки Северн можно рассматривать как символ постмодернистской мысли о том, что время и история относительно и что они не следуют единому устройству, как того требуют наука и социальные нормы. Следует отметить свойственную постмодернистской литературе иронию в следующей цитате: “The local news used to print a timetable, indicating where best to catch it and when” («В местной газете публиковался прогноз – когда и где ее лучше всего застать»)⁸. Приведенное предложение указывает на то, что даже парадоксальные моменты обратного хода времени структурно синхронизированы по своей природе. Однако это не умаляет влияния приливной волны на Тони. Ощущение, что природа и время поменялись местами, не покидало героя романа вплоть до его преклонных лет. Таким образом, приливная волна на реке Северн становится символом текучести времени в художественном дискурсе постмодернистского романа писателя.

В дополнение к мотиву воды нарратор также упоминает постмодернистскую идею относительности времени. Он утверждает: “And yet it takes only the smallest pleasure or pain to teach us time’s malleability. Some emotions speed it up, others slow it down; occasionally it seems to go missing – until the eventual point when it really does go missing, never to return” («Но малейшая радость или боль учит нас, что время податливо. Оно замедляется под воздействием одних чувств, разгоняется под напором других, а подчас вроде бы куда-то пропадает, но в конце концов достигает того предела, за которым и в самом деле исчезает, чтобы больше не вернуться»)⁹. Нарратор осознает, что все люди переживают определенные эпизоды своей жизни вне готового шаблона, поскольку эмоции

⁶ Ibid. P. 36.

⁷ Ibid. P. 35.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. P. 3.

людей и их диапазон различаются в каждой ситуации. Это также подтверждает нашу мысль о том, что Тони – ненадежный рассказчик. Тони утверждает, что он знает, что воспоминания начинают различаться там, где чувства и эмоции людей были не сродни друг другу в силу уникальности характера перцепции. Следовательно, главный герой знает, что его воспоминания не воспроизводят читателю всю историю как таковую, а лишь формируют его собственную точку зрения.

Авторская идея о Тони как ненадежном рассказчике развивается на протяжении всего романа. Ненадежное повествование часто используется постмодернистами в качестве инструмента для передачи постмодернистской мысли о том, что универсальной истины не существует. Этот прием присущ литературному творчеству Дж. Барнса. Каждый человек может быть ненадежен в своих собственных утверждениях, поскольку воспоминания могут быть обманчивыми – здесь наблюдается тесная связь с идеей морального релятивизма. Особенно это справедливо в отношении к истории, поскольку письменные сведения об исторических событиях могут быть искажены в силу того, что память одного человека неспособна воспроизвести историческое событие таким, каким оно было на самом деле.

В «Предчувствии конца» с самого начала кристально понятно, что Тони нельзя полностью доверять в отношении правды, стоящей за его историей. Тони часто упоминает: его повествование – это лишь собственное воспоминание, и ему известно, что воспоминаниям свойственно реконструироваться с течением времени. Примером этого является встреча главного героя с Вероникой через сорок лет с момента их последней встречи. Вероника просит Тони рассказать ей историю своей жизни, и он обращается к читателю: “I told her the story of my life. The version I tell myself...” («Я изложил ей историю моей жизни. Точь-в-точь как рассказываю себе...»)¹⁰. Подобно первому предложению анализируемого романа, эта цитата является постмодернистской, так как в ней содержится определенное заявление (“the story of my life”), которое сразу опровергается, поскольку подчеркивается, что это заявление не истинно, а является версией субъективной истины, которую Тони воспроизводит в разговоре с Вероникой. Демонстрация того, что Тони допускает поливариативность истории своей жизни, означает, что он знает, насколько разительно могут отличаться воспоминания нескольких людей в зависимости от того, как именно они пережили произошедшую ситуацию.

¹⁰ Ibid. P. 116.

Следовательно, можно утверждать, что ненадежное повествование Тони обнаруживается в большей степени в том, каким образом главный герой рассказывает историю своей жизни и взаимодействует со своими воспоминаниями, а не в его предположениях относительно ошибочности этих воспоминаний. Так, например, главный герой часто обращается к отношению своего друга детства Адриана и Джо Ханта, школьного учителя, к истории человечества: "...Old Joe Hunt said when arguing with Adrian: that mental states can be inferred from actions. That's in history – Henry VIII and all that. Whereas in the private life, I think the converse is true: that you can infer past actions from current mental states" («...сказал старина Джо Хант, когда дискутировал с Адрианом: "Поступки человека зачастую выдают его душевное состояние". Это касается истории – Генриха Восьмого и ему подобных. А в повседневной жизни, на мой взгляд, справедливо как раз обратное: нынешнее душевное состояние позволяет судить о прошлых поступках»)¹¹. Смысл этой цитаты сводится к тому, что, по мнению Тони, психологическое состояние некоего субъекта выдает прошлое этого субъекта, а не наоборот. Складывается впечатление, что данная позиция главного героя упоминается для того, чтобы предупредить читателя, что это напрямую относится в том числе и к истории, которая разворачивается на страницах романа.

Базируясь на понимании вероятной ненадежности повествования, читатель должен вновь сделать вывод, что Тони, сам того полностью не осознавая, не говорит всей правды. Упомянутый психологический феномен – это отрицание. Это еще один пример того, как ненадежное повествование выражается в рассказе Тони о своей жизни и его взаимодействии со своими воспоминаниями. Наиболее показательным примером, где главный герой отрицает произошедшее на самом деле, является его визит в Чизлхерст к семье Вероники. Главный герой понимает, что его воспоминания могут быть ошибочными, и это приводит к тому, что читатель в очередной раз сомневается в истинности воспоминаний нарратора. Тони описывает выходные, проведенные с семьей Сары, своей потенциальной свекрови. Он иногда сталкивается со сценами, которые кажутся читателю достаточно странными. Например, однажды утром Тони просыпается и оказывается с Сарой наедине, в то время как Вероника и остальные члены семьи находятся на утренней прогулке. Главный герой узнает, что Вероника известила свою семью о его нежелании отправляться на прогулку, так как он хочет поваляться в постели. Однако у читателя не существует

¹¹ Ibid. P. 44.

надежного способа узнать, действительно ли Вероника сказала это. У читателя может возникнуть мысль, что исходная идея пришла в голову Сары потому, что она хотела провести время наедине с Тони. Дополнительные доказательства этого аргумента можно найти в той части романа, где Тони покидает дом семьи Фордов. Когда он помахал рукой на прощание, Сара «тоже помахала, но не поднятой ладонью, а каким-то странным жестом в горизонтальной плоскости, на уровне талии» (“responded, though not the way people normally do, with a raised palm, but with a sort of horizontal gesture at waist level”)¹². Поскольку описанный способ прощания является весьма загадочным и двусмысленным, он может указывать на то, что между Тони и Сарой происходит что-то интимное и тайное. К читателю уже тогда градуально приходит понимание того, что Сара и Адриан также были близки, когда Вероника и Адриан были парой. Следовательно, Сара могла быть матерью юного Адриана. Причина, по которой Тони никогда открыто не упоминает о близости с Сарой, заключается в том, что он подавил эти воспоминания. Согласно психологическим исследованиям, подобная реакция является естественным человеческим поведением. Американский психолог Д. Шахтер исследовал человеческую память и выявил, что люди часто искажают свои воспоминания. Человек склонен к реконструкции своих переживаний и к приписыванию им эмоций и знаний, которые приобретаются уже после случившегося события [Schacter 2002, pp. 253–265]. Реконструкция – именно то, что Тони делает со своими воспоминаниями о тех роковых выходных, чтобы не стыдиться, избежать неминуемого конфликта и вероятных жертв. Истинное воспоминание является противоположностью идеального для Тони сценария, поэтому он реконструировал его с целью сделать менее болезненным.

В заключительной части романа Вероника отвозит Тони в другой район города, чтобы тот встретился, как выясняется, с сорокалетним мужчиной. Тони не знал, кто этот человек, и поэтому, опираясь на свою дедукцию и внешность незнакомца, он пытается выяснить, кем является этот мужчина. После первого, ошибочного, суждения главный герой узнает, что этот мужчина – сын его школьного друга Адриана и Сары, матери Вероники. Вероника и Адриан состояли в романтических отношениях, пока Адриан не совершил суицид. По соображениям главного героя, это объяснимо только в том случае, если бы у Адриана и Сары произошла близость, приведшая к беременности. Хотя Тони считает, что полностью разобрался в ситуации, он ни на мгновение не допускает, что сорокалетний

¹² Ibid. P. 30.

Адриан мог быть его собственным сыном. Воспоминания главного героя содержат несколько свидетельств того, что между ним и матерью Вероники предположительно произошла близость. Это означает, что, подобно началу романа, вторая глава заканчивается особенностью художественного дискурса постмодернизма, когда некогда сделанное утверждение неизменно опровергается.

Представляется возможным постулировать, что весь роман – это утверждение с опровержением в конце. Как указывалось выше, Тони не раз заявляет, что его памяти нельзя безапелляционно доверять: “Again, I must stress that this is my reading now of what happened then. Or rather, my memory now of my reading then of what was happening at the time” («Опять же подчеркну, что это мое сегодняшнее прочтение тогдашних известий. Вернее, это то, что моя память на сегодняшний день сохранила от тогдашнего прочтения известий того времени»)¹³. Данная цитата дает читателю понять, что Тони предполагает утерю некоторых, возможно значительных, деталей своих воспоминаний. Однако на последних страницах романа он уверен, что разгадал тайну того, кем является сорокалетний Адриан. Главный герой не принимает во внимание реконструкцию воспоминаний. Он постоянно заявляет, что память является ненадежным инструментом, но в конце романа полностью опровергает это утверждение.

Таким образом, настоящая статья доказывает, что роман Дж. Барнса «Предчувствие конца» содержит значительное количество черт, свойственных литературе периода постмодернизма. Самая заметная черта – это недоверие к истине. Посредством повествования Тони Уэбстера автору удается убедить читателя в том, что никто и никогда не может быть уверен в истинности чего-либо. Это поднимает постмодернистский вопрос о том, существует ли универсальная истина для всех аспектов жизни человека. Дж. Барнс, занимая «пассивную или инвалидную позицию» [Андреева 2007, с. 323], достигает этого при помощи использования ненадежного повествования. Кроме того, роман затрагивает тему представляющего важность для постмодернистов морального релятивизма, который проявляется прежде всего в относительности времени. Повторяющийся мотив воды и рассуждения главного героя на эту тему подтверждают разделяемую писателями-постмодернистами идею относительности времени. Приведенная аргументация доказывает, что характерные для постмодернизма особенности способствуют развитию повествования и имеют первостепенное значение для смысловой структуры произведения.

¹³ Ibid. P. 41.

Литература

- Андреева 2007 – *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
- Маньковская 2005 – *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда / Отв. ред. В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. № 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 68–89.
- Меркулова 2017 – *Меркулова М.Г.* Система аллюзий и реминисценций на жизнь и творчество русских писателей // Вестник Санкт-Петербургского государственного ун-та технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 3. С. 96–101.
- Kirby 2006 – *Kirby A.* The death of Postmodernism and beyond // *Philosophy Now: a magazine of ideas*. 2006. Iss. 58. P. 34–37.
- Schacter 2002 – *Schacter D.L.* The seven sins of memory. How the mind forgets and remembers. N.Y.: Mariner Books, 2002. 288 с.

References

- Andreeva, E. Yu. (2007), *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism. Art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Kirby, A. (2006), “The death of Postmodernism and beyond”, *Philosophy Now: a magazine of ideas*, iss. 58, pp. 34–37.
- Man'kovskaya, N.B. (2005), “Chronotypological stages of development of non-classical aesthetic consciousness”, in Bychkov, V.V. and Man'kovskaya, N.B., eds., *Eстетика: Vchera. Segodnya. Vsegda* [Aesthetics. Yesterday. Today. Always], Institute of Philosophy of RAS, Moscow, Russia, pp. 68–89.
- Merkulova, M.G. (2017), “System of allusions and reminiscences about the life and creative work of Russian writers in ‘The noise of time’ by J. Barnes”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo un-ta tekhnologii i dizaina. Seriya 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki*, no. 3, pp. 96–101.
- Schacter, D.L. (2002), *The seven sins of memory. How the mind forgets and remembers*, Mariner Books, New York, USA.

Информация об авторе

Арте́м А. Ма́ртынов, магистрант, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129226, Россия, Москва, Второй Сельскохозяйственный пр-д, д. 4; martinov_alex@bk.ru

Information about the author

Artem A. Martynov, master student, Moscow City University, Moscow, Russia; 4, Vtoroi Sel'skokhozyayistennyi Drive, Moscow, Russia, 129226; martinov_alex@bk.ru

Рецензии и обзоры

УДК 82-312.4

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-246-251

На звериной тропе

Рецензия на книгу:

Федунина О.В. Криминальный бестиарий:
зверь – текст – жанр. Тула: Аквариус, 2023. 148 с.

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В рецензии рассматривается монография О.В. Федуниной «Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр», в которой через призму филологической систематизации и интерпретации в жанровом ключе рассматриваются и осмысливаются случаи появления в криминальной литературе различных ипостасей и функций представителей животного мира.

Ключевые слова: криминальная литература, бестиарий, жанр, О.В. Федунина

Для цитирования: Доманский Ю.В. На звериной тропе [Рец.]: Федунина О.В. Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр. Тула: Аквариус, 2023. 148 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 246–251. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-246-251

On the animal trail

Book review: *Fedunina O.V.* Kriminal'nyi bestiarii:
zver' – tekst – zhanr [Criminal bestiary. Beast – text – genre].
Tula: Aquarius, 2023. 148 p.

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru*

Abstract. The review considers the monograph “Criminal bestiary: beast – text – genre” by O.V. Fedunina, in which, through the prism of philological systematization and interpretation in a genre key, cases of the appearance in

© Доманский Ю.В., 2024

criminal literature of various hypostases and functions of representatives of the animal world are considered and comprehended.

Keywords: crime literature, bestiary, genre, O.V. Fedunina

For citation: Domanskii, Yu.V. (2024), "On the animal trail [Book review]: Fedunina O.V. Kriminal'nyi bestiarii: zver' – tekst – zhanr [Criminal bestiary: beast – text – genre]. Tula: Aquarius, 2023. 148 p.", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 246–251, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-246-251

За последние несколько лет в свет в России вышло сразу несколько монографий и сборников, посвященных детективу или, как сейчас принято говорить в научном сообществе, криминальной литературе [Кибальник 2022; Кириленко 2020; Моисеев 2017; Поэтика зарубежного классического детектива 2019; Проблемы поэтики 2022]; в этот ряд попадает и книга кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института мировой литературы им. А.М. Горького Ольги Владимировны Федуниной [Федунина 2023]. Но еще в одном книжном ряду, помимо ряда криминального, оказывается у себя дома новая книга О.В. Федуниной – это научные труды, осмысливающие специфику проникновения животного мира в мир художественный (см., например, целую серию изданий [Бестиарий 2012; Бестиарий 2013; Бестиарий ненависти 2021; Бестиарный код 2015; Риторика бестиарности 2014]). Такое кажущееся странным совмещение криминального и звериного применительно к художественной литературе и становится предметом исследования в монографии, недвусмысленно названной «Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр».

Автор уже в самом начале книги одновременно и редуцирует, и актуализирует странность такого единства миров криминала и животных, и делается это с опорой на ракурс, который следует назвать жанровым: «Содержательную доминанту книги можно обозначить как исследование типологии и функций анималистической образности, а также бестиарной метафорики в криминальной литературе, с выходом на жанровый аспект – в соответствии с трехмерной моделью, разработанной М.М. Бахтиным, где жанр определяется как “типическое целое художественного высказывания”» [Федунина 2023, с. 7]. И далее О.В. Федунина на протяжении всей монографии строго следует заявленной доминанте – взаимосвязи между жанровой поэтикой и поэтикой бестиарной – предлагая для раскрытия предмета в полной мере оптимальную структуру: разделы в книге не только расположены в необходимом относительно заявленной проблемы порядке, но и в смысловом плане предельно точно скреплены друг с другом, буквально

каждый последующий раздел вытекает из предыдущего, итог коего, в свою очередь, перспективно предопределяет ту часть, что идет следом. И это при том, что почти все, что читатель найдет в книге О.В. Федудиной, уже публиковалось в научных изданиях. Но тем и хорош жанр монографии, что позволяет исследования, осуществлявшиеся в разное время и изданные в разных местах, объединить в целостность, где ценность каждой отдельной части встраивается в совокупную систему; и тогда уже части немыслимы вне этой системы, которую и дальше можно развивать – как самому автору, так и его последователям, как-то, уверен, непременно у О.В. Федудиной найдутся.

Каждый из разделов имеет под собой довольно-таки ярко выраженную теоретическую основу, по большей части связанную с проблемой жанра, которая была заявлена с самого начала в качестве базовой, но это и неудивительно, ведь речь идет не просто о криминальной художественной литературе, а о тех конкретных жанрах, в которых эта литература реализует себя (подробнее об этом с теоретической точки зрения см.: [Кириленко, Федудина 2019]). И в книге О.В. Федудиной все теоретические послы и обобщения оказываются поддержаны, что называется, практикой – аналитическим привлечением конкретного материала, предельно релевантного той жанровой концепции, что предваряет его введение в монографию. В итоге же происходит взаимодействие теории и практики, взаимодействие, столь важное для филологии: теория определяет собой релевантный относительно нее материал, а материал строго вытекает из релевантной ему теории. Тем самым в литературном тексте раскрываются те смыслы, которые при ином подходе остаются скрытыми, а теория обогащается за счет того, что оказывается применена к конкретному и релевантному относительно нее литературному тексту.

Жесткий структурный ход книги поддерживается не только жанровым фундаментом во всем многообразии криминальных оттенков, а и многообразием бестиарным; правда, тут многообразие не столько в обилии разных видов представителей животного мира, сколько в обилии функциональном: на каждую жанровую ипостась находится не столько свой зверь, сколько своя функция зверя, весьма элегантно попадающая в свой жанр; попадающая, конечно, стараниями писателя, но осмысливаемая в данной ипостаси все-таки стараниями исследователя, сводящего в итоге криминальные жанры и бестиарные функции в весьма строгую, но незавершенную систему; незавершенную в том плане, в каком на данный момент остается незавершенной криминальная литература (думается, не только в разных проявлениях существующих в ней жанров, а и в порождении жанров новых) и в каком остается незавершенной литература бестиарная (опять же – не в плане привлечения новых звериных видов в художественное повествование,

а в ракурсе обнаружения новых функций представителей животного мира в художественной литературе).

Тем любопытнее присмотреться к тому материалу, который в свете разных жанровых ключей привлекает О.В. Федунина в свою строгую систему криминального бестиария. По ходу книги названо множество художественных произведений из разных стран и времен, но есть среди них те, кои с полным правом можно назвать хедлайнерами монографии – это именно они призваны развернуть, подтвердить, углубить, обобщить тот или иной теоретический посыл, излагаемый автором в начальных частях каждого раздела. И тут читателю список авторов может показаться несколько странным – странным в силу их разнообразия, точнее даже разноуровневости. Можно было ожидать тут, например, только признанных классиков жанра – Эдгара По, Уилки Коллинза, Агату Кристи, Жоржа Сименона; или только, скажем, авторов советского детектива (А. Адамов, Ю. Семёнов, В. Богомолов, Д. Корецкий, Н. Леонов); или российских женщин-писательниц, создававших криминальные романы на рубеже веков и создающих их вплоть до наших дней (А. Маринина, Т. Полякова, Д. Донцова, Т. Устинова, М. Серова), или весьма популярных в нашей стране во второй половине прошлого века англоязычных авторов (Дж. Чейз, Дж. Карр, Э. Гарднер, Р. Стаут, П. Чейни). Но случись такое, мы бы получили лишь одну грань криминальной системы; для О.В. Федуниной же гораздо важнее было представить читателю материал из разных систем, уровней и ипостасей, потому в монографии и оказались писатели из различных групп и даже, если позволительно такое слово, художественных плоскостей: Артур Конан-Дойль, Филлис Дороти Джеймс, Шарлотта Бронте, Жорж Санд, Уилки Коллинз, братья Вайнеры, Айра Левин, Сидони Габриэль Коллет, Маргерит Дюрас. Добавим к этому и кинопродукцию из недавнего прошлого, прежде всего – популярный сериал «Комиссар Рекс». И это только те, кто выступил центральными действующими лицами в книге; целый ряд авторов и названий привлекаются по ходу книги, представляя обширную систему различных жанров криминальной литературы. Все это оказалось объединено участием в действии представителей животного мира, что в итоге и позволило показать криминальный бестиарий, показать, если и не во всей красе, то, во всяком случае, на весьма репрезентативных, а главное – разнообразных примерах, работающих в каждом случае на раскрытие конкретного теоретического аспекта, связанного с проблемой жанра и позволившего в итоге выстроить типологию функций бестиарного кода в криминальной литературе, описать и осмыслить закономерности участия этого кода в повествовании, наметить перспективы дальнейшего изучения заявленной проблемы.

И как часто и бывает, только остается пожалеть, что объем рецензии не позволяет остановиться на многочисленных частных достоинствах монографии О.В. Федуниной, проявляющихся зачастую в рассыпанных по книге мелочах: но пусть желание самим найти эти в изобилии представленные в монографии изящные частности станет стимулом к тому, чтобы книгу прочесть. Тем более что все эти частные моменты не только не рушат целостность, но эту целостность во многом и цементируют.

Литература

- Бестиарий 2012 – Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве / Науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2012. 186 с.
- Бестиарий 2013 – Бестиарий и стихии / Науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2013. 166 с.
- Бестиарий ненависти 2021 – Бестиарий ненависти / Науч. ред. О.Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2021. 270 с.
- Бестиарный код 2015 – Бестиарный код культуры / Науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2015. 271 с.
- Кибальник 2022 – *Кибальник С.А.* Из истории детективной литературы в России: случай Чехова. СПб.: Петрополис, 2022. 264 с.
- Кириленко 2020 – *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы: Инвариант и генезис. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.
- Кириленко, Федунина 2019 – *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса / Под ред. Д. Магомедовой, В. Савелова. М.: РГГУ, 2019. С. 110–202.
- Моисеев 2017 – *Моисеев П.А.* Поэтика детектива. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2017. 240 с.
- Поэтика зарубежного классического детектива 2019 – Поэтика зарубежного классического детектива / Отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 304 с.
- Проблемы поэтики 2022 – Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы: Сб. науч. статей / Отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина. М.: Изд-во Ишполитова, 2022. 200 с.
- Риторика бестиарности 2014 – Риторика бестиарности / Науч. ред. О.Л. Довгий. М.: Intrada, 2014. 270 с.
- Федунина 2023 – *Федунина О.В.* Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр. Тула: Аквариус, 2023. 148 с.

References

- Chekalov, K.A. and Nenarokova, M.P., eds. (2019), *Poetika zarubezhnogo klassicheskogo detektiva* [Poetics of foreign classic detective story], IMLI RAN, Moscow, Russia.
- Chekalov, K.A. and Fedunina, O.V., eds. (2022), *Problemy poetiki, genezisa i evolyutsii kriminal'noi literatury* [Issues of poetics, genesis and evolution of crime literature], Izdatel'stvo Ippolitova, Moscow, Russia.
- Dovgii, O.L., ed. (2012), *Bestiarii v slovesnosti i izobrazitel'nom iskusstve* [Bestiary in literature and fine arts], Intrada, Moscow, Russia.
- Dovgii, O.L., ed. (2013), *Bestiarii i stikhii* [Bestiary and elements], Intrada, Moscow, Russia.
- Dovgii, O.L., ed. (2015), *Bestiarnyi kod kul'tury* [Bestiary code of culture], Intrada, Moscow, Russia.
- Dovgii, O.L., ed. (2014), *Ritorika bestiamosti* [The rhetoric of bestiality], Intrada, Moscow, Russia.
- Dovgii, O.L., ed. (2021), *Bestiarii nenavisti* [Bestiary of hate], Akvarius, Tula, Russia.
- Fedunina, O.V. (2023), *Kriminal'nyi bestiarii: zver' – tekst – zhanr* [Criminal bestiary. Beast – text – genre], Akvarius, Tula, Russia.
- Kibal'nik, S.A. (2022), *Iz istorii detektivnoi literatury v Rossii: sluchai Chekhova* [From the history of detective literature in Russia. The case of Chekhov], Petropolis, Saint Peterburg, Russia.
- Kirilenko, N.N. (2020), *Klassicheskii detektiv kak zhanr kriminal'noi literatury: Invariant i genesis* [Classic detective as a genre of crime literature. Invariant and genesis], Kabinetnyi uchenyi, Moscow; Ekaterinburg, Russia.
- Kirilenko, N.N. and Fedunina, O.V. (2019), “Genres of crime literature as a theoretical issue”, in Magomedova, D. and Savelova, V. eds., *Poetika literaturnykh zhanrov: problemy tipologii i genezisa* [Poetics of literary genres. Issues of typology and genesis], RGGU, Moscow, Russia, pp. 110–202.
- Moiseev, P.A. (2017), *Poetika detektiva* [Poetics of the detective], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 3
2024

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодичность 10 раз в год

Подписано в печать 26.07.2024
Выход в свет 02.08.2024
Формат 60×90^{1/16}
Уч.-изд. л. 14,1. Усл. печ. л. 15,8
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2014

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru