

ВЕСТНИК
РГУ

Литературоведение
Языкознание
Культурология

Academic Journal
RSUH / RGGU Bulletin

Literary Theory •
Linguistics • Cultural Studies

10 2024



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

10
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

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

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. Gvozdetzkaya, 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. Testelets*, 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. Анциферова, 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. Гришчер, 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 Сорбонна, 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 (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 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 (РГГУ), 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 (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 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 (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 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>Дмитрий А. Махов</i>	
Категория «наблюдатель» в системе уровней художественного целого	14
<i>Любовь С. Гуревич</i>	
О концепции художественной интеграции в теории современной культуры и искусства	25
<i>Маргарита М. Одесская</i>	
Роль музыкальных включений в драматургических текстах Тургенева	34
<i>Ярослав Е. Красников</i>	
Автономные сценические нарративы в комедии А.П. Чехова «Чайка»	47
<i>Елена В. Папилова</i>	
Рассказ И.С. Шмелева «Чужой крови»: поэтика и имагология	56
<i>Елена И. Зейферт</i>	
Дейктические проекции в стихотворении Арсения Тарковского «Книга травы»	65
<i>Светлана С. Бойко</i>	
«Неужто только ради красоты?..»: «Семен Андреич» и «Цыгановы» Давида Самойлова – эпический диптих	75
<i>Виктория Я. Малкина</i>	
Визуальное и фантастическое в стихах Вадима Шефнера	88
<i>Максим В. Пронин</i>	
О некоторых особенностях поэтического языка Сергея Стратановского	99
<i>Светлана Ю. Артёмова, Дмитрий М. Красоткин</i>	
Поэтика перечисления в эпическом и лирическом тексте («Очередь» Г. Сапгира и «Очередь» В. Сорокина)	108
<i>Анастасия В. Григорьева</i>	
Хронотопичные паттерны в русской рок-поэзии	121
<i>Жанна В. Щукина</i>	
Специфика организации наррации в поэме В.В. Ерофеева «Москва–Петушки»	131

<i>Мария М. Кирова</i> Концепт совести в позднем творчестве Искандера	140
<i>Анастасия Р. Никонова</i> Границы художественного и документального в прозе С.А. Алексиевич (на материале романов «Цинковые мальчики» и «Чернобыльская молитва»)	149
<i>Дарья Б. Толстошеева</i> Переход моральной границы как сюжетообразующий фактор в романе К. Ярымыш «Харассмент»	159
<i>Юрий В. Доманский</i> Финал пушкинского «Пира во время чумы» в контексте эпизода со Стариком из «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло	169
<i>Мария В. Ларина</i> Автопсихологизм героя в современной русской и немецкой прозе (на материале произведений Р. Сенчина и Кр. Крахта)	181
<i>Вероника В. Старкова</i> Концепт души в рассказах И. Цанкара (к проблеме мотивного комплекса)	191
<i>Илья А. Ежов</i> Аллюзии на русскую культуру в творчестве Фрэнка О'Хары	202
<i>Татьяна А. Быстрова</i> Мир реальный и мир воображаемый в романе Доменико Дары «Мальинверно»	211

Публикации

<i>Максим А. Фролов</i> «Довелось побывать на фронте...»: Военные страницы биографии филолога Николая Гудзия	220
--	-----

Рецензии и обзоры

<i>Мария В. Михайлова</i> П.П. Перцов-критик на перепутье между «реальной критикой», народничеством и «высоким “неправдоподобием”» нового искусства. Рецензия на книгу: Ранний П.П. Перцов. Литературно-критические публикации в «Волжском вестнике». Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2024. 324 с.	234
<i>Юрий В. Доманский</i> Многогранный Башлачёв. Рецензия на книгу: Слово и музыка в творчестве Александра Башлачёва: Сборник научных трудов и докладов I Всероссийской конференции с международным участием. Вып. 1. Череповец; Вологда: Сад-огород, 2024. 113 с.	241

CONTENTS

Philology

<i>Dmitrii A. Makhov</i> The category of “observer” in the system of levels of the artistic whole	14
<i>Lubov S. Gurevich</i> On the Concept of Artistic Integration in the theory of modern art	25
<i>Margarita M. Odesskaya</i> The role of musical inclusions in Turgenev’s dramaturgical texts	34
<i>Yaroslav E. Krasnikov</i> Autonomous staged narratives in A.P. Chekhov’s comedy “The Seagull”	47
<i>Elena V. Papilova</i> Ivan Shmelyov’s short story “Alien’s blood”. Poetics and imagology	56
<i>Elena I. Seifert</i> Deictic projections in Arseny Tarkovsky’s poem “The Book of Grass”	65
<i>Svetlana S. Boyko</i> “Is it only for the sake of beauty...?” David Samoilov’s “Semyon Andreech” and “The Gyganovs” is an epic diptych	75
<i>Victoria Ya. Malkina</i> The visual and fantastic in Vadim Shefner’s poems	88
<i>Maksim V. Pronin</i> On Some Peculiarities of the Poetic Language of Sergei Stratanovsky	99
<i>Svetlana Y. Artyomova, Dmitry M. Krasotkin</i> Poetics of enumeration in epic and lyrical text (“The Queue” by G. Sapgir and “The Queue” by V. Sorokin)	108
<i>Anastasia V. Grigorieva</i> Chronotopic patterns in Russian rock poetry	121
<i>Zhanna V. Shchukina</i> The organization specifics of narration in V.V. Erofeev’s poem “Moscow-Petushki”	131
<i>Maria M. Kirova</i> The concept of conscience in Iskander’s late work	140

<i>Anastasia R. Nikonova</i> Boundaries of the fiction and documentary in the prose of S.A. Alexievich (on the material of the novels “Zinc Boys” and “Chernobyl Prayer”)	149
<i>Daria B. Tolstosheeva</i> Crossing the moral boundary as a plot-forming factor in the novel by K. Yarmysh “Harassment”	159
<i>Yuri V. Domanskii</i> The finale of Pushkin’s “A Feast in the Time of Plague” in the context of the episode with the Old Man from Christopher Marlowe’s “The Tragical History of Dr. Faustus”	169
<i>Maria V. Larina</i> Autopsychologism of the hero in modern Russian and German prose (on the material of works by R. Senchin and Kr. Kracht)	181
<i>Veronika V. Starkova</i> The concept of the soul in the stories of I. Cankar (on an issue of the motif complex)	191
<i>Ilya A. Ezhov</i> Allusions to Russian culture in the work of Frank O’Hara	202
<i>Tatiana A. Bystrova</i> The real world and the imaginary world in Domenico Dara’s novel “Malinverno”	211

Publications

<i>Maxim A. Frolov</i> “Had a chance to be at the front...”. War pages of the biography of the philologist Nikolai Gudziy	220
---	-----

Reviews and Reviews

<i>Maria V. Mikhailova</i> P.P. Pertsov is a critic at the crossroads between ‘real criticism’, populism and the ‘high ‘implausibility’ ” of new art. Book review: Early P.P. Pertsov. Literary and critical publications in the ‘Volzhsky Vestnik’. Kazan: Edit. and Publ. Center ‘School’, 2024	234
<i>Yuri V. Domanskii</i> Many-sided Bashlachev. Book review: Word and Music in the Work of Alexander Bashlachev. A collection of scientific papers and reports of the I All-Russian conference with international participation. Issue. 1. Cherepovets, Vologda. Sad-ogorod, 2024	241

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-14-24

Категория «наблюдатель» в системе уровней художественного целого

Дмитрий А. Махов

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

Аннотация. Статья посвящена обобщению результатов анализа системных связей категории «наблюдатель» с уровнями художественного произведения: фокальным, глоссальным, сюжетным, композиционным, ритмо- и мифотектоническим, – которые рассматриваются через призму методологии функционального прагматизма. Уровни типологизируются в соответствии с тремя измерениями: конкретность – абстрактность; обособленность – слиянность эстетического субъекта, объекта и адресата; смысл – текст.

Ключевые слова: методология, теория литературы, функциональный прагматизм, категория наблюдателя, наблюдатель в романе, художественное целое, эстетический объект

Для цитирования: Махов Д.А. Категория «наблюдатель» в системе уровней художественного целого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 14–24. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-14-24

The category “observer” in the system of levels of the artistic whole

Dmitrii A. Makhov

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

Abstract. The article summarizes the results of analyzing the systemic relations of the category “observer” with the levels of artistic work: focal, glossal, plot, compositional, rhythm- and mythotectonic, – which are considered through the prism of the methodology of functional pragmatism. The levels are typologized in accordance with three dimensions: concreteness – abstraction; isolation – fusion of aesthetic subject, object and addressee; meaning – text.

© Махов Д.А., 2024

Keywords: methodology, literary theory, functional pragmatism, category of the observer, observer in the novel, artistic whole, aesthetic object

For citation: Makhov, D.A. (2024), "The category 'observer' in the system of levels of the artistic whole", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 14–24, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-14-24

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.

Для того чтобы выстроить системные связи категории «наблюдатель» с каждым из эстетических уровней художественного произведения, проведем типологию обозначенных уровней.

О.В. Лещак в своей монографии вводит три измерения опыта, очерчивая границы типологического диапазона той или иной разновидности опытной деятельности [Лещак 2008, с. 189–192]. Эти измерения формируют три взаимно пересекающиеся шкалы:

- объектную (реальность – виртуальность);
- объектно-субъектную (рациональность – эмоциональность);
- субъектную (индивидуальность – социальность).

Первая шкала является онтологическим критерием, в соответствии с которым мы размещаем тот или иной объект опыта по его сущности в нашей онтологической системе координат. Вторая шкала выполняет функцию прагматического (телеологического) критерия в силу того, что располагаемые по ней объекты локализуются в зависимости от целей и характера их функционирования. С одной стороны, рационально мы пытаемся понять, «что» за объект перед нами; с другой – эмоционально – стараемся осознать, «как» относимся к объекту? Третья шкала играет роль генетического критерия, потому что место объекта на этой шкале определяется его происхождением, а также факторами, которые влияют на его изменение и развитие. В частности, О.В. Лещак пишет, что эта шкала измеряет психосоциальный способ реализации опытной деятельности [Лещак 2008, с. 192–209]. Любое человеческое действие может осуществляться как внутренним (индивидуальным, интимным) способом, так и внешним (общественным, публичным). Если рассмотреть эту шкалу в проекции этики, то она обернется вопросом о том, как оценивать человека: по результатам его

поступков или по его мотивации, намерениям? Одним словом, эта шкала вводит такие противоположности, как индивидуальность – социальность.

Таким образом, три шкалы объединяются в сферическую типологию опыта, создавая собой три грани: вертикаль, горизонталь и диагональ.



Рис. [Лещак 2008, с. 210]

Художественное произведение имеет двоякую природу: оно представляет собой виртуальный мир, и в то же время – словесный текст, материю языка. М.М. Бахтин снимает это противоречие с помощью понятий «архитектоника» (внутренняя форма мира в тексте) и «композиция» (формальная природа текста). Фактически, он обозначил два полюса произведения искусства – виртуальный и материальный. Архитектоника является миром героя, а композиция относится к миру автора. При этом М.М. Бахтин подчеркивает, что архитектоника художественного мира обуславливает композицию произведения:

Произведение не распадается на ряд чисто эстетических, композиционных моментов... связанных по законам... композиционным... художественное целое представляет собой преодоление... некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно значимой жизни) [Бахтин 1979, с. 172].

Таким способом, выражаясь в терминах функционально-прагматической методологии, М.М. Бахтин в своем осмыслении располагает художественное произведение на онтологической шкале опыта.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» Н.Д. Тамарченко пишет, что архитектоника – это «эстетически организованная и “оцельнённая” автором система ценностей изображенного мира»¹. Эта формулировка обобщает в себе несколько более ранних представлений об архитектонике, в частности М.М. Бахтина, Р. Ингардена А.Ф. Лосева и других. Таким образом, феномен художественного произведения, или эстетического объекта, можно квалифицировать, в первую очередь, как виртуальный. Поэтому на нашей типологической шкале художественное произведение как эстетический объект найдет свое расположение в нижней полусфере. Однако при ближайшем рассмотрении можно обнаружить, что внутри самого эстетического объекта также существуют части разной степени абстракции, объектности и индивидуальности.

Вслед за В.И. Тюпой² мы выделили три типологических критерия, на основании которых группируются уровни художественного целого. В результате выделяются три пары бинарных оппозиций:

- реальность – виртуальность (конкретность – абстрактность);
- рациональность (обособленность эстетического субъекта, объекта и адресата) – эмоциональность (слиянность эстетического субъекта, объекта и адресата);
- индивидуальность (смысл) – социальность (текст).

Типологически более конкретными информационными феноменами мы считаем ритмотектонику, композицию и глоссализацию – уровни, выраженные текстуальным полотном произведения. В понимании М.М. Бахтина данные уровни составляют композиционную форму. Они организуют время жизни читателя и обращены к его внутренней речи и внутреннему слуху. Их онтологический статус определяется способностью читателя де-

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2021. С. 61–62.

² Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. 336 с.

кодировать семиотическую систему текстуальных знаков, составляющих в своей совокупности целостный текст художественного произведения.

К числу типологически более абстрактных информационных феноменов мы относим уровни фокализации, сюжета и мифотектоники – те уровни, с помощью которых автор создает эффект квазиреального мира. М.М. Бахтин называл все эти уровни архитектурной. Их онтологический статус поддерживается воображением читателя, моделирующим его (читателя) ментальное созерцание, то есть актуализирующим факты ментального зрения, слуха, запаха, тактильных и вкусовых ощущений. Так типологизируются уровни эстетического объекта по вертикальной, объектной, шкале *реальность – виртуальность*.

На наш взгляд, «наблюдатель» как функциональное отношение субъектов мышления/оценки и субъектов видения проявлен, в первую очередь, в виртуальном пространстве произведения в силу своего свойства упорядочивать художественное целое в аспекте ментального созерцания читателя. При этом «наблюдатель» всегда будет являться носителем какой-то фразеологической, речевой точки зрения, потому что все в литературном тексте выражено словами. Следовательно, изучаемая категория будет проецироваться на уровни глоссализации и, еще более отдаленно, ритмотектоники. Таким образом, «наблюдатель» в художественном произведении скорее виртуален, чем реален.

С точки зрения второго типологического критерия: *обособленность (рациональная рефлексия) – слиянность (эмоциональная рефлексия)* эстетического субъекта, объекта и адресата, можно сгруппировать архитектурные уровни по онтологическим слоям художественного целого. Наиболее обособленными друг от друга все три «участника» художественной коммуникации находятся *во внешнем онтологическом слое*, который В.И. Тюпа сравнивает с мышечной тканью организма, – на уровнях фокализации и глоссализации. Автор в этом слое сравним с театральным режиссером, который молчит весь спектакль, но его позицию выражает само действие, а зритель смотрит спектакль, воспринимая его отдельно от режиссера. На данном уровне как читатель, так и автор воспринимают воображенный мир рационально, как мир вещей, задавая вопрос «что я вижу?» и следуя тем стратегиям визуализации «внутреннего мира», которые автор закодировал в тексте. Например, если указан цвет или форма какого-то предмета «внутреннего мира» произведения, то он и будет представляться в соответствии с этим описанием (фокализация). Соответственно, если какое-то слово, приписываемое фразеологической точке зрения одного из

субъектов речи в тексте, имеет коннотативные семы, позволяющие квалифицировать его как слово определенного диалекта, жаргона, сленга, социальной группы населения, то это необходимо будет учтено реципиентом текста (глоссализация).

Уровень глоссализации в этом отношении можно «считывать» как собственно языковой материал, в проекции текста, или как особый создающий фактуру речи персонажа способ высказывания, в проекции смысла (именно в этом качестве он будет являться «фактором художественного впечатления»). На этом уровне категория наблюдателя проявлена опосредованно. Категория наблюдателя, представляющая собой функциональное отношение субъектов мышления и субъектов видения внутри художественного произведения, вместе с тем всегда выражена какой-то композиционной формой речи, а эта форма речи всегда принадлежит тому или иному субъекту речи.

Уровень фокализации можно разделить на систему кадронесущих микрофрагментов текста и на систему визуальных мотивов, воспринимаемых читателем в акте ментального созерцания. На этом уровне проявляется основная грань «наблюдателя», связанная с его точкой зрения в пространстве и времени.

В следующем онтологическом слое художественного целого автор и читатель сходятся в единстве эмоциональной рефлексии: оба сопереживают героям, следят за их поведением, решениями, целями и пр. Оба пытаются ответить на вопрос «как я отношусь к герою?». Несмотря на то что сохраняется онтологическое разделение художественного субъекта, объекта и адресата, автор с читателем находятся в эмоциональной подстройке друг к другу посредством общности эмоциональной рефлексии, сопереживания герою, на уровнях сюжета и композиции. В.И. Тюпа сравнивает эти уровни с костной тканью, скелетом произведения.

Композиция, как следует из лексического значения термина – это деление текста на компоненты. При этом, как отмечает Н.Д. Тамарченко, компонентом является

...такой фрагмент текста, в котором взаимодействуют как минимум две точки зрения изображающих субъектов на одно из сюжетных событий³.

³ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса: Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 211.

Точка зрения в литературном произведении –

...положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора⁴.

В этом определении содержатся два вида «наблюдателя» в художественном произведении: образ автора и герой (персонаж) или повествователь. При этом образ автора как «наблюдатель» является доминирующим в отношении наблюдателей-персонажей. На наш взгляд, именно на этом уровне более, чем на остальных пяти, проявлена интересующая нас категория. Уровень композиции в этом отношении можно представить системой дискурсов (представляющих собой единство субъекта и способа высказывания) или выражением творческой воли автора по компоновке монологов и диалогов. Однако есть и альтернативный подход к композиции – он системно изложен в труде Б. Успенского «Поэтика композиции». В основе этого подхода находится представление о композиции как о системе точек зрения на «внутренний мир» художественного произведения. Б. Успенский 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]. Так как в нашей формулировке категории «наблюдатель» уже содержатся две точки зрения: пространственно-временная и идеологическая, фразеологическая точка зрения необходимо соотносится с одной из граней «наблюдателя» в силу особенностей природы литературных произведений искусства. А психологическая точка зрения возникает, когда «наблюдатель» соотносится с одним из сюжетных актантов. Поэтому «наблюдатель» является связующим звеном между всеми типами точек зрения, составляющими основу композиции художественного произведения. Категория «наблюдатель» находится по отношению к композиции в надсистеме, однако в проекции на этот уровень использует все композиционные средства для своего выражения. Еще раз подчеркнем, что носитель пространственно-временной точки зрения будет становиться «наблюдателем» только в

⁴ Там же. С. 221.

том случае, если эта точка зрения будет внутри него соотноситься к идеологической.

В отличие от композиции, которая упорядочивает время жизни читателя и относится к тексту произведения, сюжет относится к миру героя и упорядочивает время его жизни, его судьбу. Уровень сюжета можно обозначить в качестве системы эпизодов (каждый из которых представляет единство места, времени и актантов) или системы событий, то есть поступков персонажей, выражающихся в пересечении ими некой художественной границы. Каждый персонаж имеет точку зрения на внутренний мир художественного произведения и на себя в нем, которая выражается на уровне фокализации (система кадров внутреннего зрения: то, что читатель видит «глазами» персонажа) и глоссализации («языковая картина мира» персонажа, рассказчика и повествователя: то, что читатель «чувствует и ощущает» вместе с персонажем; как читатель вслед за персонажем воспринимает мир и себя в нем; как читатель «слышит» персонажа). На стыке сюжета и фокализации возникает категория «наблюдатель». На уровне сюжета «наблюдатель» может соотноситься с разными типами сюжетных актантов: персонажами, литературными героями, характерами, типами.

И наконец, в третьем онтологическом слое художественного целого автор сливается с читателем посредством тектонического ядра художественного текста. Это позволяет ему вне фильтров сознания воспринять экзистенциальный художественный миф, созданный автором, что приводит к буквальному слиянию сквозь ритм текстуального полотна автора, героя и читателя в восприятии своего бытия-в-мире (экзистенции) и, следовательно, запускает автотестройку личности читателя, преображая его представление о самом себе и о том, частью чего большего он является. Эта алхимия художественного целого совершается в глубине произведения на уровнях ритмо- и мифотектоники.

Во-первых, в текстуальной проекции мифотектонический уровень представляет собой систему пространственно-временных кругозоров видения внутреннего мира, а ритмотектонический – систему воспроизводимых внутренней речью рядов слогов, расположенных между двух знаков препинания. Во-вторых, в проекции смысла «художественный миф» представлен системой архетипов коллективного бессознательного, иллюстрирующих экзистенциальное переживание человеком своего бытия-в-мире, а «художественный ритм» – системой воспроизводимых внутренней речью экспрессивных интонаций, выражающих отношение автора как к предмету речи, так и к ее адресату. В-третьих, этот слой является *тектоническим ядром* художественного произведения, в котором

сюжет ритмически мифологизируется, что приводит к слиянию в единстве общечеловеческого переживания бытия-в-мире (экзистенции) автора и читателя: оба, следуя внутренней речью и слухом за ритмом повествования, переживают одинаковый опыт внутреннего присутствия во внешней жизни.

Сосредоточившись на мифологическом ядре, рецептивное (от лат. *reception* – принятие) сознание читателя утрачивает свою противоположность креативному (от лат. *creation* – сотворение) сознанию писателя. На этом уровне воспринимающий попадает в позицию субъекта текста, что ведет к автоперестройке воспринимающей личности⁵.

Уровень мифотектоники можно представить как систему хронотопов или систему архетипов коллективного бессознательного, выражающих авторский экзистенциальный миф о бытии человека в мире, который бессознательно распознает читатель и сливается с этой мифологической структурой, входя в трансовое состояние, то есть находясь под художественным впечатлением. Примечательно также, что «наблюдатель» в рамках концепции Бахтина обладает «панорамным» зрением. Оно является зрительной метафорой, обозначающей самосознание «наблюдателя», т. е. сознание им самого себя в отличие от «другого» и своего взаимодействия с миром.

Уровень ритмотектоники можно представить в качестве системы ритмических рядов (т. е. рядов слов между двумя паузами, выделенными в тексте пунктуационными знаками) или системы интонаций, воспроизводимых внутренней речью читателя или автора и различимых их внутренним слухом. Связь «наблюдателя» и ритмотектонического уровня текста опосредованна и не представляет особого интереса для нашего исследования.

Третьим типологическим критерием является *смысл (индивидуальное измерение) – текст (социальное измерение)*. Смысл – это то, что совпадает с внутренней интенцией автора при создании художественного произведения. А плоскость текста – это то, с чем он вынужден считаться.

Еще Ф. де Соссюр вводит бинарную оппозицию, в соответствии с которой одним источником языковой деятельности являются понятия (*l'idée, la pensée pure*) – довербальные информационные процессы, составляющие когнитивную картину мира человека, а вторым источником являются фонетические фигуры (*la figure vocale*), представляющие собой несемантическую сферу фонетики языка.

⁵ Тюпа В.И. Указ. соч. С. 98.

При восприятии текста человек, готовый к декодированию семиотических значений, привязанных к звуковым колебаниям/ типографской краске на бумаге, воспримет их как акустико-артикуляционное или визуальное чувство, т. е. как продукт чувственного созерцания (сенсорно очевидный сознательно воспринятый феномен). В этом случае, если у собеседника нет когнитивных нарушений по распознаванию речи, он воспримет звуковые колебания как сигнал, свидетельствующий о том, что к этому физическом феномену прикреплен виртуальный, т. е. феномен информационный, семиотический.

Этот сигнал (trigger) запустит механизм декодирования речевых знаков (operarte): сначала будет распознана интонация (отношение говорящего к произносимому и к собеседнику, т. е. эмоциональная оценка ситуации говорящим), потом отдельные речевые знаки (слова) будут отделены друг от друга и будут распознаны их формы (морфемы), следом формы знаков будут соотнесены со значениями (выделятся семы из морфем и их сочетаний), потом между речевыми знаками будут распознаны словоизменительные (парадигматические) и грамматические отношения (словосочетания), следом и синтаксические (синтагматические) – все это будет происходить в силу лингвистических способностей собеседника, также его когнитивной и языковой картины мира.

Этот критерий позволяет воспринимать каждый из архитектурных уровней в двух ракурсах: как систему факторов художественного впечатления (эстетически) и как систему знаков (семиотически), что мы проиллюстрировали примерами.

Подводя итог сказанному, мы хотели бы обратить внимание, что в системе уровней художественного целого «наблюдатель» в силу своей тесной связи с персонажами как носителями точек зрения проявляется на уровне сюжета и композиции, при этом обуславливая фокальный уровень своим пространственно-временным и ценностным кругозором. Вместе с тем «наблюдатель» зачастую совпадает с героем произведения или с образом автора, чья ценностная точка зрения влияет на стратегии визуального восприятия всего «внутреннего мира» произведения, воспринимаемого читателем, и корнями уходит в мифотектоническую глубину воображенного мира. Таким образом, если М.М. Бахтин назвал героя «ценностным уплотнением» мира, то «наблюдатель» может являть собой ценностное уплотнение в аспекте его зримости.

Литература

- Бахтин 1979 – Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подг. 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.
- Успенский 1995 – Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 413 с.

References

- Bakhtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the 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.
- Uspensky, B.A. (1995), *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art], *Shkola "Yazyki russkoi kul'tury"*, 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; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mrmakhov@mail.ru

О концепции художественной интеграции в теории современной культуры и искусства

Любовь С. Гуревич

*Московский государственный лингвистический университет
Москва, Россия, gurevich_ls@mail.ru*

Аннотация. В статье дается анализ концепции художественной интеграции, предложенной в 2013 г. М.В. Дутцевым для научного исследования новейшей архитектуры, в применении к другим объектам искусства на основании того, что многие из них обладают интегративными свойствами, входящими в исследовательские поля различных гуманитарных наук. Объединение разных культурно-семиотических кодов в произведении искусства становится главной причиной проведения междисциплинарных исследований. Между тем синкретичность предметов культуры и искусства становится главной проблемой в таком исследовании, требующей выработки нового интегративного метода научного анализа. На примере феномена авторской детской книги в статье анализируются виды, способы и причины художественной интеграции, предлагаются способы научного описания подобных междисциплинарных объектов исследования.

Ключевые слова: концепция художественной интеграции, синкретизм, синергия, детская авторская книга, гештальтное восприятие, междисциплинарность, предмет искусства

Для цитирования: Гуревич Л.С. О концепции художественной интеграции в теории современного искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 25–33. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-25-33

On the concept of artistic integration in the theory of modern art

Lyubov S. Gurevich

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
gurevich_ls@mail.ru*

Abstract. The article provides an analysis of the concept of artistic integration proposed in 2013 by M.V. Dutsev for the scientific study of modern architecture as applied to other objects of art, on the basis that many of them

have integrative properties that are included in the research fields of various humanities. Combining different cultural and semiotic codes in a work of art becomes the main reason for conducting interdisciplinary research. Meanwhile, the syncretism of cultural and art objects becomes the main issue in such a study, requiring the development of a new integrative method for scientific analysis. Using the phenomenon of the author's children's book as an example, the article analyzes the types, methods and causes of artistic integration, suggests ways of scientific description of such interdisciplinary research objects.

Keywords: the concept of artistic integration, syncretism, synergy, children's author's book, gestalt perception, interdisciplinarity, the subject of art

For citation: Gurevich, L.S. (2024), "On the concept of artistic integration in the theory of modern art", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 25–33, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-25-33

Введение

Проблема художественной интеграции в теории культуры и искусства имеет под собой достаточно объективную причину, обусловленную особенностями человеческой психологии визуального восприятия [Аббасов 2016]. Безусловно, любое произведение искусства действует на реципиента как комплекс раздражителей, организованных таким образом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. И это не просто реакция, это, по утверждению Л.С. Выготского, «психологический закон», «механизм», через который действует произведение искусства на человека. Сложность обозначенной проблемы заключается в невозможности вскрытия психологического механизма – основы этого воздействия произведения искусства. Все, что остается доступным для внешнего наблюдателя, – это апелляция к переживанию субъекта восприятия. Однако субъективные ощущения не могут дать объективной картины, и, более того, не могут являться основанием для теоретического осмысления самого феномена эстетического восприятия произведения искусства [Выготский 1986, с. 33].

Особенность эстетического восприятия произведения искусства заключается в том, что оно комплексно воздействует на органы чувств человека: произведение искусства апеллирует к глубинным концептам, позволяющим увидеть в картинах изображение чувств и эмоций персонажей, их мысли и откровения, озарения душ и пр. [Трубецкой 2018, с. 268]. В этом мы видим и *синкретизм*, как нерасчлененное существование различных видов воздействия на пер-

цептивную систему человека, и *соподчинение*, которое мыслится как доминирующий тип воздействия на человеческое восприятие, и «*коллажное взаимодействие*», т. е. «*склеивание*» отдельных элементов разных видов восприятия, это и *симбиоз*, дающий начало новому виду восприятия на основе данного склеивания [Борев 1997, с. 575].

Все перечисленные выше и другие особенности человеческого визуального восприятия подводят нас к идее художественной интеграции, которую можно интерпретировать как совокупность разнородных свойств одного произведения культуры и искусства, воздействующую на реципиента, и совокупность различных форм и жанров, синкретично воздействующих на человека.

Концепция художественной интеграции была предложена М.В. Дущевым в 2013 г. как теоретический «метод взаимосвязанного осмысления современных процессов индивидуализации и глобализации» художественного (у автора – архитектурного) творчества, как «средство социальной коммуникации, способ нахождения межсистемных связей в контексте современных направлений» науки [Дущев 2013, с. 12]. Данная концепция рассматривает междисциплинарные и межкультурные аспекты архитектурного творчества, предполагающие использование синергетический подход к решению архитектурных задач.

Фундаментальной идеей данного подхода стало общее понимание искусства как явления, зародившегося «в единой синкретической форме», чье многовековое развитие доказало его интегративный характер.

Несмотря на некую расплывчатость авторского определения художественной интеграции, в нем заложен очень важный основополагающий принцип в описании механизма эстетического восприятия человеком произведения искусства, а именно одновременное (или иногда последовательное) включение органов чувств человека в восприятии данного произведения, которое, под влиянием эмоционального (часто религиозного) возбуждения, может способствовать иллюзорной «смене одного семиотического канала другим», например визуального канала аудиальным. По утверждению Е.Н. Трубецкого, краски могут передавать символический смысл «потустороннего» и «здешнего», «кладя грань между двумя мирами», доступными наблюдению, созерцанию «телесными очами» и «очами умными» [Трубецкой 2018, с. 263–264]. Здесь автор апеллирует к святым ликам на иконах, чьи позы «углубленного вслушивания в голос», не имеющий локализации в пространстве, свидетельствуют о глубинной символической и смыслах, которые уводят зрителя в мир библейских легенд, «наблюдаемых» (хотя

они не изображены на иконе) «умными очами» [Трубецкой 2018, с. 263–264].

На первый взгляд не совсем коррелирующая с современными научными взглядами философская концепция начала XX в. имеет весьма отдаленную связь с концепцией художественной интеграции, однако при более глубоком осмыслении мы можем заметить, насколько точно у Е.Н. Трубецкого подмечены такие свойства человеческого визуального восприятия, как синергия и синкретизм.

Способность предметов культуры и искусства комплексно воздействовать на перцептивную и когнитивную системы человека одновременно поднимает вопрос о необходимости пересмотра некоторых культурологических классификаций, а именно вопрос об отнесении некоторых (а может, многих или всех) предметов искусства к объектам художественной интеграции.

На примере анализа феномена «детской авторской книги» рассмотрим специфику объектов художественной интеграции, которыми являются некоторые произведения искусства.

Уровни художественной интеграции

Художественная интеграция на семиотическом уровне. Спецификой детской (авторской) книги является то, что она апеллирует к разноплановым семиотическим системам, представляющим собой как визуальные, так и вербальные знаки (см.: [Ляхов 1978]). Таким образом, детская книга как предмет искусства представляет собой продукт симбиоза двух знаковых (семиотических) систем, визуальной и вербальной, который призван оказывать комплексное воздействие на когнитивную и эмотивную сферы реципиента (потенциального читателя или слушателя). Восприятие детской книги ее потенциальным читателем (слушателем) включает в себя эмотивную составляющую, формируемую зрительно-образными характеристиками объекта (иллюстрациями), и когнитивную составляющую, обусловленную информационным содержанием (т. е. текстом) книги.

Достаточно часто еще не читающего ребенка привлекает только эстетический компонент книги – сочетание цветов в картинках¹ [Шалимова 2010]. Однако не исключается и элемент когниции: если книгу ему уже читали взрослые, ребенок может воспрое-

¹ Обухова Л.Ф. Детская (возрастная) психология: Учеб. М.: Российское педагогическое агентство, 1996. 374 с.

водить по картинкам содержание книги. Если книга незнакомая, ребенок может сам додумывать и пытаться понять сюжет по изображениям на картинке.

Таким образом, мы можем с уверенностью заявить, что детская книга с иллюстрациями есть не что иное, как объект художественной интеграции, аккумулирующий в себе разнородные знаковые системы, призванные оказывать на реципиента комплексное эстетическое и когнитивное воздействие, где когнитивное воздействие подразумевает активизацию образовательной и воспитательной функций в комплексном информационном воздействии на реципиента, читателя (слушателя) детской книги. В связи с этим авторская детская книга как явление становится предметом научного исследования одновременно в теории искусства, филологии, культурологии, педагогике, теории книговедения и в других смежных науках² ([Герасимова 2002; Day 2017; Fang 1996; Ma 2019] и др.).

Сложность определения исследовательского поля авторской детской книги предположительно заключается в том, что этот объект интегрирован во множество исследовательских пространств, имеющих опосредованную связь друг с другом. Интегративные свойства авторской детской книги заключаются в том, что она может рассматриваться как предмет интерьера, исходя из ее внешних эстетических свойств, с точки зрения ее познавательно-воспитательной функции детская книга рассматривается как литературное произведение для младшей школьной программы, а с позиции жанровых характеристик, авторская детская книга является предметом изучения филологии. И что более всего важно, детская авторская книга входит в исследовательское пространство теории изобразительного искусства, в которой иллюстрация рассматривается как объект искусства, формирующий художественный вкус развивающейся личности ребенка [Brookshire et al. 2002].

Исходя из концепции художественной интеграции, мы можем выделить авторскую детскую книгу в особую категорию, в которой органично переплетаются все перечисленные свойства, гармонично встроенные в данный объект художественного творчества. Именно гармония и синкретизм всех представленных в книге компонентов являются неотъемлемой чертой авторской детской книги, обеспечивающие их гештальтное восприятие [Лопаткова 2015].

² Гончаров А.Д., Адамов Е.Б. Стилевое единство литературного произведения и иллюстраций: Учеб. пособие / Моск. полигр. ин-т. [Москва: Б. и., 1965]. 18 с.

Художественная интеграция в композициях рисунка и текста детской книги. Учитывая особенности детского восприятия окружающей действительности, заключающиеся в синкретизме мышления и еще не развитой способности фокусироваться на мелких деталях, разработанные методики создания детской книги также акцентируют свое внимание на интегративном подходе к созданию данного объекта культуры и искусства.

Художественная интеграция на уровне создания иллюстраций предполагает следование некоторым правилам по умолчанию. Так, например, художник выбирает яркие краски для ярких с точки зрения вербальных характеристик персонажей. Положительные герои окрашены в яркие, жизнеутверждающие тона, отрицательные герои – в невзрачные, темные или черные, зловещие. Синкретизм такого изображения заключается в том, что положительный герой книги должен нравиться ребенку как по описанию, так и визуально. По иллюстрациям, таким образом, даже совсем маленький ребенок способен понять, какой из персонажей хороший, а какой плохой. Контрастность цветовой гаммы иллюстраций выполняет смыслоразличительную функцию в детской книге, что также можно отнести к специфике художественной интеграции.

Поскольку сюжетная линия находит свое отражение в диалогах и действиях героев, художники интуитивно выбирают самые яркие сюжетные картинки и выстраивают их в такой последовательности, что даже без вторичного прочтения книги ребенок сможет по картинкам восстановить содержание книги. Эта особенность также указывает на элементы художественной интеграции, когда вербальное содержание дублируется визуальным контентом, переплетаясь друг с другом и дополняя друг друга в процессе наррации. И то и другое рассчитано на гештальтное восприятие действительности ребенком.

Заключение

Безусловно, принцип художественной интеграции не ограничивается представленным выше анализом и требует дополнительного подробного изучения.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что художественная интеграция при создании авторской детской книги проявляется на уровне ее структуры и содержания, где компоненты книги взаимно дополняют и компенсируют друг друга. Авторская детская книга воспринимается нерасчлененно, как единый объект художе-

ственного творчества, выполняющий комплексную функцию по воспитанию, обучению и формированию эстетического чувства у подрастающего поколения.

Концепция художественной интеграции позволяет дать более глубокий и более детальный научный анализ произведениям искусства, которые по своей природе предполагают синергизм своих компонентов и, как следствие, междисциплинарность научного подхода к их изучению.

Литература

- Аббасов 2016 – *Аббасов И.Б.* Визуальное восприятие. М.: ДМК-Пресс, 2016. 136 с.
- Борев 1997 – *Борев Ю.Б.* Эстетика: В 2 т. Т. 1. 5-е изд. Смоленск: Русич, 1997. 576 с.
- Выготский 1986 – *Выготский Л.С.* Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 379 с.
- Герасимова 2002 – *Герасимова Д.С.* Творческие проблемы и специфика художественно-графического жанра детской «авторской» книги: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. М., 2002. 26 с.
- Дуцев 2013 – *Дуцев М.В.* Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: Монография. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2013.
- Лопаткова 2015 – *Лопаткова И.В.* Психология конфликта в континууме науки и искусства: Монография. М.: Московский пед. гос. ун-т, 2015. 148 с.
- Ляхов 1978 – *Ляхов В.Н.* Искусство книги: иллюстрация, книга, графика. М.: Советский художник, 1978. 367 с.
- Трубецкой 2018 – *Трубецкой Е.Н.* Два мира в Древнерусской иконописи / Философия и теория искусства // Искусство Евразии. 2018. № 4 (11). С. 261–272.
- Шалимова 2010 – *Шалимова Л.А.* Культурно-символическое значение цвета: чувство цвета в культуре // Искусство и образование. 2010. № 1. С. 27–32.
- Brookshire et al. 2002 – *Brookshire J., Scharff L., Moses L.* The influence of illustrations on children's book preferences and comprehension // Reading Psychology. 2002. Vol. 23 (4). P. 323–339.
- Day 2017 – *Day S.* The Importance of Illustrations in Children's Books. URL: <https://daynesislendesign.wordpress.com/2017/07/05/the-importance-of-illustrations-in-childrens-books/> (дата обращения 5 апреля 2023).
- Fang 1996 – *Fang Zh.* Illustrations, Text, and the Child Reader: What are Pictures in Children's Storybooks for? // Reading Horizons: A Journal of literacy and language art. Vol. 37. Issue 2. West Lafayette, Indiana, (USA): Purdue University, 1996.
- Ma 2019 – *Ma L.* On the benefits of reading to children and even babies. URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-baby-scientist/201908/the-importance-picture-books> (дата обращения 5 апреля 2023).

References

- Abbasov, I.B. (2016), *Vizual'noe vospriyatie* [Visual perception], DMK-Press, Moscow, Russia.
- Borev, Yu.B. (1997), *Estetika* [Aesthetics], in 2 vols., vol. 1, 5th edn., Rusich, Smolensk, Russia.
- Brookshire, J., Scharff, L. and Moses, L. (2002), The influence of illustrations on children's book preferences and comprehension, *Reading Psychology*, vol. 23 (4), pp. 323–339.
- Day, S. (2017), *The Importance of Illustrations in Children's Books*, available at: <https://daynesislendesign.wordpress.com/2017/07/05/the-importance-of-illustrations-in-childrens-books/> (Accessed 5 April 2023).
- Gerasimova, D.S. (2002), *Creative issues and specifics of the artistic and graphic genre of the children's "authorial" book*, Abstract of PhD dissertation, Moscow, Russia.
- Dutsev, M.V. (2013), *Kontseptsiya khudozhestvennoi integratsii v noveshei arkhitekture: monografiya* [The concept of artistic integration in modern architecture, monograph], NNGASU, Nizhny Novgorod, Russia.
- Fang, Zh. (1996), "Illustrations, Text, and the Child Reader: What are Pictures in Children's Storybooks for?", *Reading Horizons: A Journal of literacy and language art*, vol. 37, iss. 2, Purdue University, West Lafayette, Indiana, USA.
- Lopatkova, I.V. (2015), *Psihologiya konflikta v kontinuumе nauki i iskusstva: monografiya* [Psychology of conflict in the continuum of science and art, monograph], Moskovskii ped. gos. universitet, Moscow, Russia.
- Lyakhov, V.N. (1978), *Iskusstvo knigi: illyustratsiya, kniga, grafika* [Art of the book: Illustration, book, graphics], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia.
- Ma L. (2019), *On the benefits of reading to children and even babies*, available at: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-baby-scientist/201908/the-importance-picture-books> (Accessed 5 April 2023).
- Shalimova, L.A. (2010), "The cultural and symbolic meaning of color. The sense of color in culture". *Art and Education*, no. 1, pp. 27–32.
- Trubetskoy, E.N. (2018), "The two worlds in Ancient Russian icon painting. Philosophy and theory of art", *The Art of Eurasia*, no. 4 (11), pp. 261–272.
- Vygotsky, L.S. (1986), *Psihologiya iskusstva* [Psychology of Art], 3rd edn., Iskusstvo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Любовь С. Гуревич, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38, стр. 1;

Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, Москва, Россия; 117997, Россия, Москва, Стремянный пер., д. 36; gurevich_ls@mail.ru

Information about the author

Lyubov S. Gurevich, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38/1, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034;

Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russia; bld. 36, Stremyanny Lane, Moscow, Russia, 117997; gurevich_ls@mail.ru

Роль музыкальных включений в драматургических текстах Тургенева

Маргарита М. Одесская

Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru

Аннотация. В статье утверждается тезис о том, что новаторство тургеневской драматургии состоит в соединении музыкального и словесного текстов. Существует немало работ, рассматривающих аллюзии писателя на музыкальные произведения в прозаических жанрах. Известны исследования о совместной работе литератора и певицы – Полины Виардо. В ряде работ показано влияние музыки на художественный стиль и философию творчества писателя (М.П. Алексеев [Алексеев 1918], А.А. Гозенпуд [Гозенпуд 1994], В.А. Доманский [Доманский 2018], М.А. Самородов [Самородов 2015], И.А. Рыбко [Рыбко 2021] и др.). Однако нам неизвестны работы, в которых рассматриваются музыкальные включения в текст комедий и сцен раннего Тургенева. В статье показано, что приемы включения музыкальных номеров в тексты либретто, написанных Тургеневым для оперетт на музыку Полины Виардо, апробированы писателем в его драматургических опытах сороковых годов. Комедии, сцены и либретто оперетт следует рассматривать как единую систему. Такой подход позволяет увидеть, как формировалась драматургическая концепция писателя, его понимание театральности.

Ключевые слова: драматургия, либретто, оперетта, музыкальные включения, пародирование

Для цитирования: Одесская М.М. Роль музыкальных включений в драматургических текстах Тургенева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 11. С. 34–46. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-34-46

The role of musical inclusions in Turgenev's dramatic texts

Margarita M. Odesskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

mar-1432998@yandex.ru

Abstract. The article asserts the thesis that the innovation of Turgenev's dramaturgy consists in combining musical and verbal texts. There are many works considering the writer's allusions to musical works in prose genres. There are known studies on the joint work of the writer and singer – Pauline Viardot. A number of works show the influence of music on the artistic style and philosophy of the writer's work Alekseev M.P. [Alekseev 1918], Gozenpud A.A. [Gozenpud 1994], Domansky V.A. [Domansky 2018], Samorodov M.A. [Samorodov 2015], Rybko I.A., [Rybko 2021], etc.). However, we are not aware of works that consider musical inclusions in the text of comedies and scenes of early Turgenev. The article shows that the techniques of including musical numbers in the texts of the librettos written by Turgenev for operettas to the music of Polina Viardot were tested by the writer in his dramatic experiments of the forties. Comedies, scenes and librettos of operettas should be considered as a single system. This approach allows for seeing how the writer's dramatic concept and his understanding of theatricality were formed.

Keywords: drama, libretto, operetta, musical inclusions, parodying

For citation: Odesskaya, M.M. (2024), "The role of musical inclusions in Turgenev's dramatic texts", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 34–46, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-34-46

В работах, посвященных театральнo-драматургической деятельности Тургенева, четко разграничены литературные и театральные жанры: с одной стороны, комедии, сцены, незаконченные отрывки и планы будущих драматургических произведений, а с другой стороны, либретто оперетт, написанных на французском языке в сотрудничестве с Полиной Виардо как композитором. Либретто Тургенева располагаются на периферии творческого наследия писателя, и в полном собрании сочинений и писем эти тексты отделены от основного корпуса драматургических произведений, им отведено место в последнем томе сочинений как текстам маргинальным. Такое разграничение обусловлено тем, во-первых, что текст либретто принято считать в большей степени служебным, неоригинальным, подчиненным музыкальной пар-

титуре и неспособным существовать автономно от написанной на его основе музыки¹, во-вторых, в процессе перевода с немецкого и французского, а также реконструкции фрагментов рукописей незавершенных сцен тургеневские либретто претерпели определенную интерпретационную трансформацию и адаптацию.

Театрально-драматургическое наследие Тургенева и хронологически можно разделить на два периода: 1840–1850-е гг. – это десятилетие поиска новых форм в драматургии, что отразилось на жанровом разнообразии пьес [Исакова 2013, с. 4], определившем и особенности их поэтики [Зорин 2009]. В этот период Тургенев выражает свою неудовлетворенность современным состоянием драматургии и театра в ряде рецензий². В свою очередь, его собственные драматургические опыты в значительной мере подверглись критике³ (С. 2, 554–555). Принимая упреки критики в несценичности своих пьес и оставив многие замыслы незавершенными, Тургенев тем не менее издал десять комедий и сцен отдельным томом в 1869 г. с кратким предисловием, в котором выражал надежду на то, что его пьесы, «неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» (С. 2, 481). Исследователями отмечен парадокс, состоящий в том, что драматургические произведения, условно говоря, первого периода, которые были поставлены в театре, сам автор предназначил для чтения, в то время как либретто оперетт, создаваемых в следующее десятилетие так называемого второго периода, он писал для сцены и нимало не заботился о сохранности литературного текста. Эти тексты не для чтения, как писал один из первых исследователей театра Тургенева, Леонид Гроссман, а для театральной постановки:

Непосредственной целью их были подмостки, они исполнялись сейчас же по написании и пользовались завидным успехом на европейской сцене [Гроссман 1924].

¹ Чёрная Е.С. Либретто // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. URL: <https://www.belcanto.ru/libretto.html> (дата обращения 29 августа 2024).

² Тургенев И.С. Смерть Ляпунова. Драма в пяти действиях в прозе. Соч. С.А. Гедеонова (1846); *Он же*. Генерал-поручик Паткуль. Трагедия в пяти действиях, в стихах. СПб. Сочинения Нестора Кукольника (1847); *Он же*. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» (1852).

³ См.: Тургенев И.С. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 2. С. 554–555. Здесь и далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием серии (С. или П.), тома и страницы.

Сам писатель заявлял, что его сочинения имели конкретную развлекательную цель:

Первым поводом... было желание украсить семейный праздник исполнением музыкально-драматических сцен, в котором бы приняли участие дети и ученицы г-жи Виардо. Попытка удалась; шутка, как говорится, пошла в дело (С. 10, 293).

Свидетельством тому, что Тургенев не придавал большого значения написанным им либретто как литературным произведениям, служит и развернутое описание состоявшегося на профессиональной сцене Веймарского театра представления оперетты «Последний колдун» (1869). В статье, написанной в форме письма к П.В. Анненкову, либреттист, с одной стороны, с гордостью сообщает об успехе премьеры, а с другой – умаляя значение собственного сочинения, восхваляет музыку оперетты:

...не мне судить о достоинствах моего либретто; но нет никакого сомнения в том, что достоинства музыки г-жи Виардо во сто раз их превосходят и заслуживали бы лучшего текста. <...> Либретто, написанное для салона и пригодное для него, могло показаться слишком наивным, почти детским, недостаточно развитым; перемена рамы, в которую вставляется картина, часто меняет ее самое (С. 10, 296, 298).

Несомненно, спектакль, который был удостоен внимания «чрезвычайных лиц» в Германии, стал знаменательным событием для Тургенева и Полины Виардо. Очевидно, Тургенев мечтал о постановке оперетты в России [Гроссман 1924]. Однако, несмотря на то что Анненков при публикации в Санкт-Петербургских Ведомостях (1869, № 110, 23 апреля (5 мая), с. 1–2) «письма» сопроводил его примечанием не только с целью ознакомить российскую публику с новостями европейской театральной жизни, с подробным отчетом о прошедшей с успехом премьере оперетты знаменитого писателя и оперной дивы, выступившей в роли композитора, но и с намерением ускорить ее постановку в России, надежды не оправдались, оперетта не была поставлена на российской сцене (С. 10, 559).

Как либреттист Тургенев и при жизни не был широко известен публике. Созданные совместно с Полиной Виардо оперетты в основном не выходили за пределы узкого круга зрителей, собиравшихся на вилле писателя в Баден-Бадене, а также в маленьком театре на 100 мест, построенном на том же курорте знаменитой певицей. Впоследствии спектакли давались в ее доме во Франции [Швириц 1964, с. 208]. И можно было бы сказать, что успешная премьера

оперетты «Последний колдун» была исключительным событием, если бы не постановка режиссера Б.Н. Голубицкого, созданная к 175-летию писателя в 1993 г. и представленная впервые на русской сцене Орловского драматического театра имени Тургенева в рамках театрального фестиваля. Спектакль имел огромный успех и в течение 15 лет не сходил с подмостков театра [Голубицкий 2016].

Как видим, Тургенев – автор комедий и сцен и Тургенев-либреттист, хотя и недостаточно высоко оценивал свои произведения, все же неизменно писал для театра. Он не только присутствовал на представлениях созданных им пьес, но и перевоплощался в персонажей оперетт на музыку Полины Виардо. Связаны ли ранние драматургические опыты Тургенева с его последующей работой 1860-х гг. для музыкального театра?

Крупнейший отечественный музыковед А.А. Гозенпуд, написавший не одну работу о роли музыки в творчестве Тургенева, называет свою статью, включенную в полное собрание сочинений Тургенева, «Тургенев – музыкальный драматург» и рассматривает его либретто не как второстепенный подчиненный музыке жанр, а как самостоятельные новаторские драматургические произведения (С. 12, 583–632). Французский исследователь Робер Оливье, опубликовавший рукописи из фонда Национальной библиотеки парижского архива Тургенева, убедительно показал литературную ценность проанализированного им материала. Он сгруппировал рукописи по жанрам в четыре группы: либретто оперетт и «комической оперы», опера-буфф, сценарии, водевиль. Прodelав огромную текстологическую работу, исследователь показал, как тщательно Тургенев занимался отделкой каждого сочинения и как взаимодействовали музыка и литературный текст. Музыка, замечает Оливье, помогала Тургеневу оттачивать сценическую форму словесного произведения [Оливье 1964, с. 69–90]. Таким образом, за кажущейся сиюминутностью импровизации стояла серьезная работа литератора. Все эти факты и концептуальные результаты исследовательской работы специалистов убеждают в том, что раннюю драматургию Тургенева и «музыкальную драму» 1860-х гг. необходимо рассматривать в единстве. Мы разделяем мнение С.Н. Патапенко, которая считает, что «театр Тургенева сороковых и шестидесятых годов» – единая творческая система, которая открывает перспективу изучения «драматургической формы, построения конфликта, организации действия» [Патапенко 1998]. Бесспорно, права исследовательница и в том, что Тургенев намеренно использует в либретто, сценариях избитые клишированные сюжетные ситуации и ходы, которые травестируются и пародируются в опереточном жанре и позволяют, как справедливо отмечает

автор статьи, сосредотачивать внимание не на содержании, а на эффектной комической форме, введении музыкальных номеров:

Избитость, тривиальность используемых сюжетных ходов Тургеневым не скрывается, наоборот, клишированность старательно подчеркивается, выставляется и обыгрывается как сознательный прием. События сами по себе художественной роли в этих произведениях не играют. Они нужны как формальная основа развития сценического действия, динамичного, непритязательного, органично обеспечивающего появление музыкальных номеров [Патапенко 1998].

Леонид Гроссман в упоминавшейся монографии выдвинул тезис о том, что либреттистика Тургенева совпала по времени с расцветом во Франции и Европе в целом модного жанра оперетты. Он высказал предположение, что на русского писателя оказала влияние в особенности оперетта Оффенбаха [Гроссман 1924]. Это предположение опровергает А.А. Гозенпуд, настаивающий на исключительной оригинальности музыкальной драмы Тургенева, но поддерживает С.Н. Патапенко, считающая, что именно на уровне формы можно провести параллели тургеневских музыкальных пьес с опереттами Оффенбаха:

Создатели жанра композиторы Ф. Эрве и Ф. Оффенбах трактовали оперетту на первоначальном этапе как музыкально-сценическую пародию, только с течением времени расширив рамки нового жанра. Тургеневские либретто отвечают именно этой пародийной тенденции [Патапенко 1998].

Итак, суммируя, можно сказать, что тургеневская музыкальная драма по форме сопоставима с вошедшей в моду опереточной стилистикой, в основе которой – пародия на устаревшие литературные типы и жанры, а ее структура, состоящая из диалогов, сочетающихся с музыкальными номерами и танцами, наследует традиции водевиля и комической оперы.

Соединение музыки и литературных жанров было органично для Тургенева. И это взаимодействие можно увидеть уже в его ранних драматургических опытах. Рассмотрим более детально, как функционируют музыкальные включения в комедиях и сценах Тургенева.

Доказательством тому, какое важное значение Тургенев придавал музыкальным номерам, служит, например, его письмо к друзьям, в котором драматург, сообщая о работе над пьесой «Искушение святого Антония» (1842), говорит о включенной в текст

пьесы песенки Аннунциаты и приводит полностью семь строф ее первой редакции:

...я и сплю и вижу «Искушение С. Антония» – 3 первые (большие) сцены совсем готовы – и к моему возвращению всё, я думаю, будет кончено... Вы познакомитесь с одной девицей – Аннунциатой, которая, хотя и любовница Чёрта, но, ей-ей, прелюбезная девица, – и т. д. и т. д. (С. 2, 688).

Леонид Гроссман не без оснований связывал неоконченный текст пьесы Тургенева с комедией «Театра Клары Газуль» «Женщина-дьявол, или Испытание святого Антония» Проспера Мериме. Исследователь считал, что Тургенев, подобно французскому писателю, задумал цикл, в который, по мнению Гроссмана, вошли бы еще две пьесы – «Неосторожность» и «Две сестры». Во всех трех пьесах действие происходит в Испании, и персонажи носят испанские имена. Однако, если сравнивать «Испытание святого Антония» Тургенева с текстом Проспера Мериме, то, помимо многих других отличий, следует отметить главное – в тексте Мериме нет музыкальных включений. Очевидно, Тургенев, представляя пьесу воплощенной на сцене театра, придавал большое значение театральности, одним из способов создания которой и являлись включенные музыкальные номера. Обратимся к тексту песенки:

Под окном прекрасной донны,
Больше часу, при луне
Ходит юноша влюбленный
В черном бархатном плаще.
Он играет на гитаре
Песни, полные тоски...
Он поет о страстном жаре,
О звездах и о любви...
Вдруг окошко растворилось,
И украдкой из окна
Показалась и склонилась
Милой донны голова.
Он умолк... она с улыбкой
Говорит ему: «Сеньор,
Я боюсь за вас: ошибкой
Вас возьмет ночной дозор.
Хоть приподнят длинной шпагой
Край широкого плаща,
Хоть и веет злой отвагой

От усов и от пера,
Хоть умны вы и прекрасны,
Хоть в меня вы влюблены...
Но нимало не опасны –
Скромный друг чужой жены...»
И окошко, как живое,
Затворилось... и домой,
Поглупев – едва ль не втрое,
Потащился витязь мой (С. 2, 494).

Это музыкальное включение представляет собой не что иное, как сценку-пародию на сюжеты куртуазной поэзии трубадуров. Впоследствии Тургенев включил с некоторыми изменениями эту песенку в текст также незаконченной пьесы «Две сестры» (1844), передав ее исполнение Антониетте. Песенкой младшая сестра дразнит свою соперницу старшую сестру Клару. Таким образом, пародийная музыкальная сценка служит завязкой конфликта соперничающих сестер.

И наконец, в законченной пьесе «Неосторожность» (1843) пародийная сцена на сюжет-клише поэзии трубадуров снова повторяется и выступает в качестве завязки действия, является комической интродукцией к пьесе, в которой влюбленный добивается расположения замужней донны под ее балконом. Приведем фрагмент песни, исполняемой Доном Рафаэлем, случайно оказавшимся под балконом Доньи Долорес:

Для недолгого свиданья,
Перед утром при луне,
Для безмолвного лобзанья...
Ты прийти велела мне...
У стены твоей высокой,
Под завешенным окном,
Я стою в тени широкой,
Весь окутанный плащом...
Звезды блещут... страстью дивной
Дышит голос соловья...
Выйдь, о, выйди на звук призывный,
Появись, звезда моя! (С. 2, 13).

Необходимо отметить, что в неоконченной пьесе «Искушение святого Антония», кроме указанного музыкального номера, для создания комического театрального эффекта в текст включены песенки, исполняемые персонажами, олицетворяющими inferнальные и природные субстанции:

Чертенок 1-й (вполголоса... 2-й подтягивает)

Море, море глупое,
Море бестолковое,
Что ты расшумелось,
Что расхорохорилось?
Нас не испугаешь ты:
Нет у нас корабликов,
Лодочек с товарами...
Нам бояться не за что...

Улитка осторожно подползает к морю и слушает...

Мы с ним чертенятушки
Смирные ребятушки.
Выростем со временем
С нами не шути (С. 2, 484).

Нельзя не заметить, что эти поющие персонажи напоминают эльфов, исполняющих музыкальные партии в либретто к оперетте «Последний колдун».

Музыкальное включение, близкое к водевильным куплетам, находим и в комической сценке, пародирующей ситуацию сватовства, отсылающую к классическим сюжетам Гоголя и Островского, в комедии «Месяц в деревне» (1855). Циничный сорокалетний доктор Шпигельский делает предложение старой деве тридцати семи лет, компаньонке Лизавете Богдановне. Сцена сопровождается шутовским номером доктора:

... слушайте же, я вам спою песенку. У меня голос прескверный, да вы не взыщите.

Лизавета Богдановна. (с удивлением). Песенку!

Шпигельский. Слушайте! Первый куплет:

Жил-был у бабушки серенький козлик,

Жил-был у бабушки серенький козлик,

Фить как! вот как! серенький козлик!

Фить как! вот как! серенький козлик!

Второй куплет:

Вздумалось козлику в лес погуляти,

Вздумалось козлику в лес погуляти,

Фить как! вот как! в лес погуляти!

Фить как! вот как! в лес погуляти!

Лизавета Богдановна. Но я, право, не понимаю...

Шпигельский. Слушайте же! Третий куплет:

Серые во-олки козлика съели,

Серые во-олки козлика съели. (*Подпрыгивая.*)

Фить как! вот как! козлика съели!

Фить как! вот как! козлика съели! (С. 2, 364–365).

Центральной в комедии «Провинциалка» (1850) является музыкальная сцена, в которой персонаж, граф Любин, исполняет романс из написанной им оперы на итальянском языке, а героиня аккомпанирует пению. По сюжету – это кульминация, в которой хитроумная и лукавая Дарья Ивановна одерживает любовную победу, одурачивая стареющего ловеласа. Важно отметить, что Тургенев писал пьесу для сцены и конкретно для актрисы Н.В. Самойловой и ее брата, о чем свидетельствует письмо Тургенева к актрисе, черновик которого приводится в комментариях к комедии, а также рукопись с черновым перечнем действующих лиц и указанием фамилий актеров–исполнителей ролей (С. 2, 662). Известно, что актриса Н.В. Самойлова обладала прекрасными вокальными данными и «охотно вводила в свои роли музыкальные номера» (С. 2, 664). Таким образом, становится ясно, какое важное значение придавал Тургенев музыкальному тексту романса, включенному в текст комедии (по одной из версий, исполняемому «дуэтино»).

В сцене «Вечер в Сорренто», как и в «Провинциалке», музыкальный номер – исполнение серенады под окном итальянским импровизатором – является кульминацией и разрешением конфликта, который заканчивается объяснением в любви. Музыкальная сцена служит и для создания атмосферы и перекликается с названием одноактной сцены. Интересно, что, в отличие от других пьес, в «Вечере в Сорренто» музыкальный текст значимо отсутствует, он не входит в состав сценического, а лишь присутствует в ремарке, в которой дается и реакция на пение персонажей-слушателей:

Певец поет серенаду под окном. Во все время пенья оба, Бельский и Мария Петровна, стоят неподвижно. По окончании куплета Бельский бросается к окну и кричит: «браво, браво...» (С. 2, 475).

Таким образом, музыкальные включения, выполняющие различные сюжетно-композиционные функции, играют важную роль для создания театральности в пьесе. Рассмотренные случаи включения музыкальных номеров в литературные тексты комедий и сцен показывают, что и на ранних этапах исканий драматургической формы Тургенев понимал театральность как соединение словесных и музы-

кальных жанров. Он искал новые театральные приемы, способные оживить рутину на сцене. Его путь к либретто для оперетт, написанных в содружестве с Полиной Виардо, был логическим продолжением начатых в сороковые годы новаторских приемов создания текстов для театральных представлений. Драматургические тексты Тургенева и их сценическое воплощение совпали с западноевропейской тенденцией синтеза искусств, которая выразилась, с одной стороны, в теоретическом обосновании концепции оперного искусства Рихардом Вагнером, а с другой стороны, с расцветом оперетты во Франции, Австрии. Можно сказать, что домашний театр Тургенева и Полины Виардо – предшественник камерных музыкальных театров и кабарежной культуры, получивших особую популярность в начале XX в. Пародийность, использование клишированных ситуаций и персонажей-масок, фрагментарность действия – эти черты подводят к известным образцам модернистского театра.

Литература

- Алексеев 1918 – *Алексеев М.П.* Тургенев и музыка. Киев: Изд-во Общества исследования искусств, 1918. 22 с.
- Гозенпуд 1994 – *Гозенпуд А.А.* Тургенев: Исследования. Санкт-Петербург: Композитор, 1994. 200 с.
- Голубицкий 2016 – *Голубицкий Б.Н.* Чудеса «Последнего колдуна» // Тургеневский ежегодник 2015 / Сост. и ред. Л.В. Дмитриухина, Л.А. Балыкова. Орел: Орлик, 2016. URL: <https://turgenevmus.ru/chudesa-poslednego-kolduna/> (дата обращения 29 августа 2024).
- Гроссман 1924 – *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева. Петербург: Брокгауз–Ефрон, 1924. 174 с.
- Доманский 2018 – *Доманский В.А.* В мире искусства // Доманский В.А., Кафанова О.Б. Художественные миры Ивана Тургенева. М.: Флинта, 2018. С. 183–275.
- Зорин 2009 – *Зорин А.Н.* «Сюжеты в форме диалога»: жанровая ремарка пьес Тургенева. Интерпретационный аспект // Известия Саратовского государственного университета. 2009. Т. 9. Вып. 2. Серия: Социология. Политология. С. 70–76.
- Исакова 2013 – *Исакова Я.Н.* Жанровая специфика пьес Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2013. 19 с.
- Оливье 1964 – *Оливье Р.* Либретто оперетт и комедия. Оперетты Тургенева (1867–1869) // Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1. М.: Наука, 1964. С. 69–90.
- Патапенко 1998 – *Патапенко С.Н.* Драматургические опыты И.С. Тургенева 1860-х годов в контексте театральных исканий XX века. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/010/8.htm> (дата обращения 27 августа 2024).

- Рыбко 2021 – Рыбко И.А. Франко-немецкий музыкальный театр И.А. Тургенева и У. Шекспира: «Последний колдун» // Тургенев: на перекрестке эпох и культур: [Кол. монография] / Отв. ред. М.М. Одесская. М.: РГГУ, 2021. С. 289–304.
- Самородов 2015 – Самородов М.А. Интермедияльная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2015. 135 с.
- Швириц 1964 – Швириц Г. Представления оперетты «Последний колдун» // Литературное наследство. М.: Наука, 1964. Т. 73. Кн. 1. С. 208–224.

References

- Alekseev, M.P. (1918), *Turgenev i muzyka* [Turgenev and music], Izd-vo Obshchestva issledovaniya iskusstv, Kiev, Russia.
- Domansky, V.A. (2018), “In the Art World”, Domansky, V.A. and Kafanova, O.B. *Khudozhestvennye miry Ivana Turgeneva* [The Artistic Worlds of Ivan Turgenev], Flinta, Moscow, Russia, pp. 183–275.
- Gozenpud, A.A. (1994), *Turgenev: Issledovaniya* [Turgenev. Research], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
- Golubitskii, B.N. (2016), “Miracles of ‘The Last Sorcerer’”, Dmitryukhina, L.A. and Balykova, L.A. (eds.), *Turgenevskii ezhegodnik 2015* [Turgenev’s Yearbook 2015], Orlik, Orel, Russia, available at: <https://turgenevmus.ru/chudesya-poslednego-kolduna/> (Accessed 29 August 2024).
- Grossman, L.P. (1924), *Teatr Turgeneva* [Turgenev’s Theatre], Brokgauz-Efron, Saint Petersburg, Russia.
- Isakova, Ya.N. (2013), *Genre specifics of Turgenev’s plays*, Abstract of PhD dissertation (Philology), Ivanovskii gos. un-t, Ivanovo, Russia.
- Olivier, R. (1964), “Libretto of operettas and comedy. Operettas by Turgenev (1867–1869)”, *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], vol. 73, book 1, Nauka, Moscow, Russia, pp. 69–90.
- Patapenko, S.N. (1998), *Dramaturgicheskie opyty I.S. Turgeneva 1860-kh godov v kontekste teatral’nykh iskanii XX veka* [I.S. Turgenev’s dramatic experiments of the 1860s in the context of theatrical searches of the 20th century], available at: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/010/8.htm> (Accessed 27 August 2024).
- Rybko, I.A. (2021), “The Franco-German Musical Theater of I.S. Turgenev and W. Shakespeare: ‘The Last Sorcerer’”, Odesskaya, M.M. (ed.), *Turgenev: na perekrестke epokh i kul’tur* [Turgenev: at the crossroads of epochs and cultures], RGGU, Moscow, Russia, pp. 289–304.
- Samorodov, M.A. (2015), *The intermediate poetics of the prose by I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy and A.P. Chekhov in the light of the interpretation of their works*, PhD Dissertation (Philology), MGU, Moscow, Russia.

- Shvirts, G. (1964), "Performances of the operetta 'The Last Sorcerer' ", *Literary heritage*, vol. 73, book 1, Nauka, Moscow, Russia, pp. 208–224.
- Zorin, A.N. (2009), " 'Plots in the form of dialogue'. A genre remark of Turgenev's plays. The interpretative aspect", *Izvestiya of Saratov University. Sociology. Politology*, vol. 9, iss. 2, pp. 70–76.

Информация об авторе

Маргарита М. Одесская, доктор филологических наук, доцент, 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), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru

Автономные сценические нарративы в комедии А.П. Чехова «Чайка»

Ярослав Е. Красников

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

Аннотация. В статье рассматривается один из специфических типов «сценических нарративов». Показано, что большое количество историй, рассказываемых действующими лицами пьесы «Чайка», отличается сюжетной и дискурсивной автономностью. При этом такого рода «случайные» эпизоды из прошлого (озвучиваемые, например, Сориным и Шамраевым) составляют значимый пласт событийного опыта героев и определяют их мировоззрение. Доказывается, что картины мира и модальности наррации, выявленные в их рассказах, являются неотъемлемыми свойствами личностей и ментальных миров каждого из героев, что, в свою очередь, формирует систему персонажей пьесы и определяет ее жанровую специфику.

Ключевые слова: поэтика драмы, наррация в драматургии, сценический нарратив, дискурсивный анализ, драматургия Чехова, «Чайка»

Для цитирования: Красников Я.Е. Автономные сценические нарративы в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 47–55. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-47-55

Autonomous staged narratives in A.P. Chekhov's comedy "The Seagull"

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 considers one of the specific types of "staged narratives". It is shown that a large number of stories told by the characters of "The Seagull" are characterized by plot and discursive autonomy. At the same time,

such “random” episodes from the past (pronounced, for example, by Sorin and Shamrayev) make up a significant layer of the characters experience and determine their worldview.

It is proved that the world pictures and narrative modalities identified in their stories, are integral qualities of their personalities and mental worlds for each of the characters, which, in turn, forms the character system of the play and determines its genre specifics.

Keywords: poetics of drama, narration in drama, staged narrative, discourse analysis, dramaturgy of Chekhov, “The Seagull”

For citation: Krasnikov, Ya.E. (2024), “Autonomous staged narratives in A.P. Chekhov’s comedy ‘The Seagull’”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 10, pp. 47–55, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-47-55

Изучение нарративов и нарративности на драматургическом материале, в сущности говоря, можно считать парадоксальным занятием в силу отсутствия обособленной фигуры нарратора в данном роде литературы. А рассмотрение текста пьесы в целостности как продукта наррации, на наш взгляд, кажется малопродуктивным. При этом сложно отрицать то, что наряду с многочисленными перформативными словесными «жестами» драматургический текст включает в себя истории-воспоминания, рассказываемые персонажами. Такие нарративные реплики в соответствующей статье «Тезауруса исторической нарратологии» под редакцией В.И. Тюпы нами было предложено называть «сценическими нарративами» [Красников 2022].

В драматургической поэтике А.П. Чехова различных периодов важную роль начинают играть внутритекстовые нарративы различного типа. Так, одним из любопытнейших векторов оказывается изучение нарративности паратекста в драме (см. [Доманский 2011]). Говоря о нарративных репликах действующих лиц, упомянем, что мы уже писали о специфике сценической наррации главного героя драматургической миниатюры Чехова «Лебединая песня» [Красников 2024].

Чрезвычайно интересной в плане наличия различных видов «сценических нарративов» оказывается пьеса зрелого периода драматургического творчества А.П. Чехова «Чайка». Значительная часть историй, произносимых действующими лицами комедии, с точки зрения их влияния на магистральную «сюжетную интригу» [Жиличева 2022] отличается ослаблением внешних связей озвучиваемых «эпизодов» из прошлого с предшествовавшими в сюжете

комедии событиями, а также отсутствием понятных другим субъектам мотивировок коммуникативного поведения героев и очевидной телеологической обусловленности последующих сценических действий, то есть суверенностью и автономностью.

Зачастую, как отмечает Э.А. Полоцкая, комментируя чеховскую «Чайку»:

...кто-то из героев, прерывая нить разговора вокруг сегодняшних забот и тревог, надежд и радостей, вдруг рассказывает какой-нибудь анекдот или нелепый случай из жизни [Полоцкая 2001, с. 107].

В большинстве своем такие «автономные» рассказы и истории лишь опосредованно связаны с потоком сценической коммуникации, нередко они звучат некстати и невпопад.

Впрочем, такие нарративные «вставки» гармонично встраиваются в сюжет и текстовое полотно драматургического текста Чехова, которое сплетается из сшивающих воедино и пронизывающих его насквозь мотивов. Подобно неравномерно протяженной и неравнозначно насыщенной стихии жизни, состоящей из различных личных сюжетов, судьбоносные события в «Чайке» соседствуют с бессобытийной, как это называет Л.М. Ельницкая, «болтовней» [Ельницкая 2008], что становится одной из ключевых особенностей поэтики пьесы и формирует тем самым не унитарно-монолитное однонаправленное, а целостное многослойное действие пьесы.

Рассматриваемые ниже истории, звучащие из уст Сорина и Шамраева, по своей сути, не выходят за круг личных интересов говорящих и не имеют дискурсивного продолжения в сценической коммуникации, в связи с чем с полной уверенностью их мы относим к типу автономных сценических нарративов.

Для чеховского Сорина после окончательного переезда в деревню актуальными событиями в жизни становятся простейшие бытовые подробности, можно сказать, раскрывая семантику фамилии героя, «житейский сор». Например, в его дискурсе статус события приобретают последствия «долгого сна» (с. 7)¹, когда герой в форме автономного сценического нарратива делится о том, как он «испытывает кошмар, в конце концов...» (с. 7). Озвученная им кумулятивная цепочка эпизодов – лег, проснулся, снова уснул и окончательно разбит в итоге – построена в рамках окказиональной картины мира. Презентуя подобный конфуз, выделяющийся на

¹ Чехов А.П. Чайка: Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13: Пьесы, 1895–1904. М.: Наука, 1978. Текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

фоне процессуального течения праздной жизни, Сорин обращается к «изнаночному аспекту действительности» [Тюпа 2021, с. 218], что специфично для анекдотической нарративной стратегии. Затем, отличительной особенностью данного автономного нарратива становится свободное обращение говорящего с языком. Жанровая стратегия анекдота коррелирует с иконическим логосом вербализации, где слово

...провоцирует производство неготовых, окказиональных значений, которые не «перетекают» из другого сознания, а самопроизвольно возбуждаются в ментальной сфере реципиента².

В такой функции в реплике героя выступают слова в переносном значении: «разбит», «кошмар» (с. 6) и т. п.

Как можно заметить, периодическая одержимость немолодого Сорина чарами Морфея становится неотъемлемой чертой его характера. Внешняя смехотворность такого сценического поведения однозначно обнаруживается собеседниками и наблюдателями (в том числе читателями), но едва ли до конца осознается им самим. Как это случается со многими действующими лицами комедий Чехова, то, что со стороны видится забавным и даже умирительно смешным, внутри, в ментальном мире героев, почти всегда представляет болевую точку и переживается ими по-настоящему драматично. Так и для Сорина как единственного участника референтных событий (герой собственной истории) и нарратора, т. е., по хрестоматийному выражению М.М. Бахтина, «свидетеля и судии» озвучиваемых событий, этот досадный курьез изнутри и извне видится им исключительно в серьезном ключе. В глазах другого человека заботы и подробности его злосудных, поведенные в перволичном нарративе, скорее вызывают улыбку.

Характерно, что в случаях, когда Сорин снова засыпает при всех и Аркадина вынуждена будить братца, она зовет его Петрушей. С одной стороны, уменьшительно-ласкательная форма имени Петр объясняется сестринской заботой героини. Однако, с другой стороны, учитывая комичность подобных сцен, «недотепистость» фигуры героя и ироничную реакцию окружающих, можно уловить тонкую ассоциативную связь именования героя «Чайки» с уже ставшим нарицательным именем традиционного комедийного персонажа русского площадного театра Петрушки, дураковатого и потешного любимца посетителей ярмарочных балаганов.

² Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 94.

Еще одним примером автономной наррации в «Чайке» является реплика Сорина о случившейся некогда попытке спеть романс. Воспоминание, внешне не детерминированное сюжетом и тематикой предшествующих бесед, возникает в продолжение пения, оказываясь автокомментарием, навеянным музыкальным «зачином».

Полный текст популярного в свое время романа «Во Францию два гренадера...» можно рассматривать как «вставной жанр»³, который встраивается в параллель с историей Нины («интригообразующем» сценическом нарративе о ее тайном бегстве из дома), а присутствующие в тексте песни мотивы возвращения с чужбины, долга и гибели становятся своеобразным семантическим отзвуком дальнейшей судьбы девушки.

Вспомнившийся Сорину казус звучит, что называется, просто к слову и искренне кажется ему увлекательной историей. Непосредственно перед наррацией он, как подчеркивается в паратексте, обращает свое внимание на собеседников (ремарка «*Оглядывается*» (с. 10)). Однако и в этот раз нарративное сообщение Сорина не становится коммуникативным событием, адресаты рассказа – Нина и Треплев – с большим интересом продолжают общение друг с другом.

История об этом комичном случае также выстроена в нарративной стратегии анекдота и, как и положено, содержит в себе пуант, опрокидывающий первичное понимание истории. «Вербализация анекдотической наррации представляет собой риторику окказионально-ситуативного, диалогизированного слова прямой речи» [Тюпа 2021, с. 217]. Данный рассказ Сорина включает в себя уже прямую речь внутри прямой речи. Такое дословное воспроизведение реплик некоего «товарища прокурора» (с. 10) эксплицирует дивергенцию позиций героя-нарратора и цитируемого субъекта, что свидетельствует о том, что данное сообщение передано в модальности «частного мнения» [Тюпа 2021, с. 98], коррелирующей с вышеназванной нарративной стратегией.

Очередная попытка героя привлечь внимание, быть хоть когда-то услышанным снова потерпела фиаско. Не исключено, что эта анекдотическая история звучит уже не в первый раз, в связи с чем не вызывает должного эффекта новизны и соответствующего рецептивного интереса.

³ Волкова Т.Н. Вставные жанры в драме // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Отв. ред. С.П. Лавлинский. Siedlce: Institut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. С. 62–67.

Еще одним героем-нарратором (из многочисленного ряда прочих) в «Чайке» является отставной поручик Шамраев. Все рассказываемые им истории звучат также нелепо и некстати.

Одним из примеров такого автономного нарратива становится история о знаменитом Сильве и синодальном певчем. Диегетический мир этой истории выстроен в сознании и речи Шамраева в пределах окказиональной картины мира. В рассматриваемом нарративе значимо именно такое стечение обстоятельств, а уникальность этого неоднократно эксплицирована в тексте: «однажды», «в это время, как нарочно», «наше крайнее изумление» (с. 17).

Так же как и в случаях наррации Сори́на, рассказанная в стратегии анекдота театральная байка не обрела ожидаемого продолжения. Обрыв коммуникации подчеркивают фирменная чеховская ремарка «Пауза» и комментарий доктора Дорна: «Тихий ангел пролетел» (с. 17). Не удовлетворенный реакцией собеседников Шамраев решает повторить финал истории специально для Медведенко, что говорит о высокой значимости этого эпизода из прошлого для него как инициатора сценической наррации в настоящем.

В вышеописанном нарративе обнаруживаются переключки с ключевым событием 1-го действия чеховской «редуплицированной» комедии. На показе пьесы Треплева о «мировой душе», так же как в истории Шамраева, весь деревенский «театр так и замер» (с. 17), когда параллельно с игрой Заречной Аркадина, словно «с галереи» (с. 17) московской оперы, начала комментировать дебютную постановку сына. Понимающая в своем ремесле, конечно, больше, чем синодальный певчий в оперном вокале, она решает отпускать замечания по ходу действия спектакля, привлекая внимание к своей персоне.

Еще одна попытка управляющего выступить в роли юмориста – рассказ об оговорке трагика Измайлова в мелодраме. В данном анекдотическом нарративе (который также зиждется в плоскости окказиональной картины мира) ценностью для нарраторствующего героя оказывается событийная непредсказуемость жизни: «раз в одной мелодраме», «вдруг», «надо было сказать» (с. 43) и т. д. Но и в этот раз вполне забавная байка (ловко подsunутая Шамраевым после рапорта о делах по хозяйству) остается автономным сценическим нарративом, заканчиваясь коммуникативной неудачей.

Данный внутритекстовый рассказ стоит отнести к явлениям «“передразнивания” настоящего» в «Чайке» [Полоцкая 2001, с. 108]. История, как можно заметить, оттеняет известные читателю подробности жизни Заречной и Треплева. Пара начинающих писателя и актрисы, семантически рифмуется с героями мелодрамы, ведь чеховские герои оказываются своеобразными «заговорщиками»

ми» (с. 43): попытка тайного бегства Нины из отцовского дома и потаенное желание Константина сказать новое слово в искусстве. В итоге оба из них, как персонажи Суздальцева и Измайлова, фигурально выражаясь, «попали в запендю» (с. 43). Как скажет в исповедальном монологе, едва сдерживая рыдания, Заречная: «Вы писатель, я – актриса... Попали и мы с вами в круговорот...» (с. 56).

Фанатская любовь Шамраева к миру театра, который по прошествии многих лет с упоением делится своими зрительскими впечатлениями, заложена в семантике его, вероятно, выдуманной Чеховым фамилии. Согласно словарю В.И. Даля, слово «шамра́» означает «рябь по воде» и разного рода морскую непогоду⁴. Сцены деревенского спектакля и жарких споров об искусстве в пьесе Чехова локализованы на озере, которое Дорн симптоматично назовет «колдовским озером» (с. 20). Большинство мотивов (включая заглавную лейтметафору), связанных с миром искусства и «богемной» жизнью героев «Чайки», тесно сплетены с мифопоэтическими водными образами. Таким образом, фамилия, восходящая к семантике одновременно воды и непогоды, маркирует героя в контексте символики пьесы как человека, одурманенного зрелищным и затягивающим, словно море, миром театра.

За неимением других способов приобщения к культурной жизни в деревне страсть театрала Шамраева сублимируется в его фанатское преклонение перед «многоуважаемой» (с. 12) актрисой Аркадиной. Рассказывание театральных баек (отличительной чертой которых, надо признать, является скрупулезная фактографичность), по-видимому, кажется ему одним из ключей к тому, чтобы добиться расположения провинциальной прима.

Симметрично тому, как, желая быть услышанными, Шамраев и Сорин повторно проговаривают комичные нюансы своих историй, в заключительном действии сама Аркадина тщеславно пытается завоевать внимание собеседников. Во время игры в лото она неоднократно возвращается к истории своего успеха на гастролях в Харькове в форме дисперсного «свернутого» (потенциально полноценного) сценического нарратива, а затем решает реализовать свои коммуникативные интенции уже во внесценическом пространстве.

Как мы обнаружили, в драматургии зрелого периода Чехов все больше внимания уделяет персонажам второго плана, уравнивая их в праве на голос с главными героями и создавая тем самым полифоническое звучание текста драмы и многоплановый художественный мир.

⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М.: СПб.: Типография Вольфа, 1882. С. 639.

Большое количество автономных сценических нарративов в «Чайке» создает комичный фон благодаря, с одной стороны, забавности упоминаемых героями происшествий, с другой же – несуразности и недотепистости некоторых действующих лиц, произнесение речей которых в конкретные моменты сценической коммуникации вызывает улыбку.

Литература

- Доманский 2011 – Доманский Ю.В. «Оба улыбнулись»: (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) // *Narratorium*. 2011. № 1-2. С. 16.
- Ельницкая 2008 – Ельницкая Л.М. «Болтовня» как речевой дискурс в русской литературе (от Пушкина до Чехова) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: Избранные доклады и тезисы / Под ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 95–96.
- Жиличева 2022 – Жиличева Г.А., Тюпа В.И. Интрига нарративная // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 217–219.
- 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.
- Красников 2024 – Красников Я.Е. Пространство памяти и наррация в драматургической миниатюре А.П. Чехова «Лебединая песня» («Калхас») // Визуальное во всём: Сб. статей / Сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. Вып. 5. М.: Эдитус, 2024. С. 67–73.
- Полоцкая 2001 – Полоцкая Э.А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана: Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 88–126.
- Тюпа 2021 – Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

References

- Domansky, Yu.V. (2011), “Both smiled’ (about potential of narrative in a dramaturgical kind of literature)”, *Narratorium*, no. 1-2, p. 16.
- El'nitskaya, L.M. (2008), “Chattering’ as a discourse in Russian literature (from Pushkin to Chekhov)”, Volgin I.L. (ed.), *II Mezhdunarodnyi simpozium “Russkaya slovesnost’ v mirovom kul’turnom kontekste”: izbrannyye doklady i tezisy* [II International Symposium “Russian Literature in the Global Cultural Context”: selected reports and abstracts], Fond Dostoevskogo, Moscow, Russia, pp. 95–96.
- Krasnikov, Ya.E. (2022), “Staged narration”, Tyupa, V.I. (ed.), *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narrato-

- logy (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 115–118.
- Krasnikov, Ya.E. (2024), “Memory space and narration in A.P. Chekhov’s dramatic miniature ‘Swan Song’ (‘Calchas’)”, Malkina, V.Ya. and Lavlinskiy S.P. (eds.), *Vizual’noe vo vsem: Sb. statei* [Visual in everything Collected articles], iss. 5, Editus, Moscow, Russia, pp. 67–73.
- Polotskaya, E.A. (2001), “The Seagull’ and ‘Lonely People’ (Destiny of ‘lonelies’ in Chekhov’s and Hauptmann’s works)”, *Chekhoviana: polet ‘Chayki’* [Chekhoviana: ‘The Seagull’ fly], Nauka, Moscow, Russia, pp. 88–126.
- Тыупа, В.И. (2021), *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [Horizons of historical narratology], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Zhilicheva, G.A. and Тыупа, В.И. (2022), “Narrative intrigue”, Тыупа, В.И. (ed.), *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 217–219.

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, I.D. Kobzon Institute of Theatre Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Botanicheskaya Street, Moscow, Russia, 141446;

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

Рассказ И.С. Шмелева «Чужой крови»:
поэтика и имагология

Елена В. Папилова

Российский государственный университет нефти и газа (НИУ)

им. И.М. Губкина, Москва, Россия, lennochka@mail.ru

Аннотация. В статье анализируется малоизученный рассказ И.С. Шмелева «Чужой крови» о солдате Иване Грачеве, попавшем в немецкий плен во время Первой мировой войны. Работая в хозяйстве немецкого бауэра в деревне Грюнвальд, русский солдат с удивлением наблюдает чужие порядки: немецкий уклад жизни – контраст привычному ему. Цель исследования – проанализировать рассказ с позиций имагологии, привлекая текстологический, сюжетный, проблемный и другие методы анализа. В статье рассматриваются стереотипы восприятия немцев русским и наоборот – русского немцами, их представления друг о друге, уровни «отчуждения/чуждости» наций друг другу, анализируется межнациональная суть конфликта Ивана и Фрица, приведшего к гибели героя. Автор обращается к исторической канве событий, замечая, что И.С. Шмелев специально, для усиления контраста страданий Ивана, репрезентировал русский миф о преувеличенном благополучии Германии. В статье делается вывод об антитезе как основном способе построения рассказа, подчеркивается роль фольклорных мотивов. Новизна исследования обусловлена недостаточной изученностью данного рассказа И.С. Шмелева в целом и в имагологическом ключе в частности.

Ключевые слова: И.С. Шмелев, «Чужой крови», Первая мировая война, немецкий плен, антитезы «свой–чужой», «русский–немец», национальный характер, этностереотип, имагология

Для цитирования: Папилова Е.В. Рассказ И.С. Шмелева «Чужой крови»: поэтика и имагология // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 56–64. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-56-64

Ivan Shmelyov's short story "Alien's blood". Poetics and imagology

Elena V. Papilova

Gubkin Russian State University of Oil and Gas (NRU)

Moscow, Russia, llennochka@mail.ru

Abstract. The author of the article investigates the poorly studied I. Shmelyov's story "Alien's blood" about the Russian soldier Ivan Grachev who was captured by Germans in the World War I. While working for the German Bauer in the village of Grünwald the Russian soldier observes the life of Germans with surprise: their lifestyle as a contrast to what he is accustomed to. The aim of the research is to analyze the story from the point of view of imagology, involving textual, plot, problematic and other analysis methods. The author considers the stereotypes of perception of Germans by the Russian man and vice versa, their ideas of each other, investigates the alienness of the two nations and analyzes the core of the conflict between Ivan and Fritz, which eventually led to Ivan's death. The author refers to the historical context of the events noticing that Shmelyov represented the Russian myth about the exaggerated welfare of Germany on purpose, in order to make the contrast of Ivan's suffering stronger. The article concludes about antithesis as the main way of constructing the story, underlines the role of folklore motifs. The novelty of the research is conditioned by the insufficient study of the mentioned story by I.S. Shmelev in general and in the imagological key in particular.

Keywords: Ivan Shmelyov, "Alien's blood", World War I, German captivity, antitheses "native – alien", "Russian – German", national character, ethnostereotype, imagology

For citation: Papilova, E.V. (2024), "Ivan Shmelyov's short story "Alien's blood". Poetics and imagology", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 56–64, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-56-64

Рассказ «Чужой крови» был написан И.С. Шмелевым в 1918–1922 гг. Действие происходит во время Первой мировой войны. Солдат Иван Грачев 26 лет, из крестьян деревни Скворцовки Тульской губернии, попадает в немецкий плен и оказывается распределенным в качестве батрака к бауэру по фамилии Браун. Более трех лет проводит он на ферме в Грюнвальде, выполняя сельхозработы. Однажды, желая удивить немцев и доказать им свое превосходство, Иван поднимает огромную тяжесть. Он побеждает, но вынужден заплатить дороговую цену – собственную жизнь.

А.И. Солженицын назвал это произведение «замечательно удачным рассказом», «безукоризненно точным сопоставлением и столкновением русского и немецкого характеров» [Солженицын 1998, с. 186]. Рассказ подверглся разбору С.В. Шешуновой в ее книге «Национальный образ мира и межкультурная коммуникация в творчестве И.С. Шмелева» [Шешунова 2017], где ему посвящена небольшая главка. Других литературоведческих работ по рассказу не обнаружено. Однако он заслуживает более тщательного анализа, поскольку богат имагологическим материалом, наполнен этно-стереотипами. Новая обстановка, в которую попадает Иван, совсем не похожа на привычную ему: «домики под железом и черепицей, стеклянный блеск парников... будто из обожженной глины, тонкие церкви-кирки острили крестики в небо»¹, «куда ни глядел Иван, видел: выложено, выточено все, как игрушка! Да где ж деревни? Всюду цветная черепица, заборчики из бетона, – будто в усадьбе скворцовского барина» (с. 377). Хозяйство Брауна удивляет Ивана порядком: «Было чисто, как на конском заводе Прошина: ни сенин-ки. Мальчишка щеточкой подбирал навоз. Стало смешно Ивану: постоем даже не пахнет» (с. 375). Осматривая добротное устроенное хозяйство бауэра, он «ходит, разинув рот». Заметив удивление, Браун хлопает его по плечу, хвастливо комментирует: «Куль-тур!» (с. 379). Аккуратность, педантичность немца и удивляет Ивана, и – одновременно – рождает усмешку, неприятие:

Скучно, – отзывается он об однообразии немецкой жизни, но Браун не способен понять такой оценки. – С зари до зари шмурыжите, никакого удовольствия никому. Черти в аду так маются. Куда тебе столько? <...> А все жадность ваша. С жадности и войну начали, людей неволят (с. 379).

Иван замечает, как все члены семьи педантично выполняют порученную им работу, тянутся за каждой копейкой: сын Мориц катит в городок Вербин за газетами для Грюнвальда, дочь Катрин-хен, надергав редиски, салату и клубники, везет все это на рынок, – «а к вечеру уж и деньги у немца звенят в кармане» (с. 379). Даже 5-летний Людвиг не без дела: собирает по двору перышки и за год насобирал их на целую подушку.

За три года жизни на чужбине Иван выучил язык, пел немецкие песни и ловко ругался, по воскресным дням прогуливался по Грюн-

¹ Шмелев И.С. Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1960. С. 375. Далее рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

вальду, заходил в кирку, форсил купленным для шика хлыстиком, который Браун считал пустой тратой. Свыклись немцы с русским и даже сажали его за один с собой стол. Хозяин ценил его как работника: «Русский Иван – золотой парень, парень – сила. Из него выйдет хороший немец» (с. 383), – говорил он, иногда даже спрашивал у него совета, дивился, как хорошо тот умел работать топором, знал печное дело и кирпичную кладку. Ловкость и работоспособность Ивана очевидна всем немцам – и не раз слышит он предложение остаться в Германии, когда кончится война. «Нет, вы не *дикий* русский Иван, вы совсем наш, Йоганн. Из вас будет хороший немец» (с. 384), – говорит ему Тереза. Иван не соглашался, скучал по дому. Получив из дома посылку с ржаными сухарями (Брауну они не пришлись по вкусу) и письмо сестры (она писала, что «очинь живетца плоха, ничево нету» (с. 383)), с неделю ходил сам не свой, видел во сне мать-старуху, будто она искала его в *заснеженном поле*, а он из сугроба голоса подать не мог. Сон, равный яви: и жив Иван, и хочет вернуться на родину, да не может.

Многое в новом окружении рождает неприятие Ивана. Сам вид немцев ему противен: «Все было ему тошно в немце (в Брауне. – *Е. П.*): подрагивающий курдюк, <...> суковатая палка с гайкой, заплатка на шапке, вонючая сигарка», толстуха-хозяйка трактира, «грудастая и бокастая, круглоглазая, как овца», Тильда (с. 375, 379). Ивану кажется, что над ним, рваным и худым, смеются. Браун называет его *dumm* (глупым), картофельной головой (*Kartoffelkopf*). В адрес русских летят и другие нелестные эпитеты: дикие, ленивые, дураки. Иван не остается в долгу – зовет немцев *чертями*, учит Тильду, что «невестка» по-русски – «кобыла», а «муж» – «кобель», – и та, дождавшись на побывку мужа, запыхавшись, весело кричит Ивану: «Кобель приекаль» (с. 382). Немецкие слова даются Шмелевым в русской литературе, а произносимые немцами русские слова отражают фонетические особенности их произношения.

Прожив три года в Германии, Иван остается чужим среди немцев. Слово «чужой» трижды встречается на страницах рассказа. Сначала – когда немецкая кирка называется «*чужой*, скучной иглой-церковью» (с. 378), рождая чуждость религиозно-конфессиональную; во второй раз – во время помолвки Терезы с Генрихом, когда Иван особенно остро ощущает свое одиночество: «Обида! Взяли его всего, взяли его работу, а все *чужой*. Скотина милей хозяину!» (с. 389), – это отчужденность в отношениях. Наконец, отчуждение бытовое, когда из надорвавшегося от подъема тяжести Ивана хлынула кровь, окрасила протянутое ему молоко в розовый цвет, и Тильда вскрикнула от испуга, а Фриц усмехнулся: «Что... *чужой* еще крови не видала» (с. 393).

Все три года Иван одинок, не встречается никого из своих, за исключением одного такого же пленного солдата, который, увозимый на работы, успевает крикнуть: «Покажут они нам кузькину мать, черти!» (с. 377). Тильда, в отсутствие мужа, тайно забегает к Ивану на свидания. Тереза, к которой у Ивана возникает чувство влюбленности, хотя и не отвечает прямым отказом, но хранит верность находящемуся на фронте жениху, а Ивана как бы оставляет про запас, на случай, «если убьют» Генриха («чудные эти немки: скромницы, а такое скажут», – удивляется Иван). На празднование их помолвки Ивана не приглашают. В разгар веселья немцев Ивана «захватило тоской», он слушает, как на счастье быют молодым посуду, и напивается пивом. Он особенно одинок ночью после поднятия тяжести: кровь залила всю рубашу, «томила жажда. Не было подле Ивана *человека*». Герой обречен на одинокую смерть среди «нелюдей».

В ситуации одиночества героя особый смысл обретает эпизод с дроздом. Прирученный Брауном, он живет в клетке, и Иван, по-видимому, чувствует общую с птицей несвободу. Он выпускает ее из клетки, но та забивается обратно. Птица – по привычке, а Иван – по обстоятельствам остаются пленниками немца.

Помимо посылки с письмом с родиной его связывают воспоминания: плетение сестрой кружев на коклюшках, «вольные луга Скворцовки, росяные покосы, вешние соловьиные раскаты... как ходил по лугам с гармоньей, как хороводился с девками в овражках» (с. 389). Серебряный «заветный» рубль, подаренный на проводах сестрой Дашей, Иван берег как залог счастья: не отдал ни санитару, ни медсестре в госпитале, не разменял в немецком трактире, хранил в кисете и, играя им, вспоминал о доме. По дороге в больницу, предчувствуя смерть, предложил его Брауну, но тут же выбил из рук и бросил в пруд. Подразнил заветным подарком и тут же отнял, давая понять, что не примирился со своим положением, не поделится самым дорогим, что у него есть. Рассказывая об этом дома, Браун говорит: «У него уже помутилось... – показал на голову Браун. – Он зашвырнул в пруд свой серебряный рубль, *две марки!*» (с. 395). Для немца этот рубль – лишь эквивалент двум маркам, и объяснить поступок Ивана иначе как помутнением рассудка он не может.

Иван – выходец из народной среды, ему свойственно патриархальное сознание, потому в его речи часты пословицы и поговорки. Рассмотрим это подробнее. В русской культуре одним из слов, дразнящих немца, является слово «колбаса» (Немец – шмерец, копченый, колбаса, колбасник, сосиска²), и Иван обзывает Брауна

² *Даль В.И.* Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа: В 2 т. Т. 1. СПб.: Литера: ВИАН, 1997. С. 286.

«колбасой» (с. 377). Так же именует Иван немца в шутиливой песенке, которую поет: «Йех, журучка-журавель, / Журавушка-журавель! / Немец-перец *колбаса*, / Купил лошадь без хвоста!» (с. 385).

Слово в слово совпадает с русской поговоркой реплика Ивана «Немец обезьяну выдумал», оброненная им в тот момент, когда Браун водит его по своему хозяйству. Устройство его таково, что сами собой напрашиваются собранные Далем «У немца на все струмент есть», «Немец своим разумом доходит (изобретает), а русский глазами (перенимает)». Сам сюжет рассказа, тот ключевой момент, что русскому удалось «утереть нос» немцу, заткнуть его за пояс, созвучен пословицам: Русский немцу задал перцу; Русские немцев за пояс заткнул (шапками закидают); Прусский гут, а русский гутее³. Подспудно этот стереотип восприятия немцев подталкивал Ивана к тяжбе с реальным противником. Шмелев художественными средствами ярко воплотил бытующие в русском народном сознании стереотипы восприятия чужестранцев-немцев. При этом рассказ «Чужой крови», как и другие произведения Шмелева, по мнению Е.Г. Рудневой [Руднева 2024, с. 15], продолжил работу Даля по созданию энциклопедии русской речи (не случайно Солженицын использовал их при создании своего Русского словаря языкового расширения).

В рассказе немцы, получая с фронта новости о победах, веселили, съедали «целого кабана, гусей 2 пары и кроликов 2 десятка. Выпили 40 литров пива и 4 бутылки шнапса. Сытые и веселые ходили», танцевали свой «шибер» (с. 387). В патриотическом запале обвили портрет кайзера еловыми и дубовыми ветвями, грозились перетопить все вражьи пароходы и захватить всю, до Сибири, Россию. Дедушка Терезы мечтал о теплой шубе из русского медведя и о лисьей шапке. Пьяный Клюпф стучал по столу, грозился пустить из француза красное вино, а из англичанина – черный портер. «Унзер кайзер убер аллес», «Германия выше всей Европы!» (с. 380, 388) – кричали немцы. Самодовольство немцев задевало Ивана за живое, пленному солдату тяжело было наблюдать торжество врагов его страны. Тем сильнее становилось его желание «накласть» им, «сбить шапку», и тут же понимал: «...не собьешь, – *машина*» (с. 380). Машина – это четко организованный, исправно функционирующий механизм устройства всей Германии, налаженный быт каждого домохозяйства, поколебать которые кажется невозможным. Если не сбить, то хотя бы «*удивить* бы их, *чертей*», – не раз произносит Иван.

Возможность сделать это не заставила себя долго ждать. Пьяный Клюпф, обозвав Ивана грязной русской свиньей, полез было

³ *Даль В.И.* Указ. соч. С. 286–287.

в драку, но остановлен Брауном, защищающим своего работника: «...совсем и не похож на *дураков* и *лентяев* русских!» (с. 390) – говорит он. Но именно эти слова «заступника» задели Ивана за живое: «Врешь, герр Браун! Как был русский, так и остался русский, а не кабан, не немец!» (с. 390). Ссора переросла в состязание в силе – кто поднимет больше 5-пудовых мешков с землей. Немец осилил четыре, но закачался, скинул. Тогда Иван просит нагрузить на него пять (409,5 кг), при этом приплясывает и пытается шутить, пока не падает без сознания на землю.

Клюпф признал силу Ивана: «Вставай, Ифан! Вставай, *русский медведь*! <...> Ты сильнее всех, кабан! Хох! Выпьем, мой друг, на брудершафт!» (с. 393). Прагматичный Браун ругает «глупую игру», жалеет своего работника. А сам Иван, исходя кровью, едва выговаривает: «Плевать». С.В. Шешунова точно замечает, что у русского человека в изображении Шмелева, в отличие от немца, отсутствует чувство меры [Шешунова 2017, с. 114]. «Не знаешь ты меры, Иван, – вот и потерял силу, – говорит Браун. – Всё это твоя глупость. Надо и шутить разумно» (с. 393). Примечательно, что имя Клюпфа – Фриц; Иван и Фриц – самые народные имена двух наций – выступают противниками в рассказе. Важно и то, что Иван вступился не столько за себя, сколько за всех русских, огульно названных Брауном дураками и лентяями, – именно поэтому Иван заявляет, что он как был русским, так им и остался.

Кровоизлияние в легкие на фоне боевого сквозного ранения в грудь заканчивается смертью героя. В «чистой» палате медпункта дежурный доктор записал в журнале: «Русский пленный. Иван Грачев, 26 лет, № 24727 <...> Прекрасно выраженный экземпляр славянского типа» (с. 395) и приказал перенести труп в прозекторскую.

Обратимся к исторической канве событий. Иван попал в плен «в Августовских лесах, по осени», т. е. в битве под польским городом Августов осенью 1914. А развязка рассказа приходится на май 1917. На этот момент в России уже свершилась Февральская революция, и можно предположить, что односельчане Ивана грабили барскую усадьбу в Скворцовке. По мнению Шешуновой, в душе Ивана таился «такой же потенциал *разрушения*» [Шешунова 2017, с. 117], проявлявшийся в том, что он мечтал отобрать у Брауна хозяйство («Эх, шапку бы сбить да *загрести* все!», «Эх, *перетащить* бы в Скворцовку!» (с. 381, 394)) и лишить Терезу девственности. Следует согласиться с мнением Шешуновой, что в лице Ивана автор воспроизвел совершенно безрелигиозный внутренний мир простого русского человека начала XX в. Наряду с достоинствами в нем есть и недостатки: при отсутствии внутреннего стержня он руководствуется своими желаниями и эмоциями – как добрыми,

так и низменными. Гибель Ивана нелепа; его самоубийственный поступок, хотя и спровоцированный поведением немцев, в антисоветском мировоззрении Шмелева олицетворяет самоуничтожение русского народа в революции.

В рассказе никто из жителей Грюнвальда не получает с фронта похоронок, и вся Германия предстает как царство стабильного благополучия. Однако в действительности дела обстояли иначе: к весне 1917 г. в Германии был уже голод, потери немецкой армии были огромны, она была обречена на поражение. И все же Шмелев репрезентует русский миф о безбедно живущем Западе. Вероятно, это было необходимо автору, чтобы контрастнее, на фоне благополучия немцев, изобразить страдания русского пленника.

Многие современники считали Шмелева истинно русским писателем. Так, К.Д. Бальмонт назвал его «самым русским из современных русских писателей» [Бальмонт 2007, с. 464], знатоком русской души. Вероятно, поэтому ему и удалось так верно создать образ пленного русского солдата. Этот образ дан в сопоставлении с немцем, в антитезе «свое/родное – чужое/чуждое», а концепт «родное», как показала Т.А. Махновец [Махновец 2004, с. 56–79], обладал для Шмелева особой значимостью. Рассказ построен на множестве противопоставлений: бытовой стороны жизни двух стран, русской хаотичности и немецкой упорядоченности, разной душевной организации представителей двух наций – эмоциональности Ивана и рациональной рассудочности Брауна и членов его семьи. Как религиозно ориентированный автор Шмелев показывает также конфессиональную разницу (кирхи остаются для Ивана чужими). Русский солдат, хотя и способен оценить немецкий уклад жизни, видит его сильные стороны, но не принимает его, напротив, в нем рождается социальная неприязнь: в восприятии Ивана немецкие бауэры похожи на русских бар, а не на крестьян. В рассказе сильны фольклорные мотивы: обилие в речи Ивана поговорок, его образ как силача, мотив поединка, в котором русский доказывает свою правоту, хотя и погибает. В рамках небольшого рассказа Шмелев ярко сопоставил русский и немецкий национальные характеры.

Литература

- Бальмонт 2007 – Бальмонт К.Д. Шмелев, которого никто не знает: К 35-летию литературной деятельности Ивана Сергеевича Шмелева // И.С. Шмелев. Крестный подвиг. М.: Собрание, 2007. С. 457–465.
- Махновец 2004 – Махновец Т.А. Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И.С. Шмелева. Йошкар-Ола: МарГУ, 2004. 146 с.

- Руднева 2024 – Руднева Е.Г. О творчестве И.С. Шмелева. 4 этюда. М.: МАКС Пресс, 2024. 212 с.
- Солженицын 1998 – Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых»: из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 7.
- Шешунова 2017 – Шешунова С.В. Национальный образ мира и межкультурная коммуникация в творчестве И.С. Шмелева. М.: Ленанд, 2017. 194 с.

References

- Balmont, K.D. (2007), "Shmelyov who no one knows: To the 35th anniversary of the literary activity of Ivan Sergeevich Shmelev", Shmelyov, I.S., *Krestnyi podvig* [The Cross Heroic Deed], Sobranie, Moscow, Russia.
- Makhnovets, T.A. (2004), *Kontseptsiya mira i cheloveka v zarubezhnom tvorchestve I.S. Shmeleva* [The concept of the world and the person in I.S. Shmelyov's works written abroad], MarGU, Yoshkar-Ola, Russia.
- Rudneva, E.G. (2024), *O tvorchestve I.S. Shmeleva. 4 etuda* [About the works of Ivan S. Shmelyov. 4 Essays], MAKS Press, Moscow, Russia.
- Solzhenitsyn, A.I. (1998), "Ivan Shmelyov and his 'The Sun of the Dead'. From 'The literature collection'", *Novy Mir*, no. 7.
- Sheshunova, S.V. (2017), *Natsionalnyi obraz mira i mezkulturnaya kommunikatsiya v tvorchestve I.S. Shmeleva* [The National World Image and Intercultural Communication in Ivan S. Shmelyov's works], Lenand, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена В. Папилова, кандидат филологических наук, доцент, РГУ нефти и газа (НИУ) им. И.М. Губкина, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинский пр., д. 65, к. 1; llenochka@mail.ru

Information about the author

Elena V. Papilova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Gubkin Russian State University of Oil and Gas (NRU), Moscow, Russia; bld. 65-1, Leninskii Avenue, Moscow, Russia, 119991; llenochka@mail.ru

Дейктические проекции
в стихотворении Арсения Тарковского
«Книга травы»

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,
Московский государственный лингвистический университет
Москва, Россия, elena_seifert@list.ru*

Аннотация. Автор статьи делает целостный анализ стихотворения Арсения Тарковского «Книга травы», опираясь на теории дейксиса, первофеноменов, дискурса/жанра. Эстетическую целостность стихотворению придают лежащие в основе изображения дейктические проекции, а также метонимия и градация, контекстуальность синтаксических и лексических единиц, нейтрализация активно семантизированной границы. За мотивами творчества, чистоты, корней, детства, рождения/смерти/бессмертия, спасительной, пророческой силы слова, приобщения человека с помощью искусства и природы к вечности в «Книге травы» стоят первофеномены покоя, печали, подчеркнутые мягкостью эмоционального дейксиса, и первофеномен желания, выливающийся в заключительный перформатив. Способность предметов отражаться в воде, светиться, исчезать ассоциируется со смертью и перерождением человека. Деликатность синтаксиса и лексики коррелирует с изображением магического слияния человека с природой, лиминального ощущения смерти как рождения. Стихотворение «Книга травы» предстает самоопределением лирического героя, происходящим в диалоге с другим человеком.

Ключевые слова: дейксис, дейктические проекции, Арсений Тарковский, «Книга травы», активно семантизированная граница

Для цитирования: Зейферт Е.И. Дейктические проекции в стихотворении Арсения Тарковского «Книга травы» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 11. С. 65–74. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-65-74

Deictic projections in Arseny Tarkovsky's poem "The Book of Grass"

Elena I. Seifert

Russian State University for the Humanities

Moscow State Linguistic University

Moscow, Russia, elena_seifert@list.ru

Abstract. The author of the article makes a holistic analysis of Arseny Tarkovsky's poem "The Book of Grass", based on the theories of deixis, primary phenomena, discourse/genre. The aesthetic integrity of the poem is given by the deictic projections underlying the image, as well as metonymy and gradation, the contextuality of syntactic and lexical units, and the neutralization of an actively semanticized boundary. Behind the motifs of creative work, purity, roots, childhood, birth/death/immortality, the saving, prophetic power of the word, introducing a person to eternity with the help of art and nature in the "Book of Grass" there are the primary phenomena of peace, sadness, emphasized by the softness of emotional deixis, and the primary phenomenon of desire, resulting in the final performative. The ability of objects to be reflected in water, glow, and disappear is associated with the death and rebirth of a person. The delicacy of syntax and vocabulary correlates with the depiction of the magical fusion of man with nature, the liminal sensation of death as birth. The poem "The Book of Grass" presents itself as a self-definition of the lyrical protagonist that takes place in a dialog with another person.

Keywords: deixis, deictic projections, Arseny Tarkovsky, "The Book of Grass", actively semanticized boundary

For citation: Seifert, E.I. (2024), "Deictic projections in Arseny Tarkovsky's poem 'The Book of Grass' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 65–74, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-65-74

Лиминальный 1945-й, год перехода от войны к миру, окрашенный трагизмом травмы и гибели, рождает к жизни витальное стихотворение Арсения Тарковского «Книга травы»¹. Книга травы (как книга трав) сразу вызывает ассоциации, связанные с целебностью и народностью. Тяжело раненный на войне, потерявший ногу, поэт тяготеет к мотивам исцеления и воскресения. К несчастью, он предсказал свое ранение в стихотворении «Немецкий автоматчик подстрелит на дороге...» (1942). В 1945 г. Арсений Тарковский пере-

¹ Тарковский А. Стихи разных лет. М.: Современник, 1983. С. 114–115.

живает и душевную травму. Он подготовил к печати книгу стихов, которая получила одобрение Союза писателей, но не увидела свет из-за политических «несоответствий» (ни в одном из стихотворений поэт не хвалил Сталина).

Но явственна и иная семантика «Книги травы» – творчество, спасительная и пророческая сила слова, приобщение человека с помощью искусства и природы к вечности. По своему мотивному полю и посылу «Книга травы» органично встраивается в читательский и исследовательский диптих с другим известным произведением Арсения Тарковского, «Я учился траве, раскрывая тетрадь...» (1956). Через другой художественный мир читаются отдельные коннотации «Книги травы» – возможность постигать природу как литературу и музыку, осмысленный диалог явлений природы с человеком, нахождение в одном ряду природы и творчества, «близких» и «трав». Одним из наставников Тарковского, религиозного человека, был Владимир Вернадский, который повлиял на теологические представления ученика: рекомендовал ему чтение Павла Флоренского и Сергея Булгакова, рассказывал о своих идеях [Синельников 1997], создав особое отношение к природе и миру в целом.

«Книга травы» поэтизирует магическое превращение человека в «книгу младенческих трав», активизируя мотивы рождения/ухода, детства, чистоты, корней, бессмертия через слово и природу. Размышляя о генезисе лирики, М. Гаспаров говорит о ее «прагматических, магических функциях, еще ощутимых даже в изощренной поэзии скальдов» [Гаспаров 2007, с. 11]. А. Веселовский видел зачатки лирики в эмоциональном отклике хора на запев корифея и связывал происхождение лирики с обрядовыми циклами, в том числе лиминальными (рождение, смерть) [Веселовский 1989, с. 155–160]. Постепенно освобождаясь от связи с временами года, ритуально-лирические песни-заклинания уходят от прагматики магии, но, преобразаясь в авторскую лирику, сохраняют мольбы, просьбы, причитания, хвалу и др. [Гаспаров 2007, с. 54–55]. Для интерпретации произведения Арсения Тарковского важен и психологический параллелизм эмоций человека с явлениями природы в фольклорном стихе, перешедший в миннезанг и поэзию трубадуров.

Какие жанровые интенции содержит «Книга травы»? «Первофеномены», лежащие в основе жанра, – предмет размышлений ряда ученых, среди которых И. Смирнов [Смирнов 2008], считающий, что жанры отражают разнообразие исторического опыта человека, В. Тюпа, изучающий соотношение жанра и дискурса не только в нарративе, но и перформативе [Тюпа 2013]. В. Тюпа выделяет несколько типов лирических дискурсов, архитектоника которых создается базовыми для речевой культуры человека

хвалой, хулой, угрозой, покоем, жалобой, желанием. По мнению В. Аминевой, «дополнительным ресурсом для жанрообразования в литературе и для интерференции ее жанров могут служить наряду с темпоральностью (теория И. Смирнова), протолитературными нарративами и перформативностью (концепция В. Тюпы) дейктические формы» [Аминева 2019]. Дейксис, являясь универсальным свойством языковой системы, реализует указательность [Collinson 1937; Арутюнова 1985] и тесно связан с оппозицией «свой/чужой» [Матвеева 2007]. По Ч. Филмору, дейксис – это указание на личности говорящего и адресата, место и время высказывания [Fillmore 1982]. В дейксисе используются слова и выражения, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта – его участникам, месту и действию.

Автор докторской диссертации по дейксису Н. Сребрянская, помимо других типов, выделяет традиционные дейксисы лица, времени и пространства [Сребрянская 2005]. Дейктические проекции (термин Ю. Апресяна) – значения указания на лицо, пространство и время, наличие точки отсчета, или центра координации, присутствие наблюдателя, его позиция в пространстве и времени с учетом оппозиции «близко–далеко» по отношению к объекту. Одним из новых видов дейксиса является эмоциональный дейксис [Шаховский, Жура 2002]. Дейксис не есть только явление прагматики речи, в художественном тексте дейктический подход проецируется на семантические, семиотические, структурные элементы. Однако в произведении дейксис ощутимо внешний и чужеродный, что позволяет, с одной стороны, самоопределяться лирическому высказыванию, с другой – разрешаться эстетическому катарсису (Л. Выготский) в процессе встречного движения содержательных и формальных элементов.

Лирика Арсения Тарковского представляла предметом многостороннего изучения. Рассмотрены поэтический мир [Мансков 1999], дефиниции мифологического сознания [Яновская 1996] и другие уровни поэтики и категории лирики поэта. Растительный мир в поэзии Арсения Тарковского, в том числе трава (найдено 101 наименование), наряду с другой пейзажной символикой рассмотрен в статье И. Остапенко [Остапенко 2013]. Однако произведение «Книга травы» не представляло предметом комплексного изучения, в том числе не изучались его дейктические проекции.

Изображая самого себя, лирический герой «Книги травы» включает в собственное описание и лирического адресата, определяясь в близости от другого. Лирический субъект здесь четко указывает на предметы и явления, с которыми не совпадает. Кем

является/не является лирический герой? Он не город (как значительный по численности населения, экономическому, культурному и историческому значению («с кремлем») населенный пункт), а «герб городской» – не «герб городской», а «звезда над щитком на гербе» – не звезда в ночной воде, а «только имя звезды» – «не голос, не платье на том берегу», а только свечение – «не луч световой у тебя за спиной», а руины или пепелище дома, разоренного войной – не «дом на высоком валу крепостном», а «память о доме твоём» – не «друг твой, судьбою ниспосланный», а «выстрела дальнего звук» – «книга младенческих трав» на «влажной земле» в «приморской степи», на «родимом лоне». Тарковский использует прямые дейктические средства – местоимения «я», «ты», «твой», «этом», «том», локативы «на том берегу», «у тебя за спиной». Указательный жест лирического героя – «не это, а то». Образы постепенно теряют масштабность, материальность, значимость – город, герб, звезда на гербе, имя звезды, свечение, руины дома, память о доме, звук выстрела и, наконец, «книга трав». Уменьшение образов сопровождают морфемы «разве что» и «только».

Человек уходит здесь поэтапно, перерождаясь в природное (травы) и культурное (книга) явление. Смерть воспринимается как новое рождение, как исцеление другого («в приморскую степь я тебя уведу»). Другой становится свидетелем магического перерождения. Магическую, фольклорную стихию поддерживает певучий разностопный трехсложник: «Книга травы» написана 4–3-стопным амфибрахийем. По мере угасания, стирания, забвения образов меняется звуковой облик стихотворения: исчезает свойственное его началу сгущение заднеязычных звуков к, г, появляются свистящие с, з, затем увеличивается количество сонорных н, м, л, р. В стихотворении выстраивается вертикаль (звезды – верх, травы – низ), устремляющая художественное пространство «Книги травы» в бесконечность.

Открывающееся эмоциональным отрицанием «О нет», стихотворение движется по принципу угасания чувств, образов, контура, звука, цвета. От большого объекта лирический герой переходит к маленькому предмету, затем его части, ее имени, свечению, руинам, воспоминанию, звуку. «Книгу травы» Тарковского можно назвать самоопределением лирического героя. Оно происходит в процессе создания параллелизма с явлениями природы (река, звезда, луч, приморская степь, влажная земля, травы и др.) и диалога с другим человеком.

Сукцессивность стихотворной речи у Арсения Тарковского во многом возникает благодаря контексту. Идиостиль поэта – контекстуальный [Бакина, Некрасова 1986, с. 48]. Смыслопорождение

наиболее обострено на границе синтаксических конструкторов («я не..., а...»), входящих в отношения параллелизма, и слов («книга травы»). «Книга травы» пронизана бросающимися в глаза анафорой и синтаксическим параллелизмом, созданными по типу:

Не...
Я –

Композиционное построение этапов дейктической градации, скрепленных парной рифмовкой, вызывает эффект ожидания, обрывающийся кодой: последние четыре стиха показывают перерождение лирического героя. Финал произведения содержит глаголы будущего времени («уведу», «паду», «стану»), в то время как все остальные строки написаны в настоящем времени. Созданное парной рифмовкой, стихотворение делится на 9 дистихов с четкими рифмами, среди которых преобладают свойственные Арсению Тарковскому богатые точные созвучия, не отвлекающие внимание читателя на звуковое новаторство. Рифма является дискретным средством активной семантизации текста: поэт не стремится к неординарным созвучиям.

Несмотря на эмоциональность первого поэтического заявления («О нет...»), стихотворение «Книга травы» не содержит экспрессивных знаков препинания, предоставляя читателю как соавтору самому варьировать интонацию. Мотив книги травы, возникая в названии, появляется еще раз в предпоследней строке, придавая стихотворению своеобразную кольцевую композицию. В произведении присутствуют отдельные элементы трагизма, элегизма и идиллики. Они выливаются в заклинательную, перформативную коду: на глазах читателя и лирического адресата лирический герой превращается в «книгу младенческих трав».

В своей статье «Единство и теснота стихового ряда и активно семантизированная граница в лирике Арсения Тарковского» я прихожу к выводу о демиургических способностях его лирического героя, который лицезреет мир от нулевого уровня в сырых красках творенья [Зейферт 2023]. Как и в целом в творчестве Тарковского, граница стихового и синтаксического рядов в «Книге травы» не перегружена, она для Тарковского скорее минус-прием, поэт демонстрирует силу лексической окраски слова и в середине строки. Лексическая лиминальность для Тарковского важнее синтаксической, которая поддерживает первую, служит ее потребностям. Обратим, к примеру, внимание на мотив «влажной земли». Для Тарковского, как и в других его произведениях, здесь принципиально важно соединение семантики слов «земля» и «мать»

(«мать-земля»). Обследование его поэзии в аспекте места лексемы «влажный» в строке показывает, что только в 7,4% случаев это слово находится на границе – в ритмическом окончании стиха клаузулы, не участвующий в анжамбемане. Колеблущиеся признаки излучаются из магистральной в стихотворении метафоры – книги травы, природы, которую можно читать, как книгу.

Эстетическую целостность стихотворению Арсения Тарковского «Книга травы» придают лежащие в основе изображения дейктические проекции, а также метонимия и градация, контекстуальность синтаксических и лексических единиц, нейтрализация активно семантизированной границы. За мотивами творчества, чистоты, корней, детства, рождения/смерти/бессмертия, спасительной, пророческой силы слова, приобщения человека с помощью искусства и природы к вечности в «Книге травы» стоят первофеномены покоя, печали, подчеркнутые мягкостью эмоционального дейксиса, и первофеномен желания, выливающийся в заключительный перфоматив. Способность предметов отражаться в воде, светиться, исчезать ассоциируется со смертью и перерождением человека. «Книга травы» поэтизирует магическое превращение человека в «книгу младенческих трав». Деликатность синтаксиса и лексики коррелирует с изображением магического слияния человека с природой, лиминального ощущения смерти как рождения. Дейксис направлен здесь на проявление этапов этого воссоединения. Стихотворение «Книга травы» предстает самоопределением лирического героя.

Как видим, дейксис здесь обнимает множество уровней стихотворения – тематический, композиционный, лексический, орнаментальный, интонационно-синтаксический, пространственно-временной, субъектно-объектный, графический и др.

Литература

- Аминева 2019 – Аминева В.Р. Жанрообразующая функция дейксиса в русской поэзии XIX–XX вв. // Филологические науки: вопросы теории и практики. 2019. Вып. 11. С. 150–153.
- Арутюнова 1985 – Арутюнова Н.Д. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике / Общ. ред. Е.В. Падучевой. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 3–42.
- Бакина, Некрасова 1986 – Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение. М.: Наука, 1986. 192 с.
- Веселовский 1989 – Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 155–160.

- Гаспаров 2007 – *Гаспаров М.Л.* Лирика: генезис и эволюция: Сб. статей / Сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. 418 с.
- Зейферт 2023 – *Зейферт Е.И.* Единство и теснота стихового ряда и активно семантизированной граница в лирике Арсения Тарковского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. № 8 (1). С. 118–132.
- Мансков 1999 – *Мансков С.А.* Поэтический мир Ар. Тарковского: (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний): Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1999. 152 с.
- Матвеева 2007 – *Матвеева А.А.* Дейксис как маркер категории «свой–чужой» // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 13. С. 45–50.
- Остапенко 2013 – *Остапенко И.В.* Пейзажный дискурс лирики А. Тарковского: пространственно-временная организация // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: Збірник наукових праць. Вип. 7. Ч. II. Симферополь: БизнесИнформ, 2013. С. 226–233.
- Синельников 1997 – *Синельников М.* Три стихотворения. О Тарковском. Восточные переводы // Дружба народов. 1997. № 6. С. 208–219.
- Смирнов 2008 – *Смирнов И.П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. 264 с.
- Сребрянская 2005 – *Сребрянская Н.А.* Дейксис и его проекции в художественном тексте: Монография. Воронеж: ВГПУ, 2005. 255 с.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
- Шаховский, Жура 2002 – *Шаховский В.И., Жура В.В.* Дейксис в сфере эмоциональной речевой деятельности // Вопросы языкознания. 2002. № 5. С. 38–57.
- Яновская 1996 – *Яновская Г.В.* Дефиниции мифологического сознания лирического героя Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века // Художественное мышление в литературе XVIII–XX вв. Калининград, 1996. С. 46–53.
- Collinson 1937 – *Collinson W.E.* Indication: A study of demonstratives, articles and other “indicators”. Baltimore, 1937. 242 p.
- Fillmore 1982 – *Fillmore Ch.* Towards a Discriptive Framework for Spatial Deixis // Speech, Place and Action. Studies in Deixis and Related Topics. Chichester; N.Y., 1982. P. 31–59.

References

- Amineva, V.R. (2019), “Genre-formative function of deixis in the Russian poetry of the 19th–20th centuries”, *Philology. Theory & Practice*, no. 11, pp. 150–153.
- Arutyunova, N.D. (1985), “Origins, issues and categories of pragmatics”, Paducheva, E.V. (ed.), *New in foreign linguistics*, iss. 16, *Lingvisticheskaya praktika*, Progress, Moscow, Russia, pp. 3–42.

- Bakina, M.A. and Nekrasova, E.A. (1986), *Evolutsiya poeticheskoi rechi XIX–XX vv. Perifraza. Svrnenie* [The evolution of poetic speech in the 19th–20th centuries. Paraphrase. Comparison], Nauka, Moscow Russia
- Collinson, W.E. (1937), *Indication: A study of demonstratives, articles and other “indications”*, Baltimore, USA.
- Fillmore, Ch. (1982), “Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis”, *Speech, Place and Action, Studies in Deixis and Related Topics*, Chichester; N.Y., USA, pp. 31–59.
- Gasparov, M.L. (2007), *Lirika: genezis i evolyutsiya* [Lyrics. Genesis and evolution], Matyushina, I.G. and Neklyudov, S.I. (comp.), RGGU, Moscow, Russia.
- Manskov, S.A. (1999), *The poetic world of Ar. Tarkovsky (Lyrical subject. Categoricity. Dialogue of consciousnesses)*, PhD Thesis, Barnaul, Russia.
- Matveeva, A.A. (2007), “Deixis as a marker of the category ‘friend or foe’”, *Bulletin of Shelyabinsk State University*, no. 13, pp. 45–50.
- Ostapenko, I.V. (2013), “Landscape discourse of A. Tarkovsky’s lyrics. Spatio-temporal organization”, *Svitova literatura na perekhresti kul’tur i tsivilizacij. Zbirnik naukovih prac’*, iss. 7, part 2, BiznesInform, Simferopol, Russia, pp. 226–233.
- Shakhovskii, V.I. and Zhura, V.V. (2002), “Deixis in the field of emotional speech activity”, *Voprosy yazykoznaniiya*, no. 5, pp. 38–57.
- Sinel’nikov, M. (1997), “Three poems about Tarkovsky. Eastern translations”, *Druzhba narodov*, no. 6, pp. 213–218.
- Smirnov, I.P. (2008), *Oliteraturnoe vremya. (Gipo)teoriya literaturnykh zhanrov* [Literated time. (Hypo)theory of literary genres], RKhGA, St. Petersburg, Russia.
- Srebryanskaya, N.A. (2005), *Deiksis i ego proektsii v khudozhestvennom tekste: Monografiya* [Deixis and its projections in literary text, monograph], VGPU, Voronezh, Russia.
- Tyupa, V.I. (2013), *Diskurs / Zhanr* [Discourse/Genre], Intrada, Moscow, Russia.
- Veselovskii, A.N. (1989), *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Vysshaya shkola, Moscow, Russia, pp. 155–160.
- Zeifert, E.I. (2023), “The unity and tightness of the verse series and the actively semanticized boundary in the lyrics of Arseny Tarkovsky”, *Practises and interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, no. 8 (1), pp. 118–132.
- Yanovskaya, G.V. (1996), “Definitions of the mythological consciousness of the lyrical hero of Arseny Tarkovsky in the context of the Silver Age poetry”, *Khudozhestvennoe myshlenie v literature XVIII–XX vv.* [Artistic thinking in the literature of the 18th–20th centuries], Kaliningrad, Russia, pp. 46–53.

Информация об авторе

Елена И. Зейферт, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38, elena_seifert@list.ru

Information about the author

Elena I. Seifert, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; elena_seifert@list.ru

«Неужто только ради красоты?..»:
«Семен Андреич» и «Цыгановы» Давида Самойлова –
эпический диптих

Светлана С. Бойко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, svetlana-boyko@yandex.ru*

Аннотация. В центре стихотворения Давида Самойлова «Семен Андреич» и маленькой поэмы «Цыгановы» – образ крестьянина, который, по авторскому замыслу, обнаруживает «мощную специфику своего духа». Цельная и многогранная личность героя близка рассказчику-интеллигенту в нравственном отношении. В статье мы рассматриваем общие особенности эпического и лирического начал, отмеченные уже в критике рубежа 1970–1980-х гг. На уровне художественного мира это законы мироздания и образы традиционного уклада жизни, которые мыслятся как неизменные. Связь человека с миропорядком воспринимается героями положительно. Материальная основа бытия описана как ценность. Важен многозначный образ коня как предмета любви, как воплощения прекрасного и как проявления изменчивой материи. Разнообразные приемы подчеркивают сближение рассказчика с инокультурным героем. Присутствуют темы мужской дружбы и супружеской любви и согласия. Смерть героев, не достигших старости, предстает как часть жизненного круга. Поэт рисует героев в обстановке войны и мира, прибегая к героической и идиллической эмоциональности, что дает возможность осветить разные грани образа. В финале обоих произведений прекрасное выступает в качестве категории, которая может, по мысли персонажей, оправдать противоречивую жизнь как целое. Нравственный авторитет крестьянина-воина позволяет поэту подтвердить эту свою гипотезу о смысле бытия.

Ключевые слова: русская крестьянская культура, гармония, жизнь и смерть, духовная цельность, героика, идиллическая эмоциональность

Для цитирования: Бойко С.С. «Неужто только ради красоты?..»: «Семен Андреич» и «Цыгановы» Давида Самойлова – эпический диптих // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 75–87. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-75-87

“Is it really just for the sake of beauty?..
David Samoilov’s “Semyon Andreevich”
and “The Tsyganovs” as an epic diptych

Svetlana S. Boyko

Russian State University for the humanities

Moscow, Russia, svetlana-boyko@yandex.ru

Abstract. In the focus of David Samoilov’s poem “Semyon Andreech” and the little poem “The Tsyganovs” is a peasant who according to the author’s idea, discovers “the powerful specifics of his mind”. The integral and complex personality of the hero is morally close to the narrator-intelligent. The article considers the common features that combine the two works into an epic diptych. It is a combination of the epic and lyric, noted already in the criticism of the turn of the 1970s and 1980s. At the level of the artistic world, these are the laws of the universe and images of the traditional way of life, which are thought of as unchangeable. The characters positively perceive their inextricable connection with the world order. The material basis of existence is described as a value. The ambiguous image of a horse acts as an object of love, as the personification of beauty and as a manifestation of changeable matter. Various techniques emphasize the rapprochement of the intellectual narrator with the bearer of a different cultural code. There are themes of male friendship and marital love and harmony. The death of heroes who have not reached old age appears as part of the life cycle. The poet depicts heroes in an environment of war and peace, resorts to heroic and idyllic pathos, illuminating different sides of the image. In the finales of both works, the beauty emerges as a category that can, as the characters think, justify the contradictory life as a whole. The moral authority of the peasant warrior allows the author to confirm his hypothesis about the meaning of existence.

Keywords: Russian peasant culture, harmony, life and death, spiritual integrity, heroics, idyllic pathos

For citation: Boyko, S.S. (2024), “ ‘Is it really just for the sake of beauty?’ David Samoilov’s ‘Semyon Andreevich’ and ‘The Tsyganovs’ as an epic diptych”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 75–87, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-75-87

Воспоминания о Великой Отечественной войне занимают значительное место в наследии Давида Самойлова (1920–1990) – поэта-мыслителя, филолога, летописца своего поколения и фронтовика-добровольца. Особую роль в его размышлениях играют фигуры героев-крестьян – однополчан и друзей. Знакомство

с ними дало повод для рассуждений о «русской народной культуре», которая «в наше время почти стерлась с исчезновением ее носителей – крестьян» [Самойлов 2000, с. 204].

Самойлов-мыслитель сопрягает подвиг героя-крестьянина на Великой Отечественной войне с общим ходом исторического развития России. С коллективизацией в 1929–1933 гг. крестьянство, как известно, лишилось экономической основы своего существования «как класса». Но многие люди, из которых слагался этот «класс», были живы и, оказавшись на войне, могли проявить свою внутреннюю суть:

Уход с исторической арены народа-мужика стал высоким финалом крестьянской трагедии. Действующее лицо этой трагедии – народ-мужик – в последний раз показал мощную специфику своего духа [Самойлов 2000, с. 201].

Поэт полагал, что подвиг «народа-мужика» достоин «самого высокого воспевания и достойно воспет, пожалуй, одним лишь Твардовским» [Самойлов 2000, с. 202].

Д. Самойлов указывал также на глубоко укорененную, по его мнению, духовную близость крестьянства и интеллигенции:

После революции, когда разгромлены или повергнуты в бегство были духовная элита, дворянство, священство, оставались реально два класса, сохранившие духовную преемственность, – рабочая интеллигенция и крестьянство. <...> Сходились эти две среды хранителей русской культурной традиции в понимании нравственности [Самойлов 2000, с. 82].

Рассмотрим два поэтических произведения, в основе которых лежат изложенные Самойловым взгляды. Это стихотворение «Семен Андреич» (1946), вошедшее в первый сборник поэта «Ближние страны» (1958), и маленькая поэма «Цыгановы», которая публиковалась фрагментами в 1971–1977 гг., а полностью вошла в сборник «Весть» (1978). Главный герой обоих произведений – крестьянин, участник войны. В обоих присутствует тема мужской дружбы и взаимопонимания.

Духовная близость поэта и его героя определилась в суровых фронтовых обстоятельствах:

Единственным человеком в расчете, для которого духовные начала и знания были предметом постоянного уважения и восхищения, был Семен Андреевич Косов, алтайский пахарь [Самойлов 2000, с. 202].

Произведение, посвященное С.А. Косову, отражает размышления поэта о народе: «Кроме описания боя в него вошел рассказ о военном быте, а из описания быта вырастал образ России» [Баевский 1986, с. 77].

А.М. Зверев полагал, что стихотворение «Семен Андреич» «выразило авторское понимание уроков войны всего точнее». Важнейший из этих уроков для студента-ифлийца – это «пришедшая на Волховском фронте способность разделять понятия и душевное состояние народной среды», что исследователь правомерно сопоставляет с переворотом Пьера Безухова «в похожих обстоятельствах». Молодой поэт Самойлов – тогда еще Дэзик Кауфман – испытывал при этом «желанное ощущение цельности» [Зверев 1996], что создавало у него жизнеутверждающий настрой. «Событие войны» напоминало поэту «о преобладании обязанностей над правами» [Самойлов 2000, с. 188], то есть, по мысли исследователя, «закрепило воспитание на системе понятий, относящихся к области вечного» [Зверев 1996].

«Желание стать солдатом, стать как все ... добровольно утратить лицо и усилием воли, веры и долга обрести его в новом качестве» [Самойлов 2000, с. 188–189] – этим определялись и поступки поэта, и мироощущение героя-рассказчика рассматриваемых нами произведений.

Стихотворение «Семен Андреич»¹ открывают три строфы описания тяжелых фронтовых будней: гибель трех батальонов в попытке взять Синявинские высоты, расстрел бойца, который «не был героем. / Бежал», вид убитого, лежащего на снегу.

Четвертая строфа, вопреки трагичной экспозиции, звучит жизнеутверждающе, поскольку собственное «ощущение цельности» соответствует избранной норме: «И все же были такие минуты, / Когда, головой упав на мешок, / Думал, что именно так почему-то / Жить особенно хорошо».

Оптимизм героя подкрепляется дружбой с Семеном Андреичем. В девяти строфах искусно перемежаются разнородные составляющие образа Семена: описания «духовных начал и знаний», проявления фронтовой дружбы, внешние действия.

Описание дружбы начинается с темы единомыслия и доверия: «И мне доверяла дружба святая / Письма писать Пелагее Петровне. / Он их отсылал не читая». Грамотный и умный друг, по мысли

¹ Самойлов Д. Стихотворения / Вступ. ст. А.С. Немзера; сост., подгот. текста В.И. Тумаркина; примеч. В.И. Тумаркина и А.С. Немзера. СПб.: Академический проект, 2006. С. 63–65 (Новая библиотека поэта). Далее стихотворение цитируется по этому изданию.

Семена, сам «пропишет как надо». Общее для них состояние – «живем, не тужим» – мыслится как единственно важное в сообщении.

На фоне утвержденного духовного родства описана чисто физическая взаимная поддержка: «С тобой мы полгода друг друга грели». А также и внешние действия героя: «Семь раз в атаку ходил без страха, / И пули тебя, как святого, жалели». В контексте внешних действий видим, как открывается лейтмотив праведничества.

Четыре центральные строфы рассказчик посвящает картине мира, присущей сознанию Семена Андреича.

В зачине воспоминание героя о конях пронизано любовью: «ты рассказывал, как о любви, / Что кони, тонкие, словно руки, / Скачут среди степной травы». Кони будут упомянуты еще дважды, как образ непосредственности в бытовании фольклора: глазами Семена («Ты думал, что песни живут, как кони») – и глазами рассказчика, который предвидит, что подвиг будет воспет народом («И песни будут ходить, как кони»). «Песни», уподобленные коням, предстают как часть жизненного круга, а не как продукт личного творчества.

Следующая строфа – о традиционном порядке крестьянской жизни: «Какие бывали крестины и свадьбы, / Как в девках жила Пелагея Петровна». Указано на реалии, незнакомые рассказчику-поэту, но показавшиеся ему важными.

Далее поэт обращается к деревенскому пейзажу. Это тема обоюдно понятная, и он не только указывает, но и живописует: «Зори – красными петухами. / Ветер в болоте осоку режет».

Четвертая «портретная» строфа касается искусства, которое в крестьянском сознании мыслится как народное творчество: «Ты думал, что книги пишут не люди». Изображение крестьянской картины мира завершается темой извечного, неизменного бытия, в котором пребывают песни, кони, колокольный звон: «Что так оно было, так и будет, / Как в детстве думал про звон колокольный...»

Описание культурного типа с его традиционностью и постоянством сменяется обращением к давнему другу: «Счастлив ли ты? Здоровый? Живой ли?» Экспрессия этих возгласов выводит из мира упорядоченности в мир изменчивости и неразберихи – к воспоминанию о событиях боя, последнего общего для двух героев.

Семен в бою показан как заботливый друг, умеющий действовать по обстоятельствам, невзирая на нехватку чего-либо необходимого, в данном случае – медицинского жгута и перевязочных материалов: «Помнишь, как ты разорвал рубаху / И руку мне перетянул до боли!»

За эпизодом перевязки идет двустийшие про неудачный бой: «Помнишь? Была побита пехота / И мы были двое у пулемета». Следующая строфа «по-обычному просто» говорит о самоотверженном решении друга: «– Ступай. Ты ранен. (Вот нынче мороз-то!) / А я останусь, покуда жив». Кульминация определяется фактами.

В финальных четырех строфах героический пафос будет передан уже средствами литературной экспрессии: обращением, эпитетами («Мой друг Семен, неподкупный и кровный»), описанием песен, красочного деревенского пейзажа и юных красавиц, которые будут воспевать героя.

Итак, в стихотворении «Семен Андреич» сопоставлены два образа мира: мир пахаря и мир поэта. О себе рассказчик сообщает только, что «бредит стихами», и с радостью перенимает от друга во многом новые для себя представления.

В финале оппозиция личного и народного творчества снимается: «Девушки в золотистых косах / Споют ... / Про то, как Семен Андреич Косов / Один остался у пулемета. // и песни будут ходить, как кони», – то есть бытовать как фольклор. Сам рассказчик обещает сложить «такую песню, чтобы, сложенная о народе, она вернулась к народу» [Баевский 1986, с. 77].

Гармоничное сочетание двух образов мира становится итогом произведения.

Ко времени публикации сборника «Весть» (1978), в который вошла поэма «Цыгановы»², Самойлов пользовался среди подготовленных читателей и квалифицированных критиков и филологов заслуженной славой одного из крупнейших поэтов современности, и произведения его получали точную оценку.

Жанровые особенности «Цыгановых» были выявлены в контексте обширного корпуса русских поэмов середины – второй половины XX в.:

...эпос вбирает в себя лирическую стихию, изыскивая новые возможности воссоздания эпической картины мира [Коваленко 1989, с. 5].

По мнению ученого, «стремление к изначальной природной гармонии» получает

² Самойлов Д. Поэмы. М.: Время, 2005. С. 100–109 (далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках с указанием страницы).

...«программное» выражение в эпическом произведении «Цыгановы», повествующем о крепкой крестьянской династии, передающей из поколения в поколение основы этики народного бытия [Коваленко 1989, с. 146].

Соединение эпического и лирического начал отмечалось и по отношению к сборнику «Весть» в целом: «Лирическая весть, но вобравшая в себя ощущение истории и переживание текущего, изменчивого времени» [Шайтанов 1978, с. 253].

Был отмечен еще ряд инвариантных особенностей поэтики Самойлова: «Конфликт между острой влюбленностью в жизнь и ощущением, что жизнь эта с медлительной неотвратимостью покидает дряхлеющее тело», постановка экзистенциальных проблем: «к смерти ли готовимся, к старости ли, к мудрой ли зрелости – бог весть!» [Чупринин 1978, с. 321].

Было указано на особую роль категории прекрасного в художественном мире Самойлова, на стройную соотнесенность явлений:

Речь идет о красоте созидания, о гармонии человека с окружающим миром, который не только хрупок, но и мощен и безграничен в тайнах своих [Фрейдлин 1979, с. 177].

Была отмечена высокая значимость образов повседневного быта в самойловской картине мира:

Но именно эти обыденные дела благодаря искусству поэта предстают в их необычайной значительности... обретают ореол сурового, почти былинного эпического величия [Ратгауз 1980, с. 96].

С учетом мотивов единства человека и природы, тем крестьянского труда, быта, преемственности поколений, поэму определили как идиллию, имея в виду «не разговорное, а историко-литературное наполнение этого слова» [Баевский 1986, с. 179], с опорой на характеристику идиллии, данную М. Бахтиным.

В целом поэма «Цыгановы» была оценена как одно из вершинных достижений поэта: «Перед нами, вероятно, наиболее сильное и глубокое из произведений Самойлова, во всяком случае, лучшая его поэма» [Ратгауз 1980, с. 96–97].

К настоящему времени поэма «Цыгановы» получила адекватную оценку и подробный разбор в плане художественного мира (персонажи, художественное время и пространство, сюжет и конфликт), жанра, композиции.

Мы остановимся на особенностях, общих для поэмы «Цыгановы» и стихотворения «Семен Андреич».

В центре произведений – крестьянин-фронтовик. Он близок поэту в плане «русской культурной традиции в понимании нравственности». Мир его повседневности представляется рассказчику интересным и важным.

В обоих произведениях прославлен традиционный, упорядоченный уклад, обусловленный восприятием бытия как целого и человека, гармонично вписанного в порядок мироздания. В стихотворении таковы рассказы Семена о прежней жизни, которая «текла, как по лугу, ровно». В «Цыгановых» приметы течения жизни организуют композицию: «любовь, еда и питье, рождение детей, труд, смерть – не просто представлены... а строго структурируют главы» [Гельфонд 2012, с. 167].

Порядок мироздания мыслится как неизменный, вечный: «так оно было, так и будет» («Семен Андреич»). Цыганов в предсмертных думах перечисляет множество «проявлений естества», и в большинстве они мыслятся как вневременные:

Всегда купают коней. Всегда принимают гостей. Всегда заводят детей. Всегда колют дрова. Всегда умирают [Немзер 2005, с. 411].

Незыблемая связь человека с вечностью в обоих произведениях аксиоматична.

Связь человека с миропорядком воспринимается героями положительно. Семен Андреич, вопреки тяжести боев, говорит о себе: «живем, не тужим». Его друг-рассказчик «Думал, что именно так почему-то / Жить особенно хорошо». Очевидно, что эмоциональность исходит от персонажей, а не от военных обстоятельств. Также и эмоциональность их воспоминаний о мирном бытии – идиллична, сама возможность таких воспоминаний на фронте определяется умонастроением героев. А в «Цыгановых» идилличная эмоциональность опирается на свою естественную основу – описание устойчивой и гармонично сложенной жизни.

Упоминание о супружеской любви и согласии тоже идиллично по эмоции. Семен Андреич не только отправляет письма жене, но и вспоминает историю ее жизни. Цыгановы всегда друг с другом «жили ладно» (с. 104).

В обоих произведениях материальная основа бытия дана как ценность. Фронтовые друзья «полгода друг друга грели». А в мирной жизни Цыгановых «все было мощно и огромно ... / И солнце, и телега, и петух, / И посреди двора дубовый комель» (с. 100).

Действительно, «Идиллический быт неизменно оказывается освященным высшим смыслом» [Гельфонд 2012, с. 167].

Застолье в главе «Гость у Цыгановых», в которой «преобладает сочный, фламандский, ярко жизнеутверждающий колорит» [Ратгауз 1980, с. 96], описано так красочно, что читатель воспринимает его как «эпикурейскую роскошь», которая, по мнению ученого, «заметно расходилась с гастрономической реальностью эпохи застоя» [Скворцов 2015, с. 220]. Но стол у Цыгановых прост и доступен «в эпоху застоя»: домашние соленья, борщ, картошка, жаренная на сале (в варианте «Вести» еще и яичница), блины (с. 101–102). Аппетитный вид и набор простых блюд говорят о том, что Цыганова хорошая хозяйка, под стать мужу. А «роскошная избыточность» относится к восприятию рассказчика: соленому огурцу, моченому яблоку и помидору из бочки посвящено по два стиха, а борщу – четыре с половиной, причем «благородный борщ» не просто был подан, а «посреди стола / Вознесся» (с. 101).

Яркая общая черта двух произведений – образ коня. Конь – предмет любви, Семен и говорит о нем «как о любви». Цыганов «коней любил» – таков один из итогов его жизни. Этот мотив автобиографичен. Самойлов в детстве жил в деревне 1920-х. Отец его до революции числился крестьянином, уважал крестьянский труд, знал домашних животных [Самойлов 2000, с. 53].

Отец мой с военной поры любил лошадей. И мне внушал любовь к ним... Ничего нет лучше, чем мягкие конские губы, осторожно берущие с ладони хлеб или сахар! [Самойлов 2000, с. 71].

Лошади прекрасны. Реальный прототип героя говорил о них поэтично: «образ “конь тонкий, как рука” принадлежит речи Семена Косова» [Самойлов 2000, с. 205]; это сравнение и вошло в стихи. «Цыгановы» начинаются ярким описанием коня: он огромный, коричневато-красный, мохнатоногий, густогривый. Конь ярится, взвизгивает на дыбы, сердится, смиряется «под рукою властной» (с. 100).

Образ коня многозначен. Коню уподоблено искусство. Высшая похвала «песням» – сравнить их жизнь с поступью коней: «И песни будут ходить, как кони, / По пышным травам, по майскому лугу» («Семен Андреич»). Но и образ земного бытия в целом в главе «Смерть Цыганова» (с. 106) ассоциирован с конем:

Огненный конь – символ изменчивой материи, в начале повествования на время покоряющейся Цыганову, в конце – ускользающей от него навсегда [Скворцов 2015, с. 218].

В обоих произведениях, как видим, персонажи вписаны в пейзаж. Наряду с изобразительными, фигурируют многочисленные образы звуков: колокольный звон и «звениящая» листва рощ, «Сухих поленьев сельский ксилофон... И полного полена вскрик разбойный» (с. 105) и так далее. «Проявления естества» даны в полноте цвета и звука.

Смерть героев, не достигших старости, в обоих произведениях предстает как часть жизненного круга. В стихотворении это связано с героическим пафосом: Семен остается у пулемета, спасая друга. Занемогший Цыганов отправляется на «лежак, / Где он любил болеть» (с. 107). Болезнь побуждает его сопрягать жизнь и смерть: «А что такое жизнь – минута, / А смерть навеки – на века веков» (с. 107). Герой ясно сознает, что эта болезнь – к смерти, не спорит с этим, не хочет обращаться к врачу: «– Я сам помру» (с. 108). Драматично звучит для него вопрос о смысле бытия, а не о его конечности: «Зачем я жил? <...> Зачем была война, зачем победа? <...> Зачем растет трава? / Зачем дожди идут, гудят ветра?» (с. 107–108).

Многократное «Зачем?» звучит и в неоконченной поэме Самойлова «Последние каникулы»: им задаются рассказчик и взятый в собеседники «алтарный мастер» Вит Ствош (нем. *Veit Stoß*). Во всех случаях ответ дается как предположение. В «Последних каникулах» есть две гипотезы о смысле жизни: алтарный мастер-резчик жаждет вновь узреть «свет небесный / И в наготе телесной / Его запечатлеть!», а рассказчик возносит «Моление о сыне» (с. 97).

В развязке «Семена Андреича» и «Цыгановых» воспета красота мироздания, которая мыслится как высшая ценность. Стихотворение завершается тремя строфами, воспевающими коней, «рощи, белые, как колокольни», песни, уподобленные коням, и юных красавиц, которые поют эти песни.

Цыганов, задав себе настойчивый вопрос о цели бытия («Зачем?» – спрошено 24 раза), перед смертью находит возможный ответ: высшей ценностью может быть лишь красота.

Неужто только ради красоты / Живёт за поколеньем поколень...
<...> И лишь она бессмысленно играет / В беспечных проявлениях
естества?.. (с. 108).

В обоих произведениях рассказчик подчеркнуто сближает себя с героем-крестьянином. В «Семене Андреиче» он внимательно слушает друга и принимает его позицию. В «Цыгановых» отвлеченная лексика («беспечные проявления естества»), присущая сознанию образованного героя, отдается в финале персонажу-простецу. Необычность этого хода подчеркнута рассказчиком: «И вот, такие обретя слова <...>» (с. 108).

В финале поэмы голос персонажа не просто сливается с голосом автора, скорее перед нами открытый прием замещения его речи авторской, подчеркивающей всеобщность переживания [Коваленко 1989, с. 147].

В главе «Рождение сына» Цыганов дает младенцу имя Павел – такое же, как у новорожденного сына поэта.

Ментально с рассказчиком сближен не только Цыганов, но и его жена. Едва закрыв глаза мужу, она прошептала: «– Жалко, Бога нет» (с. 109). Такая мысль не вполне естественна для деревенской женщины в России «эпохи застоя». Едва овдовев, она скорее вспомнила бы о Боге, чем изрекла атеистическую декларацию. Самойлов рисует возможный, но нетипичный ход мысли своей героини, который в то же время не отдаляет Цыганову от рассказчика.

Таким образом, стихотворение «Семен Андреич» и маленькая поэма «Цыгановы» образуют эпический диптих. Их объединяет единство экзистенциальной парадигмы и элементов художественного мира. Образы и мотивы «Семена Андреича» получают в поэме дальнейшее развитие. Главную роль играет образ инокультурного героя – крестьянина, который подчеркнуто сближен с автором.

Два произведения рисуют крестьянина в разной обстановке, что дает дополнительную возможность осветить разные черты характера. В экстремальных обстоятельствах войны герой проявляет самоотверженность, в мирной жизни – гармонично включен в «проявления естества».

Сочетание идилличности и героики, представленное уже в «Семене Андреиче», делает образ многогранным. А в «Цыгановых» идилличная эмоциональность дана во множестве проявлений, что невозможно было в стихотворении на фронтовой сюжет.

Итак, в диптихе о крестьянине-воине Давид Самойлов решает по крайней мере три задачи.

Поэт создает образ цельной и многогранной личности, которая олицетворяет гармонию бытия, «показывает мощную специфику своего духа» и достойна «самого высокого воспевания». Во-вторых, создание такого образа дает поэту возможность воздать дань благодарности и любви человеку, который спас его жизнь. Наконец, авторитет цельной личности позволяет поэту подтвердить свою гипотезу о смысле бытия.

Литература

Баевский 1986 – *Баевский В.С.* Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М.: Советский писатель, 1986. 255 с.

- Гельфонд 2012 – *Гельфонд М.М.* Идиллическое и элегическое в поэзии Давида Самойлова: «Цыгановы» и «Пярнуские элегии» // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике: Сб. в честь проф. С.Г. Исакова – к 80-летию со дня рождения. Т. XII. Таллин, 2012. С. 166–176.
- Зверев 1996 – *Зверев А.* «Обратного времени ход» // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 41–64. URL: <https://voplit.ru/article/obratnogo-vremeni-hod/> (дата обращения 23 июля 2024).
- Коваленко 1989 – *Коваленко С.А.* Художественный мир советской поэмы: Возможности жанра. М.: Наука, 1989. 272 с.
- Немзер 2005 – *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М.: Время, 2005. С. 353–464.
- Ратгауз 1980 – *Ратгауз Г.* Глубокая простота // Юность. 1980. № 2. С. 96–97.
- Самойлов 2000 – *Самойлов Д.С.* Перебирая наши даты. М.: Вагриус, 2000. 510 с.
- Скворцов 2015 – *Скворцов А.Э.* «Цыгановы» Давида Самойлова: генезис и семантика // Ученые записки Казанского университета: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. Кн. 2. С. 215–228.
- Фрейдлин 1979 – *Фрейдлин Людмила* [Рецензия] // Дон. 1979. № 2. С. 177–178.
- Чупринин 1978 – *Чупринин С.* Сухое пламя // Новый мир. 1978. № 1. С. 318–322.
- Шайтанов 1978 – *Шайтанов И.О.* О времени слышнее весть // Знамя. 1978. № 11. С. 251–253.

References

- Baevskii, V.S. (1986), *David Samoilov: Poet i ego pokolenie* [David Samoilov. The poet and his generation], Sovetskii pisatel', Moscow, Russia.
- Chuprinin, S. (1978), *Sukhoie plamyia* [Dry flame], *Novyi mir*, no. 1, pp. 318–322.
- Freidlin, L. (1979), [Review], *Don*, no. 2, pp. 177–178.
- Gel'fond, M.M. (2012), "Idyllic and elegiac in David Samoilov's poetry. The Tsyganovs' and Pärnu Elegies", *Baltiiskii arkhiv: Russkaya kul'tura v Pribaltike, Sb. v chest' prof. S.G. Isakova – k 80-letiyu so dnya rozhdeniya* [Baltic archive. Russian culture in the Baltics. Commemorating 80th anniversary of Prof. S.G. Isakov's birth], vol. XII, Tallin, pp. 166–176.
- Kovalenko, S.A. (1989), *Khudozhestvennyi mir sovetskoi poemy: Vozmozhnosti zhanra* [The artistic world of the Soviet poem. The possibilities of the genre], Nauka, Moscow, Russia.
- Nemzer, A. (2005), "David Samoilov's poems", *Samoilov D. Poemy* [Poems], Vremya Moscow, Russia, pp. 353–464.
- Ratgauz, G. (1980), *Glubokaya prostota* [Deep simplicity], *Yunost'*, 1980, no. 2, pp. 96–97.
- Samoilov, D.S. (2000), *Perebiraya nashi daty* [Going over our dates], Vagrius, Moscow, Russia.
- Shaitanov, I.O. (1978), *O vremeni slyshnee vest'* [The news of the time has become more audible], *Znamya*, no. 11, pp. 251–253.

- Skvortsov, A.E. (2015), "David Samoilov's 'The Tsyganovs'. Genesis and semantics", *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta: Gumanitarnye nauki*, vol. 157, book 2, pp. 215–228.
- Zverev, A. (1996), "The reverse time is running", *Voprosy literatury*, no. 3, pp. 41–64, available at: <https://voplit.ru/article/obratnogo-vremeni-hod/> (Accessed 23 July 2024).

Информация об авторе

Светлана С. Бойко, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; svetlana-boyko@yandex.ru

Information about the author

Svetlana S. Boyko, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; svetlana-boyko@yandex.ru

УДК 82-1(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-88-98

Визуальное и фантастическое в стихах Вадима Шефнера

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В данной статье категория фантастического исследуется на примере стихотворений Вадима Шефнера, в первую очередь таких текстов, как «Космическая легенда», «Марсианин», «Электронная сказка» и «Фантастика». Фантастическое, понимаемое как особый тип мирообраза, анализируется на двух уровнях: лирического сюжета и словесного образа. При этом специальное внимание уделяется визуальным характеристикам внутреннего мира стихотворения, поскольку часто именно трансгрессивное (непрямое) зрение является способом репрезентации фантастического. В итоге делается вывод о специфике фантастического и визуального в стихотворениях В. Шефнера, где взгляд становится способом преодоления границы между мирами.

Ключевые слова: визуальное в лирике, фантастическое в лирике, лирический сюжет, лирический субъект, Шефнер

Для цитирования: Малкина В.Я. Визуальное и фантастическое в стихах Вадима Шефнера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 88–98. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-88-98

The visual and fantastic in Vadim Shefner's poems

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. The paper studies the category of fantastic through the example of *fantastical poetry* by Vadim Shefner, focusing on texts like “Cosmic Legend”, “Martian”, “Electronic Fairy Tale”, and “Fantastic”. The analysis of fantastic, which is seen as a specific type of imagery, is conducted in two levels: lyrical

© Малкина В.Я., 2024

plot and verbal image. Special emphasis is placed on the visual characteristics of the poem's inner world, as transgressive (indirect) vision is often utilized to depict the fantastic. The specific features of the fantastic and visual in V. Shefner's poems is determined by a conclusion, with the gaze serving as a means to cross the boundary between worlds.

Keywords: visual in lyrics, fantastic in lyrics, lyrical plot, lyrical subject, Shefner

For citation: Malkina, V.Ya. (2024), "The visual and fantastic in Vadim Shefner's poems", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 88–98, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-88-98

Вадима Шефнера часто называли «поэтом-фантастом», хотя фантастику в прозе он, как известно, тоже писал. Более того, именно его прозаические фантастические произведения в большей мере привлекали внимание исследователей [Бубнова, Громова 2017; Линь 2023]. Однако и в его стихотворениях присутствуют не только отдельные мотивы, позаимствованные из авантюрно-философской фантастики [Козьмина 2016] и science fiction, но и фантастическое как мирообраз. Отсюда наша основная цель: выявить, какими визуальными средствами формируется этот мирообраз и как фантастическая реальность становится видимой в лирическом стихотворении. Разумеется, в рамках одной статьи невозможно проанализировать все фантастические стихотворения В. Шефнера, поэтому мы остановимся только на нескольких самых репрезентативных. Начнем, однако, с прояснения используемых понятий.

Фантастическое мы понимаем как эстетическую категорию, особый способ художественного мышления, основанный на размытии границ реального (возможного) и нереального (невозможного), когда носитель точки зрения в произведении (а вместе с ним – или вместо него – читатель) сталкивается с явлением, выходящим за рамки привычной (достоверной) картины мира [Лавлинский, Малкина, Павлов 2017]. Использование отдельных элементов фантастики (мотивов или образов) еще не делает мирообраз в целом фантастическим. Для возникновения фантастического в художественном мире произведения должно допускаться существование как минимум двух миров и как минимум двух возможных точек зрения на происходящие события.

Мы видим это удвоение в стихотворении Шефнера «Глядитесь в свое отражение», лирический сюжет которого строится как рефлексия о том, что есть фантастика. Обратим также внимание, что

основной образ, использующийся в стихотворении, – это визуальный образ отражения:

Глядитесь в свое отражение,
В неведомых дней водоем, –
Фантастика – лишь продолжение
Того, что мы явью зовем¹.

Этот образ, как мы понимаем, подразумевает не просто удвоение, а искажение / изменение / превращение того, что отражается. Особенно если речь идет не о зеркале, а о поверхности воды. Это отражение происходит не только в пространстве – разных миров или реальности и другой реальности, – но и во времени: прошлое / будущее. Фантастика как бы конструирует образ будущего («И мира безгрешного лепет / Доносится с вещей страниц»²), в том числе, конечно, и визуальный – не случайно все начинается именно с отражения.

Разумеется, в лирике фантастическое функционирует немного по-другому, чем в эпике. В ней фантастическое можно выделить на двух уровнях: лирического сюжета и лирического образа (хотя, конечно, они могут и сочетаться друг с другом в рамках одного текста). Начнем с сюжета, к которому можно отнести следующие аспекты и элементы фантастического: переосмысление «готовой», взятой из традиции, фантастической фабулы, фантастический хронотоп (двоемирие с нечеткими границами между мирами, трансформированные время и пространство), событие встречи с выходцем из другого мира либо переход субъекта/персонажа в другой мир, фантастические персонажи (ожившие мертвецы, колдуны, феи и т. п.) и мотивы (двойничество, путешествия во времени, метаморфозы, предсказания и др.). Рассмотрим фантастическое в лирическом сюжете на примере двух стихотворений В. Шефнера. Их объединяет название, в которое входит слово «легенда». Это «Космическая легенда» и стихотворение «Марсианин (Легенда)».

Словарь В.И. Даля определяет легенду как предание о чудесном событии³, в «Словаре литературных терминов» легенда рассматривается как недостоверное повествование о фактах реальной

¹ Шефнер В. С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1991. С. 257.

² Там же.

³ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. Т. 2. И–О. СПб.; М.: Издание М.О. Вольфа, 1881. С. 247.

действительности⁴, а «Литературная энциклопедия» подчеркивает еще два важных аспекта – назидательный и фантастический: там говорится, что легенда –

...небольшое религиозно-дидактическое повествование, разрабатываемое в форме связной фабулы или отдельных эпизодов фантастическую биографию лиц, животных, растений, вещей и т. п.⁵

Обратимся к «Космической легенде». Здесь есть вполне очевидная фабула: инопланетяне в качестве проверки землян сбросили хрустальную флягу с напитком, гарантирующим счастье и бессмертие, но нашедший ее бродяга предпочитал другие напитки, поэтому флягу выбросил; инопланетяне от такого бескорыстия расстрогались и завоевывать Землю не стали. Очевидно соответствие жанру легенды и в части дидактичности, и в части фантастичности, и в части недостоверности. Налицо два мира – инопланетный и земной, между которыми осуществляется контакт. Физически границу пересекает, правда, только предмет (фляга). Однако важна роль взгляда, поскольку инопланетяне смотрят на Землю и следят за происходящим тут («Всплакнули инопланетяне, / Следившие тайно за ним»⁶). Да и бродяга осуществляет первый контакт с инопланетным предметом именно за счет зрения, вследствие чего у нас и появляются визуальные характеристики: хрустальность (т. е. блеск и прозрачность) и мерцание (опять же блеск и свет): «Вдруг видит: хрустальная фляга / Мерцает в дорожной пыли»⁷.

Повествование ведется от третьего лица, т. е. внеличным лирическим субъектом, который находится за пределами изображаемой реальности и говорит о другом (других) персонажах. В его словах нет никаких сомнений или колебаний, он рассказывает нам историю, которую считает как будто бы достоверной. Элемент фантастической раздвоенности вносит тут название «Легенда» (которое принадлежит кругозору автора, а не лирического субъекта) и, возможно, элементы иронии, например, в реакции бродяги на гарантирующий бессмертие напиток: «Добро б там вода или

⁴ Соколов Ю. Легенда // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. А–П. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Стлб. 393–399.

⁵ Р. Ш. [Шор Р.] Легенда // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР: Советская энциклопедия, 1932. Стлб. 140.

⁶ Шефнер В.С. Указ. соч. С. 356.

⁷ Там же.

водка, / А счастье такое – к чему». Ну а у читателя тут несколько задач: вообразить визуальную картину мира и либо поверить в нее, либо нет, а также воспринять все описанное всерьез – либо иронически.

Второй текст, к которому мы обратимся, это «Марсианин», у которого есть подзаголовок «Легенда». Стихотворение состоит из трех пронумерованных частей, каждая начинается с повтора: в первой и третьей строфе: «Марсианин умирал / На Земле моей», во второй чуть измененное: «Марсианин умирал / Среди земных людей»⁸. Фабула также есть: марсианин, увидев, что на Земле идет большая война (мы понимаем, что имеется в виду Вторая мировая), прилетает сражаться за правое дело (то есть на той же стороне, что лирический субъект) и погибает в бою, потому что на Марсе «смерти нет» – но на Земле есть, а он находится на Земле. Соответственно, стихотворение рассказывает историю его жизни в земном мире. Первая часть – начало: как «В телескоп он разглядел, / Что у нас – беда», прилетел на Землю, раздобыл трофейный автомат и стал другом и братом для партизан. Вторая повествует о том, как он на Марсе «полный взял расчет» и помощи оттуда не ждал, выучил язык и общался с землянами, в том числе отвечая на их вопросы о Марсе (хотя и не очень подробно). Третья часть описывает его ранение в бою «у деревни Спасский Двор», умирание, смерть и похороны.

Здесь есть два мира: опять-таки инопланетный, Марс, и наш, человеческий, земной. Оттуда сюда прилетает инопланетянин, но в обратную сторону контакт возможен только при помощи зрения и (отчасти) памяти и воображения: марсианин помнит о доме, люди воображают его, и все они смотрят на планету и видят ее, что особенно заметно в третьей части стихотворения:

Он глядел в ночную тьму,
В звездную метель,
<...>
С дальней родины своей
Не сводил он глаз,
Протянул он руки к ней –
И ушел от нас.
И его среди зимы
Схоронили здесь.
Так и не узнали мы,
Что на Марсе есть.

⁸ Шефнер В.С. Указ. соч. С. 135–137.

Нет подробностей у нас,
Что там за народ...
Вот она, планета Марс,
По небу плывет⁹.

В этом стихотворении гораздо больше визуальных образов, чем в «Космической легенде»: кроме взгляда и зрения (*разглядел, глядел, не сводил глаз*), это синий и белый цвета (*белые корабли, синий лед, снежные холмы*), свет и темнота (*закатный свет, ночная тьма*), снег и звезды (*звездная метель*), телескоп. Таким образом, читателю гораздо легче визуально представить себе оба мира.

Лирический субъект – несобственно-личный, он хотя и является частью описываемого мира и действует в нем, но рассказывает не о себе. Более того, он всегда является частью коллективного «мы», под которым подразумеваются земляне и/или партизаны. «Я» как личное местоимение единственного числа появляется только ближе к концу, в третьей части: «Я под голову ему / подложил шинель». Рассказывает он обо всем как о действительном происшествии, ну а читатель, как всегда, стоит перед выбором, поверить или нет; тем более, что иронии здесь уже нет, дидактический план явно ослаблен по сравнению с предыдущим текстом, а лирический сюжет строится на «остранении», когда героем привычного для войны события (гибель в бою) становится пришелец с другой планеты. Тем самым меняется точка зрения на происходящее, поскольку соотносятся два мира: тот, в котором нет смерти, и в котором есть; также осуществляется переход границы между мирами, но это не фантастический полет на Марс, а смерть, понимаемая традиционно как переход в иной мир.

Обратимся теперь ко второму уровню репрезентации фантастического в лирическом тексте, а именно к образному. На уровне словесного образа можно обнаружить следующие способы создания фантастического: буквализация/реализация тропов, размывание границ между прямым и переносным значениями слова, использование паратекста (заголовки, эпиграфы), формы сна или видения, пограничные состояния (смерть, безумие) лирического субъекта. Сюда же относится целый ряд образов, связанных с трансгрессивным видением мира, то есть с непрямым, искаженным, измененным зрением, способностью увидеть то, что обычно невидимо.

Так, в стихотворении «Электронная сказка» (обратим внимание – сказка, а не легенда) именно взгляд выступает не только способом контакта между мирами, но и источником знаний

⁹ Там же. С. 137.

об устройстве вселенной в целом. Это действует в обе стороны: звезда печали и ангел смотрят оттуда – сюда («Скромная звезда печали / Смотрится в мое окно», «Ангел долгого терпенья / Грустно смотрит на меня»¹⁰), лирический субъект (здесь он выражен собственно-личной формой, то есть лирическим «я») – отсюда туда. Здесь нет фабулы, так как нет цепи событий – по сути, есть только ожидание события (смерти лирического «я», то есть опять-таки перехода его в другой мир), но есть целостный и детальный визуальный миробраз, включающий его цветовую палитру (контраст черного и белого: «Крылья белые шуршат» / «Кнопку черную нажмет»¹¹), свет и блеск (*звезда, незримый луч, хрустальные коридоры, светящиеся приборы, холодный огонь*). Обратим также внимание, что луч, незримый для человека, оказывается источником информации для другого мира и способом преодоления границы между мирами:

Всё, чем это сердце бьется,
Всё, о чем забыть хочу,
Прямо к ней передается
По незримому лучу¹².

Как и в «Марсианине», преодоление границ между мирами носит одновременно характер как фантастический (контакт между планетами), так и традиционно-мифологический (смерть как переход в иной мир).

Эта же граница видимого и невидимого, связанная с границами жизни и смерти, оказывается очень важной для стихотворения «Фантастика»¹³. Здесь лирический субъект говорит о себе от первого лица, но при этом местоимение «я» появляется только во второй строфе и в реплике диалога. В первой строфе есть лишь глагол («взойду»), что ослабляет субъектность, не случайно и сад «безлюдный», несмотря на присутствие, как кажется, в нем лирического субъекта – ведь начинается стихотворение с субъективного осязательного восприятия («как здесь холодно»).

Вообще первая строфа создает образ холодной пустоты и небытия: «холодно вечером» – «холодно здесь», то есть и во времени, и в пространстве. И тут же первое указание на то, что в обычную реальность (сад вечером) вторгается нечто странное –

¹⁰ Шефнер В.С. Указ. соч. С. 200.

¹¹ Там же. С. 200–201.

¹² Там же. С. 200.

¹³ Там же. С. 246–247.

квадратные сугробы («У квадратных сугробов так холодно здесь и бездомно»), хотя визуальное воображение и помогает понять, что это могут быть занесенные снегом могилы; но тогда это не просто сад, а кладбище.

Еще один очевидный, звуковой, повтор: безлюдный – бездомно. Во второй строке слово *бездомно* употреблено вроде бы в привычном нам метафорическом смысле (неуютно, неприкаянно). Но уже в третьей строчке эта метафора реализуется и буквализуется – «дом, которого нет». Так что и небытие оказывается не переносным, а буквальным. Лирический субъект переходит эту границу между бытием и небытием, причем опять-таки буквально переходит – входя в дом. При сохранении звука меняется зрение: появляются «прозрачное» (то есть невидимое) крыльцо, «незримая» дверь. Естественно, возникают вопросы (без ответов) – для кого незримые? Для субъекта – но он ведь может туда войти? Она невидимая или несуществующая? И, опять-таки, для кого?

Во второй строфе мы выясняем, что и обитатели этого дома «невидимки». Первые две строфы идут в безличной форме, как взгляд со стороны («На пиру невидимок стеклянно звучат голоса, / И ночной разговор убедительно ясен и грустен»). Зато потом и до конца – диалог, прямая речь. Граница между субъектами расплывается, не очень понятно, сколько участников диалога и кому какие реплики принадлежат. Но очевидно, что есть несколько точек зрения и мир воспринимается ими по-разному.

Граница между бытием и небытием странно размывается: оказывается, лирический субъект зашел сюда погреться. А время оказывается одновременно предельно конкретным (четверть часа) и экзистенциальным (миг–вечность), причем повтор акцентирует значимость этого противопоставления: «– Я на миг, я на миг, я погреться на четверть часа. / – Ты навек, ты навек, мы тебя никуда не отпустим».

В последней строфе оказывается, что это не совсем двоимирие, потому что миров не два, а три (сон / жизнь / смерть). Причем граница между ними размыта. Привычное нам «сон есть смерть» («я б хотел навеки так заснуть») заменяется на сбивающее с толку почти оксюморонное «навек проснулся». Стена, созданная из метафизического «забвенья», оказывается материально-прочной, хоть и невидимой.

Лирический субъект сначала «умножается», оставаясь видимым в рамках сновидения («ты все снился себе»), а потом распадается на части, мельчайшие, несуществующие, исчезающие частички и в конце окончательно становится невидимым, потому что «умножение» становится невозможным, во всяком случае, в «земном» мире:

– Ты все снился себе, а теперь ты к нам заживо взят.
Ты навеки проснулся за прочной стеною забвенья.
Ты уже на снежинки, на дымные кольца разъят,
Ты в земных зеркалах не найдешь своего отраженья.

Разумеется, это не стихотворение о людях-невидимках и не сказочная баллада о пересечении границы между мирами. Но и просто как аллереорию умирания его воспринимать нельзя. Вспомним, кстати, что у стихотворения есть еще и заглавие – «фантастика», – настаивающее на этом пласте смыслов.

В стихотворении нам не приходится выбирать один из аспектов, лирический сюжет складывается из суммы планов. Его надо воспринимать и как конкретно-чувственный образ невидимого дома (да, зрение искажается, но слух и осязание остаются), и как символический образ смерти. Фантастическое создает здесь объемный трехмерный образ, объединяющий и буквальный, и переносный, и символический смысл.

Подведем итоги. Фантастическое в лирическом сюжете проявляется в первую очередь в событии, о котором рассказывается, а на уровне образа – в событии самого рассказывания, в том, как рассказывается и показывается. Соответственно, при наличии фантастического сюжета «колебания», о которых писал Цв. Тодоров [Тодоров 1999], чаще всего испытывает читатель, а при фантастической образности – граница колеблется и размывается, в первую очередь, для лирического субъекта, а потом уже для читателя. Важно, что в обоих случаях к читательским «колебаниям» между фантастическим и жизнеподобным объяснениями происходящего (свойственных и для эпической прозы) в лирической поэзии добавляются колебания между буквальным и метафорическим прочтениями сюжета и образа.

В стихах Вадима Шефнера мы можем найти фантастическое на обоих уровнях, а важнейшей характеристикой фантастического мирообраза является визуальная. Есть повторяющиеся образы, такие как отражения, взгляд, свет, огонь, стеклянность/хрустальность (например, в стихотворении «Орфей» вместо хрусталя – кристалл), снег, преобладающий белый цвет и иногда – черный и синий (кроме уже упомянутых текстов, они встречаются в «Легенде о мертвых морях Британии»). При этом зрение и взгляд выступают и как способ познания, постижения другого мира, и как способ преодоления границ между мирами (причем в обе стороны), а видимость/невидимость или другие изменения визуальных характеристик мира становятся маркерами пересечения этой границы.

Литература

- Бубнова, Громова 2017 – *Бубнова В.Ю., Громова А.Е.* Анализ творчества В.С. Шефнера в контексте иллюстрирования советской фантастики // Актуальные вопросы в науке и практике: Сб. статей по материалам IV Междунар. научно-практич. конф.: В 5 ч. Ч. 5. Уфа: Дендра, 2017. С. 162–167.
- Козьмина 2016 – *Козьмина Е.Ю.* Жанровый подход в изучении авантюрно-философской фантастики XX в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. № 5. С. 43–56.
- Лавлинский, Малкина, Павлов 2017 – *Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М.* Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: Сб. статей. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. С. 25–69.
- Линь 2023 – *Линь Ш.* Проявление индивидуально-психологических особенностей личности писателя в художественном творчестве: на примере фантастических произведений Вадима Шефнера // Современное педагогическое образование. 2023. № 10. С. 392–396.
- Тодоров 1999 – *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.

References

- Bubnova, V.Yu. and Gromova, A.E. (2017), “Analysis of the Work of V.S. Shefner in the Context of Illustrating Soviet Fiction”, *Aktual'nye voprosy v nauke i praktike* [Current Issues in Science and Practice. Coll. Of articles on proceedings of the VI International scientific and practical conference], in 5 parts, part 1, Dendra, Ufa, Russia, pp. 162–167.
- Lavlinskii, S.P., Malkina, V.Ya. and Pavlov, A.M. (2017), “Fantastic as a Theoretical and Aesthetic Category”, *Grotesknoe i fantasticheskoe v kul'ture: vizual'nye aspekty* [Grotesque and Fantastic in Culture. Visual Aspects], Izdatel'skie resheniya, Russia, pp. 25–69.
- Lin, Sh. (2023), “The Manifestation of Individual psychological Characteristics of the Writer's Personality in Artistic Creativity: on the Example of the Fantastic Works of Vadim Shefner”, *Modern Pedagogical Education*, no. 10, pp. 392–396.
- Kozmina, E.Yu. (2016), “Genre approach in the study adventurous and philosophical fiction of the 20th century”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 43–56.
- Todorov, Tzvetan (1999), *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature], Narumov, B. (transl.), Dom intellektual'noi knigi, Moscow, Russia.

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; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com

О некоторых особенностях поэтического языка Сергея Стратановского

Максим В. Пронин

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

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности применения средств поэтического языка петербургским андеграундным литератором Сергеем Стратановским. Тексты автора, даже несмотря на его следование всем канонам традиционного силлабо-тонического стихосложения, представляют собой синтез архаичных пластов лексики, устойчивых идеологических клише советского периода, просторечий, бранных слов и оригинальных неологизмов. Изучение своеобразия поэтического идиолекта (регулярно повторяющихся в текстах языковых средств, новых словесных конструкций, целых слов или форм слов, синтаксических конструкций) помогает читателю лучше понять то, каким образом был создан его художественный мир.

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

Для цитирования: Пронин М.В. О некоторых особенностях поэтического языка Сергея Стратановского // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 99–107. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-99-107

About some features of the poetic language of Sergei Stratanovsky

Maksim V. Pronin

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

Abstract. The article considers some features of the use of poetic language by Sergei Stratanovsky, the St. Petersburg underground writer. The author's texts, even despite his adherence to all the canons of traditional syllabic-tonic

versification, represent a synthesis of archaic layers of vocabulary, stable ideological clichés of the Soviet period, common speech, strong language and original neologisms. Studying the originality of the poetic idiolect (language means regularly repeated in texts, new verbal constructions, whole words or forms of words, syntactic constructions) “uncensored” by the author helps the reader to better understand how his artistic world was created.

Keywords: Sergei Stratanovsky, 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 Sergei Stratanovsky”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 99–107, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-99-107

Согласно известному лингвисту М.И. Шапиру, поэтический язык, или «язык художественной литературы», является

...одним из важнейших языков духовной культуры, таким же значимым, как, например, языки религии и науки, который находится в стадии постоянного противостояния со стандартным литературным языком, как средством повседневного человеческого общения и быта¹.

По аналогии с другими упомянутыми им же языками духовной культуры язык поэтический является открытым и ориентированным на изменение, 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». Поэт, деятель советского андеграунда Сергей Стратановский в интервью июня 2023 г. воспринимал деятельность ленинградских поэтов 1960-х и 1970-х гг. как оппозиционную относительно господствовавшего тогда в стране социалистического реализма. В стране отсутствовали частные издательства, независимые от государства толстые журналы и более массовые периодические издания, а члены офи-

¹ Здесь и далее работа М.И. Шапира цитируется по следующему источнику: *Шапир М. Язык поэтический // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 350–359.*

циального же Союза писателей вообще не были заинтересованы в том, чтобы на литературной карте страны появлялись какие-либо новые имена, кроме их самих. Он связывал появление самиздатской периодики (по его словам, исключительно ленинградского явления) с актуализацией процесса, который он условно именует «культурным сопротивлением»², после знаменитой «бульдозерной выставки» художников сентября 1974 г. Стратановский не считает корректным само понятие «неофициальная литература»: «дебютировать можно было только в официальной литературе, но нас туда не пускали. Потому-то и появилась самиздатская периодика»³. Свое местоположение в андеграундной тусовке он обозначает следующим образом:

Как литератор я мог существовать лишь в определенной среде. Такая среда в Ленинграде в 1970-е годы была, и она «держала на плаву». Благодаря ей и появилась самиздатская периодика. В этой среде были разные группы, и осознание, что мы образуем некое единство, приходило постепенно...⁴

Несколько слов Стратановский посвятил и взаимоотношениям в группе литераторов: ему были дороги все те авторы, с кем он общался в юности, даже несмотря на то, что они в собственно литературном плане ему могли быть эстетически или идейно чужды, ведь со временем все подобные разногласия неизбежно стираются, и «начинаешь ценить то, что раньше оставляло равнодушным или даже вызывало раздражение». Упоминаемые Кривулиным слова из «запретной зоны социалистического реализма» «Бог», «Ангел», «Душа» и др. у Стратановского появлялись только в стихотворениях на экзистенциальные темы, но это совсем не означало, что по жизни данный поэт являлся сторонником идеи реального существования ангелов или субстанциональности души. «Просто на эти темы возможно говорить только так...», — отрезал все обвинения в «духовном» характере своей поэзии автор. А фольклор, в свою очередь, давал ему исключительную возможность говорить прямо или косвенно на некоторые интересовавшие его актуальные социальные темы. Здесь Стратановский реализует на практике кривулинские схемы «отчуждения от стихотворной ткани» и противопоставления

² Цит. по: *Маркина А.* Сергей Стратановский: «Мы были на культурном пайке» // Форма слов. URL: <https://formasloff.ru/2023/06/15/sergej-stratanovskij-my-byli-na-kulturnom-pajke/> (дата обращения 30 марта 2024).

³ Там же.

⁴ Там же.

автора его словам, доминирующей в ленинградской андеграундной поэзии 1970-х гг., а также обращение к некоторым архаичным образцам русской и мировой культуры как оппозиционный жест господствовавшему тогда в СССР социалистическому реализму. Сами понятия «петербургская», «московская», «уральская», «сибирская», «рязанская» и др. поэзии Стратановский считает достаточно рыхлыми, условными, которые только сбивают с толку всех читателей и исследователей андеграунда. Взамен этих географических категорий он предлагает говорить о «современной русской поэзии» (как назвал свою статью 1979 г. Кривулин) и различных неоднородных векторах ее развития. Такое сходство во взглядах на свою литературную деятельность у интервьюируемого не является случайным совпадением обстоятельств: в том же интервью 2023 г. Стратановский называет Виктора Борисовича Кривулина «одним из тех людей своего поколения, которые во многом сформировали его как личность, а не как поэта»⁵.

Уникальность поэтики Стратановского – в том, что ее максимальная внешняя риторичность совершенно не мешает внутренней крайне антириторической установке. Оценка присутствует в смещении синтаксиса, в гротескном преувеличении, в контрасте между культурной установкой и ее интерпретацией, – говорил о Стратановском Данила Давыдов⁶.

Стихотворение «Шариков – Преображенскому» (1999) С. Стратановский строит в виде ролевой лирики, или гипотетически возможного монолога Полиграфа Шарикова по следам своего обратного превращения после случившейся некоторое время назад удачной операции, совершенной профессором в «Собачьем сердце» Булгакова. Для демонстрации его прямой речи поэт активно прибегает к использованию сниженной, просторечной лексики, поскольку сам Полиграф в оригинальном булгаковском тексте являлся олицетворением аморального, безнравственного образа жизни – алкоголик, хулиган, дебошир, душитель кошек. Шариков Стратановского, превращенный обратно в собаку и, в отличие от булгаковского пса, имеющего право голоса даже после обратной трансформации, также предстает перед читателями в образе хамоватого и местами даже приبلатненного типа, который

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: Давыдов Д. «Кто же он в самом деле?» // Журнальный зал. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/12/kto-zhe-on-v-samom-dele.html (дата обращения 30 марта 2024).

сквернословит и злоупотребляет сниженной лексикой, коверкает слова, принятые в рамках литературной нормы. Человека, который провел над ним свой естественно-научный опыт в личных целях, он характеризует не иначе, как «лепилу хренова» и «естества пытала», к тому же, начиная свой монолог с «пацанского» обращения «эй, профессор!», которое в литературной норме совершенно недопустимо применительно к заслуженным ученым, к которым у Булгакова на момент начала действия повести относился и хирург Ф. Преображенский. Полиграф Шариков, превратившийся обратно в собаку, не утрачивает свои память и аналитическое восприятие событий, происшедших с ним до и после операции, искренне возмущается итогами проведенных опытов профессора Ф. Преображенского и заявляет, что хотел всего лишь только «отсобачиться», стать человеком, всего лишь «кошколовом», но не уголовником и не «убийцей научным, живопыталкой, как ты». Имеет возможность он и передать свое текущее положение – по его «словам», которые Стратановский также передает во время монолога с «виртуальным», не находящимся в системе персонажей данного стихотворения профессором, сегодня бывший алкоголик, дебошир и маргинал лежит «псом покорным» на ковре, у гардины (поэт использует здесь синоним таких более известных слов «штора» и «занавеска») в «тоскливом тепле» и с тяжелым сердцем констатирует, что человек в нем действительно «сдох», даже не успев совершить что-то общественно полезное для страны и общества, среди которого он некоторое время находился, и тянется теперь у него скучная, серая, примитивная собачья жизнь – медленно и нудно тянется его «беспросветный, собачий век». Другие собаки при этом этот медленный и нудный век живут себе весело и припеваючи, гуляя по домам или дворам с другими себе подобными псами, едят и спят, но при этом, в отличие от «Шарикова», они всегда оставались собаками и никогда не превращались в людей по воле случая и действий научных работников. Собакам совершенно непонятна выбранная их сородичем линия поведения ввиду отсутствия у них соответствующего опыта, а людям эти внутренние «рассуждения» обратно мутировавшего «пса» недоступны, поэтому монолог-обращение Шарикова к своему «создателю» остается не более чем гласом вопиющего в пустыне, в котором слова высокого штиля и метафоры («нож чудодейный», «век посмертный, беспросветный, собачий», «гардина») изящно сочетаются с лексикой подворотен и пивных («лепила хренов», «живопыталка», «отсобачиться»).

Сама советская действительность в целом предстает у Стратановского как паноптикум неких, по замечанию исследователя

Олега Рогова, «метафизических сущностей»⁷. При ее изображении поэт прибегает к использованию одного из простейших приемов – образования новых слов, начинающихся с основы глав-: Главрыбы, Главхлеба, Главсоль и др., по аналогии с советскими реально существовавшими названиями «Главлит», «Главпур», «Главбух»: «А там – Главрыбы и Главхлеба, немые, пасмурные души... И буквы вывески Главсоль шагают по воде...»⁸. Подобными приемами среди деятелей андеграунда очень часто также пользовался Леонид Аронзон. Новые слова в одном из его поэтических текстов образовывались преимущественно сложением основ с присоединением соединительной гласной «О». И в результате получались названия неких метафизических существ: «Она была: деводеревом, девооблаком, девоюношей, девоангелом, девоночью, девоутром». Визуальный рисунок стихотворения в его случае напоминал постепенно уменьшающийся прямоугольник.

В стихотворении «Врут ведь америкосы» (2015) поэт саркастически комментирует активно тиражируемую некоторыми российскими средствами массовой информации версию «лунного заговора», из которой следует, что в 1969 г. американцы не были на Луне, сама высадка на Луну – это не более чем павильонное шоу для телевизионных камер, а через три года после так называемой вылазки США советский спутник доставил на Землю лунный грунт и он оказался терракотового (скорее коричневого, с оттенками красного) цвета, а не серым, как то следовало из видеорядов и фотографий от НАСА. В саркастическом комментарии («Врут ведь америкосы, что серого цвета грунт лунный, / Сами они, пиндосы, серую краску разлили...») Стратановский использует некоторые образцы этнофолизмов (не употребляемых местным населением этнонимов с отрицательной коннотацией) в адрес жителей США: «пиндосы» и «америкосы», по аналогии с «фриц» для немцев вне зависимости от их отношения к нацистской идеологии, а также «макаронник» для итальянца или «лягушатник» для француза, ставя перед собой задачу высмеять всех сторонников «лунного заговора». Подобный подход не является следствием развития событий в стране и мире 2010-х гг. Ранее, в 2000-е гг., в стихотво-

⁷ Цит. по: *Рогов О.* О поэзии Сергея Стратановского (Очерки русской неподцензурной поэзии второй половины XX века. Статья вторая) // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/1999/9/o-poezii-sergeya-stratanovskogo.html> (дата обращения 30 марта 2024).

⁸ Цит. по: *Стратановский С.* Стихи // Интернет-портал «Вавилон: современная русская литература». URL: <https://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-2.html> (дата обращения 22 сентября 2024).

рении «Вот аттракцион “Убей Дантеса”» (2002) поэт аналогичным образом саркастически комментировал появление в Царском Селе соответствующей забавы для всей семьи, где каждый посетитель парка может попробовать себя в качестве стрелка и убить манекенную копию человека в офицерском мундире, который вошел в историю как убийца Пушкина. Заканчивая рассказ об этом сомнительном увеселении, С. Стратановский задумывается над вопросом его популярности и мысленно рисует картину появления в городе «по мотивам» других подобных развлекательных аттракционов на злобу дня, в которой активно использует некоторые образцы этнофолизмов для негативного обозначения жителей республик Северного Кавказа вне зависимости от их национальности, отношения к религии и даже рода деятельности – как преступников, так и мирных жителей, никак не связанных с боевыми действиями. В нашем случае в тексте анализируемого стихотворения С. Стратановским используются слова «чучмек», вульгаризм с негативным оттенком, используемый в адрес абсолютно любого жителя Северного Кавказа по аналогии со словами «жид» для евреев или «чурка» для выходцев из стран Средней Азии только по факту их «нерусского» или «неславянского» происхождения или места рождения/жительства, и «абрек» – слово, которым обозначают любого северокавказского человека, ушедшего в горы, ведущего преступный образ жизни, занимающегося партизанскими вылазками на мирные территории, а изначально использовавшееся только для людей, изгнанных своими тейпами за те или иные серьезные преступления. Для обозначения стрельбы по таким же муляжным, как и Дантес из первого четверостишия, выходцам из северокавказских республик в стихотворении также было задействовано детское слово из прошлого века «пулять», которое является разговорным и используется для обозначения хаотичной, небрежной стрельбы по произвольным точкам. «Будет нам аттракцион “Убей чучмека!”... Будем целиться в муляжного абрека / И детей своих пулять научим», – резюмирует Стратановский. Использование уничижительных ярлыков для обозначения людей разных национальностей поэт продолжает и в дальнейшем, схожим образом комментируя события в стране и мире разной степени удаленности от дня сегодняшнего.

Остальная история России и мира в целом также рассматривается с подобных нестандартных позиций. Особое положение здесь занимает поэма «Суворов». В ее тексте Стратановскому удается с хирургической точностью совмещать одический державный слог, характерный для поэтических произведений на день рождения потенциального престолонаследника или посвященных очередной военной победе, с образцами сниженной лексики, неологизмов

и канцелярско-плакатного языка советского времени, которое слабо коррелируется с эпохой Суворова. Показательными в данном случае выглядят вот эти два нижеследующих четверостишия: «И будет повержен уродец. Державная кукла, палач. Орд татарских полководец, в лаврах временных удач». Или: «И россы – воины христовы – за веру и жизнь отдать готовы. В единоверии – сила нации. Это принцип империи и принцип администрации»⁹. Среди других примеров жаргона или неологизмов в тексте выделяются следующие: «водитель масс», «культурфеномен», «божий сор», «парадный сор», «палач», «татаро-волк», «фрейдович», «тамбур-болван».

Отдельным самостоятельным пластом в творчестве Стратановского являются стихотворения в жанре научной фантастики – стихотворные миниатюрные антиутопии, в основу которых была сознательно положена оппозиция культурного и биологического. Наглядным примером служит приведенный далее фрагмент из его «Научной фантастики в стихах»:

У штабного компьютера
«Армагеддон-19»
У дисплея его
собрались воеводы в доспехах
Завтра в 11.40
начинается бой за планету
Боероботов света
против роботов мглы неизбежной
В оба глядите народы:
биопокров под угрозой
Ровно в 11.40 –
не забудьте включить телевизор.

Биоархитектура:
живой инвентарь проживания
Джунгли растений-жилищ,
недра животных-жилищ
Мир организмов-домов,
организмов-заводов и службищ
Всасывающих вместилищ
тысяч людей и машин
Плачут Железо и Камень,

⁹ Цит. по: *Стратановский С. Стихи* // Интернет-портал «Вавилон: современная русская литература». URL: <https://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-5.html> (дата обращения 22 сентября 2024).

плачут дрожащие жертвы
Рая белкового –
всепожирающей Жизни¹⁰.

Каждое достижение человеческого прогресса, как это и положено антиутопиям, подвергается у Стратановского мощной критической рефлексии, а также сопровождается введением в поэтический текст неологизмов или же нестандартных, неочевидных и неожиданных метафор.

Подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что Сергей Стратановский является «цельным» поэтом ленинградского андеграунда с широким тематическим репертуаром, в котором находится место и для социально-политических комментариев на злобу дня с вольным использованием сниженной или вульгарной лексики до подражаний одам и антиутопиям. Главным его приемом являлось сталкивание разных языков в целях сознательного создания неких стилистических, провоцирующих реципиента «монстров», как на уровне разных поэтик, так и в пределах словосочетаний. В этом случае возникают неожиданные сопоставления, которые стали своего рода отличительной чертой его стиля.

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; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; pronin-mv2016@yandex.ru

¹⁰ Цит. по: Стратановский С. Указ. соч.

Поэтика перечисления
в эпическом и лирическом тексте
(«Очередь» Г. Сапгира и «Очередь» В. Сорокина)

Светлана Ю. Артёмова

*Тверской государственный университет
Тверь, Россия, svart1@yandex.ru*

Дмитрий М. Красоткин

*Тверской государственный университет
Тверь, Россия, dmitrij.krasotkin@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена вопросу о перечислении грамматически однородных элементов и функции этого перечисления в эпике и лирике. Повтор, в том числе и повтор с вариациями, признается одним из основополагающих элементов художественного текста. Нас повтор будет интересовать в грамматическом и отчасти синтаксическом отношении, как синтаксическое воспроизведение грамматически подобных структур (примером можно считать так называемое «инфинитивное письмо» Жолковского или принцип «безглагольности» М. Гаспарова). Описать их многообразие тоже не получится в одной статье, поэтому мы сосредоточимся на самом принципе повтора грамматически однородных элементов и покажем, как работает это принцип в эпике (на примере романа Сорокина «Очередь») и в лирике (на примере одноименного стихотворения Сапгира). Последовательность реплик очереди у Сорокина порождает нарративность, выстраивание целого из частей, философское обобщение, «аккумуляцию». В поэзии Сапгира перечень грамматически однородных структур (слов и предложений) показывает невозможность, абсурдность целого, иронию по отношению к философскому обобщению. Повтор одних и тех же или грамматически сходных, но разных слов выявляет сложность и многогранность мира, несводимость его к единому лекалу.

Ключевые слова: эпика, лирика, современная литература, перечень, повтор, поэтика перечисления

Для цитирования: Артёмова С.Ю., Красоткин Д.М. Поэтика перечисления в эпическом и лирическом тексте («Очередь» Г. Сапгира и «Очередь» В. Сорокина) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 108–120. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-108-120

The poetics of the enumeration in an epic and lyric text ("Queue" by G. Sapgir and "Queue" by V. Sorokin)

Svetlana Yu. Artemova

Tver State University, Tver, Russia, svart1@yandex.ru

Dmitry M. Krasotkin

Tver State University, Tver, Russia, dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Abstract. The article is concerned with the issue of the enumeration of grammatically homogeneous elements and the function of that enumeration in epic and lyrics. Repetition, including repetition with variations, is recognized as one of the fundamental elements of a literary text. We will be interested in repetition grammatically and partly syntactically, as a syntactic reproduction of grammatically similar structures (an example is the so-called "infinitive writing" by Zholkovsky or the principle of "verblessness" by M. Gasparov). It will also not be possible to describe their diversity in one article, so we will focus on the very principle of repeating grammatically homogeneous elements and we will show how this principle works in epic (using the example of Sorokin's novel "Queue") and in lyrics (using the example of Sapgir's poem of the same name). The sequence of the queue's replicas in Sorokin generates narrativity, building the whole from parts, philosophical generalization, and "accumulation". Overcoming heterogeneity and diversity is carried out through narrative and plot schemes. In Sapgir's poetry, the list of grammatically homogeneous structures (words and sentences) shows the impossibility, absurdity of the whole, irony in relation to philosophical generalization. The repetition of words, the same or grammatically similar, but different, reveals the complexity and versatility of the world, it's irreducibility to a single pattern.

Keywords: epic, lyrics, modern literature, list, repetition, poetics of enumeration

For citation: Artemova, S.Yu. and Krasotkin, D.M. (2024), "The poetics of the enumeration in an epic and lyric text ('Queue' by G. Sapgir and 'Queue' by V. Sorokin)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 108–120, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-108-120

Собственно литература возникает из перечисления и повторения слов. Жолковский указывает на тот факт, что каталоги были чуть ли не одной из первых форм речевого освоения [Жолковский 2000]. Этот тезис слишком обширен и абстрактен, но имеет подтверждения на самом разном материале. Так, В. Кулаков, описывая специфику поэзии, подчеркивает, что «важным средством обособ-

ления, локализации слова становится лексический повтор» [Кулаков 1998, с. 21]. Повтор признается одним из основополагающих элементов художественного текста, тем более текста поэтического, ведь, по словам Ю.М. Лотмана, «тенденцию к повторяемости можно трактовать как стиховой конструктивный принцип» [Лотман 1998, с. 88]. Следует сказать, что многоаспектным описанием повторов на материале русской поэзии XX в. активно занимаются многие современные исследователи на самом разном материале: лексическом [Крадожен 1991; [Супрун 1995; Кожевникова 1998; Ронен 2000], синтаксическом [Кукушкина 1992], композиционном [Шпилевая 1999]. Однако сущность самого явления зачастую остается непоясненной, поэтому следует оговорить, что мы будем понимать под повтором.

Для этого воспользуемся определением, данным в работе И.В. Арнольд: повтор представляет собой

...фигуру речи, состоящую в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т. е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить... в составе одного предложения, абзаца или целого текста¹.

Из этого определения следует, что повтор – это явление, принадлежащее всем уровням: уровню фонемы, морфемы, слова, предложения и даже текста.

Огромное количество элементов стихотворного текста на разных уровнях (от фонетики и ритма до лексики и синтаксиса) так или иначе связано с повтором/повторяемостью. Необходимо различать два типа повторов: *конвенциональные* и *произвольные*. Конвенциональные повторы обусловлены внешними факторами: строгой жанровой или композиционной формой. Нас же будут интересовать исключительно повторы второго типа, т. е. произвольные, иначе говоря, повторы, которые являются лишь результатом воли автора.

Принципиально акцентирована роль художественного повтора в стихотворном тексте. Как правило, повтор может выполнять следующие функции:

- экспрессивная функция;
- суггестивная (внушающая) функция;
- композиционная (иногда ее отождествляют со структурообразующей функцией).

¹ Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка: Учеб. М.: Высшая школа, 1973. С. 148.

Первая и вторая функции характеризуют повтор по способу воздействия на адресата (читателя). Третья функция характеризует роль повтора в строении текста.

С первой функцией связано представление о том, что повтор создает в лирике «впечатление эмоционального нагнетания, лирического сгущения переживаний» [Жирмунский 1977, с. 199]. Не менее важной является и суггестивная функция художественного повтора. Лингвисты полагают, что повтор – это естественный раздражитель мозга, и поэтому его часто используют для оказания определенного воздействия на человека/читателя для реализации «формулы внушения» [Бурштейн 2015, с. 74].

Нас повтор будет интересовать в грамматическом и отчасти синтаксическом отношении – как буквально синтаксическое воспроизведение грамматически подобных структур (к таковым относится, например, повтор существительных или глаголов неопределенной формы – так называемое инфинитивное письмо [Жолковский 2000] или «безглагольность» [Гаспаров 1997]). Здесь надо отметить, что в русской литературе текстов, где перечисляются грамматически однородные слова, довольно много, сами поэты нередко рефлексировали по поводу грамматики своих текстов и создают знаковые заглавия, такие как «разговоры», «реестры» и т. п. Описать их многообразие тоже не получится в одной статье, поэтому мы сосредоточимся на самом принципе повтора грамматически однородных элементов.

Джералд Янечек в работах о поэзии минимализма приходит к выводу о том, что минимализм избавляется от всех приемов, но повтор остается [Янечек 2009]. Принцип повтора с вариациями становится важнейшим принципом поэтики художественного текста, филологи активно разрабатывают эту идею [Повтор 2012].

М.Л. Гаспаров в статье «Фет безглагольный» обращает внимание на четыре фетовских стихотворения, в которых отсутствуют глаголы, зато частотными оказываются существительные, образующие хоревод:

...образы и чувства, сменяющие друг друга... сменяются в последовательности упорядоченной и стройной... неподвижный мир становится движущимся [Гаспаров 1997, с. 26].

Б.М. Гаспаров пишет статью о «Мойдодыре» К. Чуковского сквозь призму поэзии В.В. Маяковского [Гаспаров 1992]; основой для сопоставления становится номинация, связанная с нанизыванием фрагментов мира в восприятии футуристов:

Маяковский поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года – с самых первых его стихов – все куда-то несется и скачет. <...> Из этого образа поэзии Маяковского как будто непосредственно вырастают начальные строки «Мойдодыра»: Одеяло убежало...» (и т. д.) [Гаспаров 1992].

Поистине поэтом повторов становится Г.В. Сапгир. Так, стихотворение Сапгира «Одиночество» строится на приеме повтора, каждая строфа заканчивается повторением одних и тех же слов:

Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы².

Стихотворение соотносится с традицией грамматических игр серебряного века (формула «Все поскакало вкруговую» отсылает к стихотворению Гиппиус «Все вокруг»). Хоровод предметов восходит к Пушкину, а затем традиции авангардистов, перечням взбесившихся предметов Маяковского и Чуковского. Вероятно, показателен тот факт, что номинативные ряды возникают в контексте мотива дороги (улицы у Пушкина, Маяковского, Пастернака и «пути побега» у Чуковского в «Мойдодыре», «Федорином горе» и «Мухе-цокотухе»). Специфика существительных (это предметы труда, что отсылает читателя к прецедентному для русского читателя тексту Джанни Родари «Чем пахнут ремесла») заставляет пристальнее взглянуть в героя и сопоставить его с «человеком вообще», героем поэзии Бродского, неслучайно стихотворение и называется «Одиночество».

Традиция нанизывания стихов становится визитной карточкой Сапгира, о чем неоднократно писали Ю. Орлицкий [Орлицкий 2018] и М. Павловец [Павловец 2018], и проявляется во многих его ранних текстах, таких как «Голоса»³, «Разговоры на улице»⁴ или «Очередь»⁵. На последнем остановимся подробнее. Посвящено оно Веничке Ерофееву, что уже дает представление о некоторой структурной однородности (перечень станций и перегонов по ходу движения электрички). Мир стихотворения состоит из реплик стоящих в очереди людей:

² *Sapgir G.V.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 11.

³ Там же. С. 9.

⁴ Там же. С.30.

⁵ Там же. С. 282.

– Либер! Либер! – протестующий хрипит
– Из водяры тоже маде дефицит! –
Теща – ящерица слушает и спит.

Иногда реплики дополняются голосом лирического субъекта, нейтральным по отношению к остальным:

Что ни личность – околичность. В то чаще
не проехать, не продаться – что ещё? –
скукотища! – глоток тыща! – леж-би-щё-ё-ё...

Мир очереди оказывается соотнесен не только с миром советской уравнительной машины, но и с дорогой жизни, на которой мы все медленно движемся:

А пока пока по капле в даль двора
продвигаемся в затылок – номера
Горы ящиков и солнца штабеля...

И далее:

Так и надо нас – смурьё и старичьё
На износ на выброс – кости и тряпьё!
Пусть над свалкой – небо птичье и ничьё
1987

Структурно и идейно похожий текст есть у В. Сорокина, примечательно, что называется он тоже «Очередь»⁶. Это роман, выстроенный как перечень реплик стоящих в очереди людей. Причем цель очереди все время меняется, одни люди приходят, другие уходят, ссорятся, делятся секретами:

– Скажите, а вчера очередь такая же была?
– Почти.
– А вы и вчера стояли?
– Стояла.
– Долго?
– Да не очень...
– Не очень мятые?
– Вначале ничего, а под конец всякие были (с. 6) и т. д.

⁶ Здесь и далее текст Владимира Сорокина цитируется с указанием страницы по изданию: *Сорокин В. Очередь*. М.: АСТ: CORPUS, 2018. 256 с.

В романе Сорокина последовательность реплик очереди порождает нарративность, выстраивание целого из частей, философское обобщение, то, что Комаров называет «аккумуляцией» [Комаров 2006]. Преодоление разнородности и разноплановости осуществляется за счет наррации и сюжетных схем (в очереди умирают, знакомятся, влюбляются и надеются).

В поэзии Сапгира перечень грамматически однородных структур (слов и предложений) показывает невозможность, абсурдность целого, иронию по отношению к философскому обобщению. Повтор одних и тех же или грамматически сходных, но разных слов выявляет сложность и многогранность мира, несводимость его к единому лекалу. Такой принцип перечня не сводится к аккумуляции, Потебня называл его «паратаксисом»⁷, сопоставляя такой принцип с безглагольным перечнем разнородных элементов.

Видны различия и в плане структурном. Во-первых, различие в обработке материала. В тексте Сапгира мы видим, как разрозненные реплики из разговоров людей превращаются в нечто единое, хотя бы в рамках художественного произведения. То есть хаос жизни превращается в космос текста. У Сапгира реплики словно выстраиваются в одну, из-за чего они монологизируются. Не всегда однозначно можно увидеть смену субъектов, поскольку это и не имеет принципиального значения. Важно, что в сознании лирического субъекта разрозненный жизненный материал складывается в единую линейную последовательность.

Иная ситуация в тексте Сорокина. Сорокин передает нам реплики из очереди посредством диалога. Автор не пытается при этом как-то преобразовать эти речи. Перед нами как будто расшифровка разговоров людей:

Так... товарищи... значит, те номера, которые не откликаются, я вычеркиваю. Тут за ночь произошли кое-какие изменения... многие ушли...

- А порядок тот же остался?
- Нет, то есть, – да. Номера у всех свои. Просто выбывшие номера я не зачитываю. Пропускаю... Тысяча двести двадцать восемь.
- Покревский.
- Тысяча двести двадцать девять.
- Бородин.
- Тысяча двести тридцать.
- Тысяча двести тридцать.

⁷ Потебня А.А. Из записок по русской грамматике: Т. 1. Харьков: Д.Н. Полухтов, 1888. 536 с.

- Вычеркиваю... Тысяча двести тридцать один.
- Болдырев.
- Тысяча двести тридцать два.
- Герасимова.
- Тысяча двести тридцать три (с. 68) и т. д.

В отличие от Сапгира Сорокин не монологизирует коммуникативное пространство. Напротив, автор нарочито выводит эти диалоги на первый план, оставляя минимум пространства для повествователя.

Во-вторых, эти тексты развертываются в соответствии с разными стратегиями. Как уже упоминалось выше, в тексте Сапгира монологизируется пространство. Это происходит, потому что так устроены принципы организации стиха. Бытовые реплики, оказываясь во власти рифмы, ритма и т. д., оказываются связаны друг с другом.

В романе Сорокина прослеживается другая стратегия. Здесь мы видим попытку не просто запечатлеть повседневность, но выйти за рамки традиционной поэтики. Эта тенденция активно начала продвигаться в литературе еще в эпоху модернизма, в частности в романе Дж. Джойса «Улисс». Как отмечает Н.С. Капитонова, Джойс в своем романе

...детально документирует произвольное проявление повседневной современности как особой гносеологической и аксиологической композиции объективного мира в художественном дискурсе [Капитонова 2013, с. 100].

Этой же фиксацией проявлений повседневности занят и Сорокин в своем романе.

С одной стороны, тем же самым занят и Сапгир; он тоже фиксирует повседневность. С другой стороны, Сапгир делает это вполне традиционными средствами. Впуская повседневность в свой текст, Сапгир не пытается уничтожить его литературность. Напротив, происходит скорее олитературивание жизни.

Сорокин же использует повседневность как раз для того, чтобы уничтожить форму традиционного романа, где преобладает поэтика фабулы. У. Эко, характеризуя эту новую форму поэтики, называет ее «поэтикой поперечного разреза». У. Эко пишет:

...в традиционном романе не говорится о том, что герой высморкался, если только этот акт не значит что-нибудь для цели главного действия. Если не значит ничего, то это акт незначительный, «глупый» с точки зрения идеологии романа. Там вот: у Джойса мы встречаемся

с полным приятием всех «глупых» актов повседневной жизни в качестве повествовательного материала [Эко 2003, с. 195].

Это же мы наблюдаем и в романе Сорокина. Бесконечные перечисления фамилий людей, о которых читатель ничего не знает. Эти фамилии ничего не говорят читателю; эти герои не появлялись в тексте прежде и не появятся после, однако их перечисление может занимать несколько страниц. Или перечисление предметов быта:

- Так. Продаётся. Стереоманитофон «Маяк–203».
- Ага...
- Швейная машинка подольского завода.
- Ага...
- Разборный гараж.
- Так...
- Новый югославский палас.
- Так...
- Новый диван из холла «Виру».
- Ага...
- Вертушка «Пионер» (с. 86) и т. д.

Эти предметы, конечно, характеризуют время, которое описывается в романе, но их роль в произведении этим и ограничивается. В этом и заключается «поэтика поперечного разреза». Вот как характеризует эту ситуацию В.А. Миловидов:

...нарратив, конструируя сюжет, режет вдоль фабулы, отсекая лишнее и несущественное, а именно – не поддающуюся нарративизации повседневность. Но если нарратив дает промашку, то повседневность мстит ему, делая на фабуле «поперечный разрез», подвергая нарратив вивисекции и таким образом уничтожая его [Миловидов 2024, с. 90].

Повседневность именно в этом своем качестве по-разному оказывает влияние на тексты Сапгира и Сорокина. В тексте Сапгира повседневность четко подчинена законам поэтики. Особый эффект производит то, как автору удастся «уложить» повседневность в рамки стихотворного текста. В тексте Сорокина повседневность уничтожает законы традиционной поэтики. Таким образом автор добивается совсем иного читательского эффекта. Бесконечное перечисление в романе Сорокина подчиняет весь текст ретардации. Несколько спрямляя, можно сделать вывод, что в тексте Сапгира перечисление помогает «оформить» повседневность, олитературить ее, а в тексте Сорокина перечисление помогает разрушить традиционную поэтику.

Литература

- Бурштейн 2015 – *Бурштейн А.С.* Реальность мифа: Избранные эссе. М.: [б. и.]; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. 313 с.
- Гаспаров 1992 – *Гаспаров Б.М.* Мой до дыр // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/gasparov-moj-do-dyr.htm> (дата обращения 24 мая 2024).
- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II: О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 21–32.
- Жирмунский 1977 – *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
- Жолковский 2000 – Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков: Антология / Сост., вступит. ст. и примеч. А.К. Жолковского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 547 с.
- Капитонова 2013 – *Капитонова Н.С.* Синтаксические кластеры как речевое средство отражения повседневности в романе Дж. Джойса «Улисс» // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 74. 2013. № 2 (293). С. 100–104.
- Кожевникова 1998 – *Кожевникова Н.А., Николина Н.А.* Словообразовательный повтор в художественном тексте // Лингвистика – какая она есть. Лингвистика – какая она будет. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998. С. 116–128.
- Комаров 2006 – *Комаров А.А.* Аккумуляция как одна из основных фигур стилистического приема «перечисление» (на материале немецкого языка) // Академический вестник: Ежегодный сборник статей преподавателей АУЦА, 2006. С. 83–89.
- Крадожен 1991 – *Крадожен Е.М.* Деривационный повтор в поэтическом цикле А. Ахматовой «Шиповник цветет» // Проблемы деривации: семантика и поэтика: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: ПГУ, 1991. С. 98–105.
- Кукушкина 1992 – *Кукушкина Е.Ю.* Синтаксический повтор в стихотворном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / РАН. Ин-т рус. яз. М., 1992. 23 с.
- Кулаков 1998 – *Кулаков В.* Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 389 с.
- Миловидов 2024 – *Миловидов В.А.* «Улица корчится безъязыкая...»: Мета-лингвистика повседневности: Монография. М.: ИД ЯСК, 2024. 176 с.
- Лотман 1998 – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 14–287.
- Орлицкий 2018 – *Орлицкий Ю.Б.* Поздний Сапфир (текстология и поэтика) // Новое литературное обозрение. 2018. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/5/pozdniy-sapfir-tekstologiya-i-poetika.html> (дата обращения 22 мая 2024).

- Павловец 2018 – Павловец М.Г. «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение. 2018. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/5/i-vse-chto-obrazuet-pustotu-destrukciya-slovesnoj-formy-v-poezii-genriha-sapgira.html> (дата обращения 22 мая 2024).
- Повтор 2012 – Повтор в художественном тексте: Сб. статей. Wydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersitetu Kazimierza Wielkiego, 2012. 312 p.
- Потебня 1888 – Потебня А.А. Из записок по русской грамматике: Т. 1. Харьков: Д.Н. Полухтов, 1888. 536 с.
- Ронен 2000 – Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь: Зап. Мандельштамовского общества. Вып. 3. Ч. 1. М.: РГГУ, 2000. С. 242–264.
- Супрун 1995 – Супрун А.Е. Повтор в лексической структуре текста // Язык-система. Язык-текст. Язык-способность: Сб. статей. М.: ИРЯ, 1995. С. 133–141.
- Шпилева 1999 – Шпилева Г.А. О композиционных повторах // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 187–192.
- Эко 2003 – Эко У. Поэтики Джойса. СПб.: Symposium, 2003. 496 с.
- Янечек 2009 – Янечек Дж. Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм // Новое литературное обозрение. 2009. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/5/vsevolod-nekrasov-i-russkij-literaturnyj-konceptualizm.html> (дата обращения 24 мая 2024).

References

- Burshtein, A.S. (2015), *Real'nost' mifa. Izbrannye raboty* [The reality of the myth], Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Russia.
- Eco, U. (2003), *Poetiki Dzhoisa* [The Poetics of Joyce], Symposium, Saint Petersburg, Russia.
- Gasparov, B.M. (1992), *Moi do dyr* [Scrub it to the bone], *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, available at: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/gasparov-moj-do-dyr.htm> (Accessed 24 May 2024).
- Gasparov, M.L. (1997), “Verbless Fet. Composition of the space, feeling and word”, *Izbrannye raboty* [Selected Works], vol. 2. On Poems, Yazyki russkoi kultury, Moscow, Russia, pp. 21–32.
- Janecek, G. (2009), “Vsevolod Nekrasov and Russian Literary Conceptualism”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/5/vsevolod-nekrasov-i-russkij-literaturnyj-konceptualizm.html> (Accessed 24 May 2024).
- Kapitonova, N.S. (2013), “Syntactic clusters as a verbal means of reflecting everyday life in the novel by J. Joyce’s ‘Ulysses’”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskustvovedenie*, iss. 74, pp. 100–104.

- Kozhevnikova, N.A. (1998), "Word-formation repetition in a literary text", *Lingvistika – kakaya ona est'. Lingvistika – kakaya ona budet* [Linguistics – what it is. Linguistics as it will be], *Ivanovskii gosudarstvennyi universitet*, Ivanovo, Russia, pp. 116–128.
- Komarov, A.A. (2006), "Accumulation as one of the main figures of the stylistic technique of 'enumeration' " (On materials of the German language), *AUCA Academic Review*, pp. 83–89.
- Kradozhen, E.M. (1991), "Derivational repetition in A. Akhmatova's poetic cycle 'The Rosehip is blooming' ", *Problemy derivatsii: semantika i poetika: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*, Perm, Russia, pp. 98–105.
- Kukushkina, E.Yu. (1992), *Syntactic repetition in a poetic text*, Abstract of PhD Dissertation, Moscow, Russia.
- Kulakov, V. (1998), *Poeziya kak fakt* [Poetry as a fact], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Milovidov, V.A. (2024), "Ulitsa korchitsya bez'yazykaya...»: Metalingvistika povsvednosti: Monografiya ["The street writhes without language...". Metalinguistics of everyday life], ID YaSK, Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1998), "The structure of a literary text", *Ob iskusstve*, *Iskusstvo*, Saint Petersburg, Russia, pp. 14–287.
- Orlitskii, Yu.B. (2018), "Late Sapgir (textual studies and poetics)", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/5/pozdnij-sapgir-tekstologiya-i-poetika.html> (Accessed 24 May 2024).
- Pavlovets, M.G. (2018), " 'And all what forms the emptiness'. The destruction of the verbal form in the poetry of Heinrich Sapgir", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/5/i-vse-chto-obrazuet-pustotu-destrukciya-slovesnoj-formy-v-poezii-genriha-sapgira.html> (Accessed 24 May 2024).
- Majmieskulow, A. and Trojanowskiej, B. (eds.) (2012), *Povtor v khudozhestvennom tekste: Sbornik statei* [Repetition in a literary text, collection of articles], Wydawnictwo Uniwersitetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, Poland.
- Ronen, O. (2000), *Leksicheskie povtor, podtekst i smysl v poetike Osipa Mandel'shtama* [Lexical repetition, subtext and meaning in the poetics of Osip Mandelstam], *Sokhrani moyu rech': Zap. Mandel'shtamovskogo obshchestva* [Retain my speech. Records of the Mandelstam Society], iss. 3, part 1, RGGU, Moscow, Russia, pp. 242–264.
- Shpilevaya, G.A. (1999), *O kompozitsionnykh povtorakh* [About compositional repetitions], *Mir Vysotskogo, Issledovaniya i materialy* [The World of Vysotsky. Studies and materials], iss. 3, vol. 2, GKTsM V.S. Vysotskogo, Moscow, Russia, pp. 187–192.
- Suprun, A.E. (1995), *Povtor v leksicheskoi strukture teksta* [Repetition in the lexical structure of the text], *Yazyk-sistema. Yazyk-tekst. Yazyk-sposobnost'* [Language is a system. Language is a text. Language is an ability, collection of articles], IRYa, Moscow, Russia.

- Zhirmunskii, V.M. (1977), *Teoriya literatury. Poetica. Stilistika* [Theory of literature. Poetics. Stylistics], Nauka, Leningrad, USSR.
- Zholkovskii, A.K. (2000), *Russkaya infinitivnaya poeziya XVIII–XX vekov, antologiya* [Russian infinitive poetry of the 18–20 centuries, Anthology], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Светлана Ю. Артёмова, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Россия; 170000, Россия, Тверь, ул. Желябова, д. 33; svart1@yandex.ru

Дмитрий М. Красоткин, ассистент, Тверской государственный университет, Тверь, Россия; 170000, Россия, Тверь, ул. Желябова, д. 33; dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Information about the authors

Svetlana Yu. Artemova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russia; bld. 33, Zhelyabova Street, Tver, Russia, 170000; svart1@yandex.ru

Dmitry M. Krasotkin, assistant, Tver State University, Tver, Russia; bld. 33, Zhelyabova Street, Tver, Russia, 170000; dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Хронотопичные паттерны в русской рок-поэзии

Анастасия В. Григорьева

*Российский государственный гидрометеорологический университет
Санкт-Петербург, Россия, grigorevaav498@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются закономерности, которые могут быть выявлены при анализе произведений русской рок-поэзии в призме хронотопа, получившие название «хронотопичные паттерны». Пространственно-временно-смысловая связь, лежащая в основе понятия «хронотоп», может быть выявлена во многих произведениях русских рок-поэтов. В ходе данного исследования нами была предпринята попытка классифицировать устойчивые хронотопичные образы в соответствии с детерминированными номинациями на основании рождаемых в конечном итоге смыслов в тексте рок-поэтов. Интерес представляет ряд форм, который хронотоп может приобретать в рок-тексте за счет вербализации и конкретизации времени и пространства. Сюжетообразующая функция хронотопа обусловлена важностью координат пространства и времени в координатной плоскости художественного произведения наряду с образами, однако ключевую роль играет восприятие времени и пространства как лирическими героями, так и реципиентом, что лежит в основе принципа авторского воздействия и формирует целостный уникальный замысел рок-произведения. Хронотопичные паттерны как повторяющиеся устойчивые образы мышления имеют различные пути проявления, конкретизируемые определенными номинациями на лексическом уровне, каждая из которых включает в себе глубинный смысл и ключ к пониманию произведения в целом, становится плацдармом для развития сюжета.

Ключевые слова: хронотоп, хронотопичные паттерны, рок-поэзия, классификация форм хронотопа, номинации хронотопичных паттернов

Для цитирования: Григорьева А.В. Хронотопичные паттерны в русской рок-поэзии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 121–130. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-121-130

Chronotopic patterns in Russian rock poetry

Anastasia V. Grigorieva

*Russian State Hydrometeorological University,
St. Petersburg, Russia, grigorevaav498@gmail.com*

Abstract. The article considers patterns that can be identified when analyzing the Russian rock poetry in the prism of a chronotope, called “chronotopic patterns”. The spatio-temporal-semantic connection underlying the concept of “chronotope” can be identified in many works by Russian rock poets. In the course of the present study, we attempted to classify stable chronotopic images in accordance with deterministic nominations based on the ultimately generated meanings in the text of rock poets. Of interest is the range of forms that the chronotope can acquire in a rock text due to the verbalization and concretization of time and space. The plot-forming function of the chronotope is due to the importance of the coordinates of space and time in the coordinate plane of the work of art, along with images, but the key role is played by the perception of time and space by both the lyrical characters and the recipient, which underlies the principle of the author’s influence and forms the holistic unique concept of the rock work. Chronotopic patterns as repeating stable patterns of thinking have different ways of manifestation, concretized by certain nominations at the lexical level, either of which contains a deep meaning and a key to understanding the work as a whole, becoming a springboard for the development of the plot.

Keywords: chronotope, chronotopic patterns, rock poetry, classification of chronotope forms, nominations of chronotopic patterns

For citation: Grigorieva, A.V. (2024), “Chronotropic patterns in Russian rock poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 121–130, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-121-130

Предметом исследования в статье являются хронотопические паттерны в русской рок-поэзии. Хронотопические паттерны – это устойчивый образ мышления и восприятия пространственно-временного континуума, который сохраняет свою автономность как в определенных произведениях, так и в целостной картине рок-поэзии. Константы хронотопа имеют свойство системно проявляться, однако глубинного анализа закономерной связи хронотопа и рождаемой им контекстуальной коннотации, которую мы обозначаем понятием «хронотопические паттерны», проведено прежде не было. Целью данного исследования является выявление и классификация вариаций устойчивых хронотопических моделей, порождающих

смысл рок-произведения. Категориальное понятие «хронотоп», для поэтики которого свойственна дифференцирующая функция, в том числе во многом и жанровой принадлежности феномена русской рок-поэзии, становится ключевым. Пространственно-временной континуум представляется как контекст, синтезирующий акты переживания, рефлексии и трансформации героя художественного произведения. Пространственно-временнo-смысловая устойчивая связь закономерна, т. е. может быть представлена как некая формула, в которой каждый элемент триединства формирует относительно предсказуемую интенцию и переоценку прошлого с отсылкой к будущему. Актуальность такого подхода обусловлена особым интересом современного литературоведения к проблемам песенной поэтики. По мнению Т.Е. Логачевой, рок-поэзия требует детализированного академического изучения [Логачева 1996, с. 111–118], сфокусированного на междисциплинарном и литературоведческом подходах. Обоснованность изучения рок-текста как литературного феномена принадлежит И.В. Кормильцеву и О.Ю. Суровой, которым удалось обратить пристальное внимание к вербальному компоненту синтезированного рок-искусства [Кормильцев, Сурова 1998, с. 29]. Среди научных трудов, посвященных рок-поэзии, центральную позицию занимают работы Ю.В. Доманского. В своей монографии «Русская рок-поэзия: текст и контекст» исследователь акцентирует внимание на постмодернистских особенностях поэзии, а именно интертекстуальности, объемном цитировании и других собственно литературных факторах влияния на процесс становления русской рок-поэзии [Доманский 2010]. Монография «Русская рок-поэзия: филологический ракурс» подводит к мысли о необходимости поиска новых методологических подходов, учитывая синтетический характер произведений [Доманский 2015]. Существование рок-произведения сразу в нескольких медиа неизбежно актуализирует потребность в новых методах изучения.

Представляется важным рассмотреть рок-произведение с точки зрения хронотопичных закономерностей, с этимологической точки зрения источником которых является хронотоп. Хронотоп осмысливается как сложное, синтезированное понятие, в основе лежит пересечение пространственного и временного пластов как философских категорий, «посредством которых обозначаются формы бытия вещей и явлений, которые отражают, с одной стороны, их со-бытие, сосуществование в пространстве, с другой – продолжительность их сосуществования»; пространство и время как «фундаментальные параметры бытия», определяющие «несущую конструкцию любой известной до сих пор объяснительной картины мира» [Бахтин 1975, с. 838]. Конструкты хроноса и топоса являются концептуальным

основанием для создания картины художественного мира. По мнению Ю.М. Лотмана, достоверность изображаемого передается за счет проработки пространственно-временных индикаций, однако не всегда вербализирована, а носит ассоциативный характер, формируя вторичную моделирующую систему [Лотман 1968]. Однако можно отметить не только философский характер хронотопа, но и онтологический, что позволяет создать параллельный с реальным мир, расположенный на темпорально-локальной оси¹.

В первую очередь, интерес представляет ряд форм, который хронотоп может приобретать в рок-тексте за счет вербализации и конкретизации времени и пространства.

1. *Обыденно-бытовое время*: «Это время густое, липкое, ползущее в пространстве», «оно срослось с бытом» [Бахтин 1975, с. 123]. Под бытом стоит понимать нечто привычное для лирического героя рок-текста, сугубо личное. В произведении А. Романова «Случилось что-то...» обыденно-бытовое время воспринимается лирическим героем на фоне изменившейся картины внешнего мира и генерирует мысль философской направленности – осмысление человеческого бытия:

Случилось что-то в городе моём / Бульвары распахнулись, словно крылья / А просто скука, смытая дождём / Была, как оказалось, только пылью // И стало ясно мне, что также я не волен / В случайных поворотах бытия / Что я не одинок, что я не болен / Растерянность уйдёт – останусь я.

Локализация идентифицируется пространством города с акцентом на притяжательном местоимении «мой».

2. *Время-мгновение*, время, которое не имеет тесной связи с целостным биографическим героем. В рок-тексте особым образом формируется хронотоп внутри кризисной ситуации, критического и судьбоносного мгновения, временного отрезка в сюжетной линии лирического героя:

Ледяной водой разбуди меня – / Время уходить, / Зреет урожай. / Батя, дай совет, опоясай в путь. / Мать, не провожай. / На семи ветрах кто тебе помог – / Может, кто помог. / На семи холмах кто тебя согрел, / Кто тебя любил – / Недолюбил (Д. Ревякин «Родная»).

¹ Москальская О.И. Грамматика текста: Пособие по грамматике немецкого языка для институтов и факультетов иностранных языков. М.: Высшая школа, 1981. С. 84.

Пространственной доминантой становится разобобщенное, неконкретизированное пространство, в данном фрагменте произведения разомкнутое пространство интуитивно порождает в сознании перспективу дороги, что становится традиционным для литературы символом перемен, переломных моментов. В тексте произведения К. Кинчева «Трасса Е-95» хронос детализирован сиюминутной ситуацией начала странствия, конкретизированного расстоянием между двух столиц – Петербурга и Москвы: «Снова ночь летят дороги / День рассвет менять / Кому чья, а мне досталась трасса Е-95». Фиксация на конкретном временном моменте, «вечном мгновении», «мгновении-делении» носят названия переломных точек, кризисов, катастроф, когда время перестает обладать своей физической функцией и приравнивается к «биллиону лет», становится осязаемо бесконечным.

3. *Биографическое время*, локализуемое своим течением в зависимости от ассоциативного ряда лирического героя с отсылкой к конкретному периоду и к его собственной трансформации, с выделением этапов биографии: детство, юность, «взрослые» годы. В произведении К. Никольского «Один взгляд назад» сюжетным ориентиром служит цепочка всплывающих воспоминаний, противопоставленных мироощущению лирического рок-героя в настоящем:

Забытую песню несёт ветерок, / Задумчиво в травах звеня, / Но помню, что есть на Земле уголок, / Где радость любила меня. // Боже, как давно это было, / Помнит только мутной реки вода. / Время, когда радость меня любила, / Больше не вернуть ни за что, никогда, // И не было места в душе с юных пор / Мечтам, недоверью и лжи. / Влюбленного сердца всевидящий взор / Мне верой и правдой служил.

Пространственные характеристики играют чуть более второстепенную роль, интуитивно подводя к мысли о пространстве природного пейзажа.

4. *Историческое время* в коллаборации с локализацией соотносимо с реальным временем в художественном ключе. Исторический контекст наряду с социальным так или иначе присущ большому количеству рок-произведений, так как ложится в основу философии рок-авторов. Е. Летов в произведении «Все идет по плану» осмысляет тревожную действительность конкретного периода в истории России:

Границы ключ переломлен пополам / А наш батюшка Ленин совсем усоп / Он разложился на плесень и на липовый мёд / А перестройка всё идёт и идёт по плану / И вся грязь превратилась в голый

лёд // И всё идёт по плану / Всё идёт по плану // А моей судьбе захотелось на покой / Я обещал ей не участвовать в военной игре / Но на фуражке на моей – серп и молот, и звезда / Как это трогательно – серп и молот, и звезда.

Любое действие будто обрамлено пространством и временем и вызывает ощущение недосказанности, напряженности.

5. *Космическое время* выражает представления о цикличном и в то же время вечном: календарная смена времен года с детализацией, суточная смена дня, ночи, вечера и утра. Важно понимать, что хронос всегда служит запуском механизмом для любого действия, с момента его начала время безостановочно идет, объект выходит из состояния покоя. Особое внимание применительно к данному пункту классификации времени и пространства необходимо уделить понятию «хронотопичные паттерны». Система хронотопичных паттернов в рок-произведениях формирует особый колорит, для которого восприятие времени и пространства находится не просто в тесной связи, но и формирует ощутимую противопоставленность «внешнего» «внутреннему». Паттерны как повторяющиеся образы мышления имеют различные пути проявления, конкретизируемые определенными номинациями на лексическом уровне.

1. Номинация циклических природных явлений с атрибутивными признаками: зима, весна, лето, осень, где характеризующими элементами становятся, как правило, разомкнутые пространства:

М. Борзыкин «Пустой» (Мир устал от зимы, / Устал оттого, что я в нем живу. / Не смотри на Неву

с моста, / Не смотри с моста на Неву), «Листик» (Небо тебя рисует / Розовым на голубом холсте. /

Я – листик, и я танцую / Осень на темной усталой воде);

П. Мамонов «Зима» (Как легко представить зиму, если холод внутил / Как легко возникают

сугробы за моим окном);

К. Никольский «Прошедший день» (Он жил и пел доступно, не всерьез, / Переменяя холод

с пылким зноем, Святую осень с грешною весною, / Смешное небо с небом, полным слез).

Циклические явления в рок-поэзии дополняют традиционную для классической литературы картину предсказуемых ожиданий, связанных с восприятием их через психологические паттерны.

2. Номинация времени суток как составная часть хронотопичных паттернов имеет собственную темпоральную и пространствен-

ную атрибутивность, усиливающую создаваемую художественную атмосферу:

К. Никольский «Прошедший день» (Прошедший день затих и опустел, / Готовясь к плену
молчаливой ночи. / Он гаснет эхом недопетых строчек, / Вечерних песен между темных стен);

Александр Ф. Скляр «Шумный город» (Я не знаю, куда я иду? / Где конец моих странствий ночных? /
Где проходит граница между ночью и днем?).

Явное преобладание сохраняется за лексемами «ночь» и «день», локализация их преимущественно конкретизируется разомкнутым пространством дороги, через бинарную оппозицию, выраженную через замкнутое пространство дома.

3. Номинация временных отрезков неопределенной длительности в рок-текстах, к которой можно отнести как абстрактные понятия: «сегодня», «завтра», «через века», «снова», «никогда», так и более конкретизированные: «годы», «недели», «дни», «часы». Устойчивый образ мышления и восприятия пространственно-временного континуума, как правило, фиксирует лирического рок-героя на временном изломе, в точке смены временного пласта. Пространство, в свою очередь, становится плацдармом, на котором и формируется мироощущение лирического героя:

К. Никольский «Память – в грош, судьба – на ветер» (Каждый день – подарок неба, /

Каждый миг – игра судьбы. / Стань таким, каким ты не был, / И останься, кем ты был. /

В вечный путь, не зная срока, / Сам себя благослови. Есть же где-нибудь дорога / От любви к любви);

А. Романов «Так бывает...» (Будет время до апреля после мартовских ветров, / Лишь бы сбылось,

все, что снилось, стал бы мир не так суров. / Год за годом повторяясь, время прямо

держит путь. / Можно все начать сначала, ничего нельзя вернуть),

«Я привык бродить один» (В мировой войне добра и зла. / Грянул бой на целый белый свет, /

И через миг земля очнулась ото сна. А на земле, как всегда, / То зима, то весна).

4. Номинация определенных по длительности отрезков времени формируется из обозначений временной единицы: «век», «год»,

«месяц», «неделя», «день», «час», «минута», при этом расширяя или сужая границы временного отрезка на уровне его восприятия:

Н. Борзов «Хороший день» (Раннее утро / Застало меня врасплох / На улице несколько

дней идет дождь / И время ползет, словно червь / Час это вечность / Минута – целая жизнь /

Я знаю, все это кончится скоро / Сам себе твержу, держись);

Д. Ревякин «Мелодия голых ветвей» (Снег укрывал побледневший асфальт – / Город

встречал снегирей. / Дни протекали, как сонные реки, теряясь во мраке ночей).

5. Номинация языковой модели антропоцентричности представлена через лексемы: «старость», «молодость», лексический ряд дополняем за счет тропов: метонимии, перефразы, что расширяет границы временной привязки:

Д. Ревякин «Последняя охота» (Не оставляю след на снегу – / Я, седой якут. /

Ухожу в метель берегом Лены).

Каждая из вышеперечисленных номинаций может быть дополнена значительным количеством примеров, так как единицы определенной группы содержат признаки темпоральной диффузности, иными словами, за обозначением точного временного пласта кроется абстрактное время. Материя временных доминант накладывается на пространственные абстрактные обозначения, зачастую выраженные не через прямые обозначения, а через описательные обороты:

Д. Ревякин «Я помню, я помню!» (Я помню, я помню! / Венок из снопов весенних – /

Ты в солнечных брызгах дарована мне).

Темпоральные образы даны развернутыми описательными конструкциями, наряду с которыми можно выделить и отдельную номинацию – предметно-чувственного изменения, связанного с конкретными представлениями о времени в ретроспективном ключе: «помнить».

Таким образом, темпоральные номинации являются основной составной частью хронотопичных паттернов в рок-поэзии. Первая позиция закрепляется за номинацией циклических природных явлений, частотность которых обусловлена следованием типизи-

рованному представлению о традиционной коннотации понятий «осень», «весна», «ночь» и так далее. Наряду с детализированным временем стоит отметить и подтекстную динамику времени, выраженную глаголами в форме настоящего времени, а также лексемой «сегодня». Для собирательного образа лирического героя рок-поэзии свойственна способность познавать мир и осознавать себя через проявление фундаментальных параметров бытия через обозначение приблизительных масштабов пространства и ритмику его трансформации через показатели времени. В качестве итога формируется устойчивая взаимосвязь между восприятием реалий и воплощением этого восприятия через слово, что формирует систему хронотопичных паттернов через выявление номинаций.

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
- Доманский 2000 – *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. 110 с.
- Доманский 2010 – *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия. Текст и контекст. М.: Intrada, 2010. 232 с.
- Доманский 2015 – *Доманский Ю.В.* Рок-поэзия: филологический ракурс: Монография. М.: Intrada, 2015. 272 с.
- Кормильцев, Сурова 1998 – *Кормильцев И.В., Сурова О.Ю.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. Вып. 1. С. 5–32.
- Логачева 1996 – *Логачева Т.Е.* Рок-культура и рок-поэзия: взаимоотношения с социумом // XX век. Проза. Поэзия. Критика. М.: Диалог-МГУ, 1996. С. 111–118.
- Лотман 1968 – *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии XI. Литературоведение. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 5–51.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), “Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics”, Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics], Khud. Lit., Moscow, USSR, pp. 234–407.
- Domansky, Yu.V. (2000), *Teksty smerti» russkogo roka: posobie k spetsseminaru*. Tver. gos. un-t. [“Texts of Death” of Russian Rock. A Guide to the Special Seminar], Tver. gos. univ. Tver, Russia.

- Domansky, Yu.V. (2010), *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context . Intrada], Intrada, Moscow, Russia.
- Domansky, Yu.V. (2015), *Rok-poeziya: filologicheskii rakurs: Monografiya* [Rock poetry. Philological perspective, monograph], Intrada, Moscow, Russia.
- Kormil'tsev, I.V. and Surova, O.Yu. (1998), "Rock poetry in Russian culture. Emergence, existence, evolution", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], iss. 1, pp. 5–32.
- Logacheva, T.E. (1996), "Rock culture and rock poetry. Relationships with society", *XX vek. Proza. Poeziya. Kritika* [20th century. Prose. Poetry. Criticism], Dialogue – MGU, Moscow, Russia, pp. 111–118.
- Lotman, Yu.M. (1968), "The issue of artistic space in Gogol's prose", *Trudy po russkoi i slavyanskoi filologii XI. Literaturovedenie* [Works on Russian and Slavic philology XI. Literary criticism], iss. 209, Tartu, USSR, pp. 5–51.

Информация об авторе

Анастасия В. Григорьева, аспирант, Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург, Россия; 193230, Россия, Санкт-Петербург, ул. Евдокима Огнева, д. 8; grigorevaav498@gmail.com

Information about the author

Anastasia V. Grigorieva, postgraduate student, Russian State Hydrometeorological University, St. Petersburg, Russia; bld. 8, Evdokima Ogneva Street, St. Petersburg, Russia, 193230, grigorevaav498@gmail.com

Специфика организации наррации в поэме В.В. Ерофеева «Москва–Петушки»

Жанна В. Щукина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vani7375@mail.ru*

Аннотация. В настоящей статье произведен анализ специфики нарративной организации в поэме В. Ерофеева «Москва–Петушки». Так, в частности, доказывается, что особенности наррации в данном художественном тексте обусловлены аномальным состоянием сознания нарратора. Поскольку нами доказано, что аномальное может быть реализовано в художественных произведениях в двух формах: как аномальный нарратив, предполагающий аномальное изображающее сознание и как нарратив аномального состояния сознания, предусматривающий конвенционально «нормального» нарратора, объектом повествования которого является аномальное сознание, постольку очевидно, что в анализируемом тексте мы имеем дело с аномальным нарративом.

На основе анализа текста поэмы доказывается, что специфика нарративной организации в произведении воплощается посредством трех способов: коммуникации повествователя с неким предполагаемым адресатом, коммуникации, реализуемой внутри диегетического мира и находящей отражение в беседах центрального персонажа как фиктивного нарратора с другими героями как фиктивными наррататорами, коммуникации, происходящей в форме внутренних диалогов нарратора со своим аномальным сознанием; оно же при данной разновидности коммуникации может также считаться нарратором.

Ключевые слова: организация наррации, аномальный нарратив, аномальный нарратор, повествующее Я, повествуемое Я

Для цитирования: Щукина Ж.В. Специфика организации наррации в поэме В.В. Ерофеева «Москва–Петушки» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» 2024. № 10. С. 131–139. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-131-139

The organization specifics of narration organization in V.V. Erofeev's poem "Moscow – Petushki"

Zhanna V. Shchukina

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia, vani7375@mail.ru

Abstract. This article analyzes the specifics of narrative organization in V. Erofeev's poem "Moscow–Petushki". Thus, in particular, it is proved that the peculiarities of narration in that very fiction text are conditioned by the abnormal state of consciousness of the narrator. Since we have proved that the abnormal can be realized in artistic works in two forms: as an abnormal narrative that presupposes an abnormal depicting consciousness and as a narrative of an abnormal state of consciousness that presupposes a conventionally "normal" narrator whose narrative object is an abnormal consciousness, therefore it is obvious that in the analyzed text we are dealing with an abnormal narrative.

Based on the analysis of the poem's text, it is proved that the narrative organization specifics in the work is embodied through three ways: communication between the narrator and a certain presumed addressee, communication realized within the diegetic world and reflected in the conversations of the central character as a fictitious narrator with other characters as fictitious narrators, communication taking place in the form of internal dialogues between the narrator and his abnormal consciousness; in such a type of communication it can also be considered as "narration".

Keywords: organization of narration, abnormal narrative, abnormal narrator, narrating self, narrated self

For citation: Shchukina, Zh.V. (2024), "The organization specifics of narrative organization in V.V. Erofeev's poem 'Moscow–Petushki' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 131–139, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-131-139

Анализируя специфику организации наррации в произведении и принимая в учет, что анализируемый текст есть аномальный нарратив, а значит, повествование, совершаемое в нем, ведется ненормальным в общепринятом смысле повествователем, важно отметить, что повествователь, «выстраивая» свою наррацию от логически связанной и семантически «полноценной» в начале, к финалу обретает состояние, в котором он не способен контролировать не только свою наррацию: «Опять ты со своей темнотой!», «Опять

ты со своей прошлой пятницей!»¹, но и свою ментальную деятельность: «Может быть, в Петушки? <...> А на Курский вокзал – не хочешь?» (с. 169).

Нарратор с самого начала повествования репрезентирует себя в качестве искреннего собеседника, открытого Другому «я», Другому сознанию, готовому, более того, стремящемуся к диалоговому взаимодействию с этим иным сознанием (иными сознаниями).

М.М. Бахтин писал, что любого уровня уникальности и значимости мысль не способна жить, оставаясь в границах индивидуального сознания. Пребывая в его границах, она с неизбежностью умирает. И напротив, «идея начинает жить... порождать новые идеи, только вступая в ...диалогические отношения с другими чужими идеями» [Бахтин 2024, с. 145].

По мысли философа и филолога, человек не способен вполне обозреть самого себя – для этого нужен Другой.

Главный герой поэмы – личность, хотя и аномальная, «потерянная» в обывательском понимании, но личность интеллектуальная, способная к поступку, а именно к тому поступку, каковой М.М. Бахтин считает главным, определяющим человека как такового: «Человек может быть или выше собственной судьбы, или ниже собственной человечности» [Бахтин 1994, с. 234].

У.Х. Халикова полагает, что личность вообще, личность центрального персонажа в частности предстает у В.В. Ерофеева «скорее, как жертва, но никак не кузнец счастья и хозяин жизни, и уж точно не герой» [Халикова 2018, с. 429].

Убеждены, что это не так. Не говоря об иных персонажах произведения, ибо они относятся к теме настоящей статьи лишь косвенно, скажем о самом нарраторе: он – кто угодно, но не жертва, и, да, он, несомненно, герой. Интеллектуальная сохранность его, ирония по отношению к жизни, а главное, к себе и своему страшному недугу личностно «означивают» нарратора, выделяют его «границами»; в контексте же его взаимодействия с иными персонажами еще более явно проступает его этический и ментальный «хабитус».

Внутренние диалоги Венички в «похмельной» части истории – свидетельство этому. Не менее явное, внешне явленное подтверждение – поведение самого нарратора во второй «пьяной» части: он яростно и эмоционально стремится к коммуникации с людьми, оказавшимися с ним в вагоне на пути в Петушки. Нарратор, будучи обладателем высочайшего уровня эрудиции, нигде

¹ Ерофеев В. Москва–Петушки: Поэма. М.: Вагриус, 1998. 200 с. (далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках).

не предстает как личность высокомерная. Его отношение к себе более скептическое, нежели к любому из его спутников.

Стоит отметить, что уже во втором эпизоде, а чем далее, тем ярче и очевиднее, герой обнаруживает себя в качестве интермедийного персонажа: он, иронично репрезентирующий себя в образе никчемного пьяницы, благодаря используемой им лексике, благодаря привлекаемым культурным кодам, благодаря «включению» в текст своего повествования иных видов искусства, кодированных иным способом, дает возможность проводить своеобразную, «вывернутую наизнанку», порожденную культурой метакреативизма параллель между ним и другим, метакреативистским персонажем главным героем романа Г. Гессе «Игра в бисер» Иозефом Кнехтом.

Иозеф Кнехт, чья личность была представлена сквозь призму воспринимающего сознания нарратора, очень близка той личности, что самопрезентировалась в поэме В. Ерофеева. В чем близость и схожесть? В том, что оба героя, один из которых персонаж, другой нарратор, – люди искусства. Казалось бы, это вовсе не так. Иозеф Кнехт хотя и великий музыкант, но он, прежде всего и главным образом – математик. Математика, даже высшая, – наука, а, как известно, фикциональность искусства не имеет ничего общего с математическими формулами, но поскольку специфической и главной чертой произведения искусства является целостность, а

...художественное творчество есть сотворение воображенных миров: не обязательно вымышленных, но обязательно воображенных, то есть условных, отграниченных от эмпирического мира действительных процессов и событий²,

то стоит признать, что в тексте Г. Гессе математика явлена нам не как наука, но как еще один из видов искусства, способных порождать эмоциональную, а не лишь рациональную рефлексию, – переживание переживания, что мы видим на примере многих героев романа, но, всего ярче, на примере личности центрального персонажа.

Аномальный нарратор Ерофеева нигде открыто не заявляет, что каким бы то ни было образом принадлежит к «миру творчества». Поскольку вплоть до финала он относится к самому себе скептически и с иронией, он, при изложении «биографических» фактов, намеренно акцентирует те из них, которые в социальном плане способны максимально дискредитировать его. В этой исповеди главного героя он, оставаясь по-прежнему в смеховой модальности,

² Тюпа В.И. Введение в теорию литературы. М.: РГГУ, 2022. С. 9.

репрезентирует речь иного модуса художественности; здесь также главенствует смех, но не добрый смех. В данном эпизоде, считаем, реализован такой модус художественности, как комизм (сарказм), выявляющий отрицательную разобщенность с ролевой «маской» – нарратор знает, что он иной, нежели окружающие его ныне люди. Он, намеренно эксплицируя близость с «низами», словно бы занимается самобичеванием: но, с другой стороны, «бичевание» им его окружения – «низов», его подчиненных представлено в совершенно ином ключе – это не злой смех; это бахтинский карнавальный смех, который, разоблачая, не прерывает диалога, но способствует его укреплению, ибо, как говорил мыслитель, гнев не может быть диалогичным, так как он всегда вызывает ответный гнев, препятствуя диалогу, смех же всегда диалогичен, способствует взаимопониманию. Именно такими представлены члены бригады главного героя: здесь нет уничижающего осмеяния, но присутствует лишь искренняя усмешка, с оглядкой на себя самого. Оглядка же на себя, как на Другого, позволяет интеллектуальному герою понять, что он – человек, как и те, иные: «Один – вермут пил. Другой – одеколон “Свежесть”, а кто с претензией – пил коньяк... И ложились спать» (с. 36).

Возвращаясь к нарратору, являющемуся в произведении и главным героем, а также к выявлению особенностей нарративной организации поэмы, стоит сказать, что здесь реализовано три способа коммуникативного взаимодействия: первый из них – коммуникация нарратора с предполагаемым адресатом, второй (с. 9) – коммуникация, происходящая внутри диегетического мира, осуществляемая в диалогах главного героя как фиктивного нарратора с иными персонажами как фиктивными нарраторами, третий – воплощаемый во внутренних диалогах нарратора с самим собой, своим сознанием, которое в данном случае тоже предстает как своего рода наррататор. Нарратором может быть признан только тот, кто свидетельствует о событиях, выстраивая историю с интригой.

Как предполагаемого адресата аномального нарратора можно видеть порожденные его больным (или же обостренно творческим?) воображением галлюцинации, предстающие в образе ангелов. Диалоги с ними герой ведет на протяжении всего действия, с самой начальной, относительно «нормальной» фазы своего состояния – абстинентного синдрома: «...мы знаем, что тебе тяжело, – пропели ангелы» вплоть до последней фазы своего существования (не то последней фазы существования сознания, не то – последней фазы существования плоти): «Зачем – зачем?» (с. 200). Вообще считаем, что для повествующего Я главным его слушателем, читателем, его идеальным реципиентом являются именно ангелы, к которым

он обращается на протяжении всего повествования: от начала до, предположительно, гибельного для себя финала.

Первый диалог Венички с ангелами происходит, когда он, еще не опохмелившись, а значит, находясь в относительно «нормальном» состоянии, в очередной раз оказывается на площади Курского вокзала. Герой испытывает тяжелейшие симптомы абстиненции, а его собеседники – ангелы крайне эмпатичны к нему: «...прислонюсь к колонне и зажмурюсь, чтоб не так тошнило... Конечно, Веничка» (с. 9). Последующий разговор Вени с ангелами, содержание его наводят на мысль, что ангелы его, скорее, демоны и искусители. Герой, мучительно переживающий свое состояние, не ведающий, каким способом можно спастись, обращает свой глас к ним. И ангелы отвечают, будто бы сочувствуя: «А ты походи, легче будет... а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти...» (с. 10).

Столь гуманные, столь ласковые ангелы Венички предстают здесь не иначе как в образе Змия-искусителя, то есть в антонимичном себе образе. Таковая их представленность заставляет относить образ ангелов к фантомам, галлюцинациям, созданным больным воображением героя, обладающего высоким интеллектом и тонкой душевной организацией, осознающего свою проблему, но не способного справиться с ней, а потому ищущего оправдания себе в более «высоких» материях: «не обижайся, мы тебе добра хотим... да при чем тут водка?» (с. 20). Герой, словно бы борясь с самим собой, возмущается, разговаривая с ангелами: «Я вижу, вы ни о чем не можете говорить, кроме водки!» (с. 20). Ангелы нарратора вообще несут, по нашему убеждению, основную коммуникативную роль, способствующую выявлению степени и качества аномальности главного героя.

В качестве второго предполагаемого адресата аномального нарратора может быть назван абстрактный читатель (вербально не оформленный фиктивный наррататор): «Давайте лучше так – давайте почтим минутой молчания два этих смертных часа» (с. 17).

Второй способ организации наррации, благодаря коему мы понимаем, что повествователь аномален, его коммуникация в качестве повествуемого Я внутри диегетического мира. Иные персонажи, с каковыми он вступает в диалог, или: 1) порождения аномального сознания героя; или 2) персонажи, действительно существующие, однако не весьма адекватные, «пропущенные» сквозь призму сознания Венички, а потому и не могущие быть «репрезентаторами» истинного состояния главного героя.

С одинаковой вероятностью, учитывая заболевание Вени, можно считать, что он: 1) общался с реальными людьми; 2) общался с ними в своих фантазиях.

Принимая, что все воспроизведенные в тексте разговоры Венички происходили в действительности, стоит признать также, что и все персонажи, с которыми он вступает в общение, не могут быть признаны вполне нормальными. С другой стороны, сами разговоры, в которые вступает аномальный герой, подаются через призму его распадающегося сознания, а потому мы, лишь основываясь на материальной данности художественного текста, можем заключить об аномальности его спутников. Еще вначале, оказавшись в поезде и опохмелившись, Веничка, достигая присутствующей хроническим алкоголикам фазы мнительности и подозрительности, начинает видеть в своих будущих товарищах по путешествию лиц, к нему нелояльно относящихся. Достигнув новой фазы опьянения, герой, физиологически и духовно «воскреснувший», обращает свой ментальный взор к прошлому – к диалогам с некогда знакомыми людьми, затем, по мере опьянения, а следовательно, усиления степени аномальности, продолжая коммуникацию внутри собственного распадающегося сознания, продолжая оставаться в прошлом, вступает в одновременное общение и с предполагаемым неведомым адресатом (возможно, своим собственным сознанием) и с теми, кто для него подлинно значим (и живет в «Петушках»): «...знаешь что, мальчик? Ты не умирай... очень глупо умереть...» (с. 55), а далее – он готов к новым знакомствам и новым разговорам: «...папаша, и куда ты едешь?..» (с. 89). После знакомства с дедом и внуком Митричами герой вступает в общение с другими персонажами, в частности с неким черноусым. Вербализация диалогов заставляет думать, что герой, уже находясь в аномальном состоянии, «создает» себе мнимого собеседника и в некотором смысле оппонента. Эрудированность, каковой обладает этот «черноусый», сосредоточенность его на теме алкоголя и литературе, дает основание считать, что данная персона – собеседник, созданный аномальным воображением нарратора.

Последний осознаваемый нарратором адресат – царь Митридат.

Все остальные действия и, что важно нам, коммуникативные акты нарратора совершаются им в аномальном состоянии. Рвущееся на части сознание Венички обнаруживает себя в его наррации: герой, всеми покинутый и отторгнутый, направляет свою наррацию внутрь созданного им самим мира: «Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было? – я буду молчать...» (с. 187). Причем, находясь в состоянии абстинентного синдрома, относительной трезвости, герой находит важным отмечать для фиктивного нарратора свою нормальность вербально: «Ничего, ничего, – сказал я сам себе...» (с. 7), но чем сильнее он входит в аномальное состояние, тем менее

осознает стремительно нарастающее раздвоение своего сознания. Ближе к финалу, когда опьянение героя достигло апогея, а его аномальность стала максимально очевидной, он теряет желание и стремление что-либо пояснить пусть даже неведомому фиктивному нарратору. Теперь для него барьеров в коммуникации между частями своего двоящегося Я более не существует, ибо они, барьеры эти, никак не маркированы в тексте. Важно, что в самом конце герой будто бы вновь обретает понимание, что ведомые им «диалоги» суть диалоги с самим собой, так как в тексте вновь появляются пояснения, свидетельствующие об осознанности героем с ним происходящего.

Д.В. Боснак, интерпретируя финальную сцену поэмы как акт эстетического искупления главного героя, считает, что произведение завершается действительной гибелью героя. Главным аргументом в пользу данного утверждения для исследователя служат строки самого нарратора, говорящего о том, что более он не приходил в сознание. Литературовед, основываясь на этих строках ненадежного аномального нарратора, заключает, что с упомянутого момента героя в физическом смысле не существует. Д.В. Боснак утверждает, что «этот голос как бы извне жизни, за пределами сознания» [Боснак 2014, с. 112].

Считаем, что данная позиция может быть опровергнута. Учитывая, что мы взаимодействуем с аномальным нарратором, так и «не покинувшим» границ своей аномалии, его финальные строки могут быть проинтерпретированы лишь как новое страшное видение, обусловленное его заболеванием и «происками» его неадекватного восприятия. Есть все основания полагать, что, преодолев в очередной раз «приступ», нарратор выйдет из него и, если останется надежда, что он жив, остается вера и в его воскрешение, причем не только физическое.

Таким образом, если трактовать всю осуществляемую Веничкой коммуникацию в контексте его заболевания, предполагающего аномальность сознания, то можно будет думать, что все три выделенные нами способа наррации, оставаясь в границах сознания героя, отличаются только интенцией к собственному же сознанию. Но поскольку мы имеем дело с художественным текстом, считаем верным думать, что эти три способа организации наррации, воплощенные как коммуникативные акты, происходящие: 1) с (неведомым) фиктивным нарратором (ангелами?); 2) с иными персонажами внутри художественного мира; 3) со своим внутренним Я, представляют собой три принципиально различных способа организации наррации, ориентируясь на которые мы способны проследить регрессию сознания героя.

Литература

- Бахтин 2024 – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: АСТ, 2024. 448 с.
- Бахтин 1994 – *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 384 с.
- Боснак 2014 – *Боснак Д.В.* «Эстетическое искупление» как принцип эволюции культуры (интерпретация финала поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 112–115.
- Халикова 2018 – *Халикова У.Х.* Поэтика абсурда и средства ее выражения в поэме Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. Т. 12. С. 428–432.

References

- Bakhtin, M.M. (2024), *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Issues of Dostoevsky's poetics], AST, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (1994), *Raboty 1920-h godov* [Works of the 1920s], Next, Kiev, Ukraine.
- Bosnak, D.V. (2014), “ ‘Aesthetic redemption’ as a principle of cultural evolution (an interpretation of the final scene in Ven. Erofeev’s poem ‘Moscow–Petushki’)”, *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, no. 2, pp. 112–115.
- Khalikova, U.Kh. (2018), “Poetics of absurdity and means of its expression in Venedikt Erofeev’s poem “Moscow – Petushki”, *Philology. Theory & Practice*, vol. 12, pp. 428–432.

Информация об авторе

Жанна В. Щукина, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vani7375@mail.ru

Information about the author

Zhanna V. Shchukina, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; vani7375@mail.ru

Концепт совести в позднем творчестве Искандера

Мария М. Кирова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Москва, Россия, mariakirova709@gmail.com*

Аннотация. Многие исследователи отмечали гуманистическую направленность произведений Искандера. Одним из ключевых концептов его творчества является совесть. Цель данной статьи – охарактеризовать специфику концепта «совесть» в рамках собраний записок и эссе Искандера в постсоветский период его творчества. Совесть, согласно писателю, не просто имеет отношение к Богу, как, например, считал Бердяев, но и в целом иррациональна, поскольку может заменить ум и даже ограничить область познания. Одним из самых повторяющихся признаков совести в его произведениях является огнеопасность. То есть Искандер обращает внимание и на созидательную, и на разрушительную силу совести. Искандер дает толкование совести как основы души. По Искандеру, совесть – это симбиотическое существо, приставленное к животному Богом, из которого это существо сделало человека. Важно также отметить, что концепция государства совести вполне могла быть вдохновлена этикой Дарвина. Если вспомнить классификацию Струве, то по ней Искандера можно отнести к субъективистам, идеалистам. Стоит отметить, что описания Искандера не отличаются особой образностью, однако, когда он все же использует метафоры, ему не удается сохранить образное единство. Это является отражением не только ассоциативного и фрагментарного мышления Искандера.

Ключевые слова: Искандер, концепт, совесть, Дарвин, Бердяев, Струве, фрагмент

Для цитирования: Кирова М.М. Концепт совести в позднем творчестве Искандера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 140–148. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-140-148

The concept of conscience in Iskander's later work

Maria M. Kirova

*Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia, mariakirova709@gmail.com*

Abstract. Many researchers have noted the humanistic orientation of Iskander's works. One of the key concepts in his work is the concept of conscience. The article aims to characterize the specific features of the concept of "conscience" in the collections of notes and essays published by Iskander during the post-Soviet period of his career. Conscience, according to Iskander, is not solely related to God, as for example, Berdyaev believed. It is also in general irrational, as it can replace intelligence and even limit knowledge. The flammability is one of the most recurring features of conscience in his works. That is, Iskander notes both the creative and destructive power of conscience. He gives an interpretation of conscience as the foundation for the soul. Iskander sees in conscience a symbiotic creature assigned to animals by God, from which humans evolved. It is also worth noting that the concept of the state of conscience may have been influenced by Darwin's ethical ideas. If one considers Struve's classification, then Iskander could be classified as a subjectivist or idealist. It is interesting to note that Iskander's descriptions are not particularly imaginative, but when he does use metaphors, he often fails to maintain a consistent figurative language. It reflects not only Iskander's own associative and fragmented thinking, but also his lack of coherence in his writing.

Keywords: Iskander, concept, conscience, Darwin, Berdyaev, Struve, fragment

For citation: Kirova, M.M. (2024), "The concept of conscience in Iskander's later work", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 140–148, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-140-148

Многие исследователи отмечают гуманистическую направленность произведений Искандера. Также его произведения отличаются отсутствием ярко выраженного дидактизма. Вместо того чтобы наставлять людей, Искандер призывает прислушиваться к совести. Но как писатель понимает совесть? Цель данной статьи – охарактеризовать специфику концепта «совесть» в рамках собраний записок «Понемногу о многом», «Из записных книжек» и публицистических эссе Искандера.

В толковом словаре представлено следующее определение совести: «Чувство моральной ответственности за свое поведение;

нравственная самооценка своего поведения»¹. Концепт «совесть» отражает такую черту русской ментальности, которую В.В. Колесов вслед за Н.Ф. Федоровым определяет как приоритет нравственных ценностей [Колесов 1999, с. 123]. А. Вежицкая называет эту черту русскости любовью к абсолютным моральным суждениям, связанным в ряде случаев с эмоциями [Вежицкая 1996, с. 34].

Согласно Е.К. Спасской, в русском языке концепт совести имеет следующие образы и модели: 1) нечто функционирующее внутри человека независимо от воли субъекта; 2) невидимый орган, подобно душе или уму; 3) наставник; 4) нечто отождествленное с Богом; 5) соперник, противящийся злой человеческой воле; 6) товар. Концепт «совесть» отражает, с одной стороны, исконно русскую черту – а) толерантность, а с другой – б) стремление к абсолютному добру, к святости. Через идею Бога в) совесть порождает чувство соборности [Спасская 2005].

Л.С. Муфазалова читает, что

...одним из факторов, влияющих на синтаксические позиции слова «совесть», является колебание между двумя образами, с которыми ассоциируется понятие совести, – совестью как высшим существом (Богом) и совестью как психическим феноменом, своего рода барометром, реагирующим на нарушение нравственных норм [Муфазалова 2011, с. 355].

И.В. Бойчук утверждает, что

...обязательным условием его возникновения является определенная обособленность личности от общества, что свидетельствует о большей продвинутости по пути цивилизации [Бойчук 2013, с. 39].

Важно напомнить две теории происхождения совести. Позитивистскую сформулировал Ч. Дарвин, религиозную – Н.А. Бердяев. Английский натуралист пришел к выводу, что

...социальные инстинкты, служащие для общего блага группы у животных, могут преобразовываться в нравственные заповеди у человека и регулируют его поведение, формируя у него такое социальное чувство, как совесть [Жуков 2018, с. 16].

Бердяев же утверждал, что совесть имеет сверхъестественное происхождение:

¹ Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2000. С. 1126.

Социального происхождения скорее засорение и искажение совести. Совесть и есть та глубина человеческой природы, на которой она не окончательно отпала от Бога, сохранила связь с Божественным миром [Бердяев 2017, с. 117].

Также философ считал, что совесть должна проявлять «нравственную изобретательность» [Бердяев 2017, с. 93], и соборность предстает творческим достижением «оригинальной и девственной совести» [Бердяев 2017, с. 114].

Также следует обратить внимание на связь науки и совести. П.Б. Струве сформулировал черты научного объективизма. Наука

...стремится всегда познавать то, что есть... и сознательно никогда не ставит должное на место сущего, желаемое на место истины [Струве 1901].

Научный же субъективизм или идеализм, по мнению Струве, «требуется сознательного подчинения истинного (совести интеллектуальной) должному (совести этической)» [Струве 1901].

Теперь несколько слов о жанре записок. Характеризуя фрагментарный дискурс романтиков, А.М. Сидоров замечает: «Жанр фрагмента – это жанр порождения, становления» [Сидоров 2015, с. 55]. Афоризм же уходит корнями к естествознанию, к трудам Гиппократов [Antonioni et al. 2012, с. 866]. Фрагментарные жанры хорошо подходят для исследования действительности, а ведь конец XX в. и был для Искандера новой реальностью, в которой ему еще предстояло себя найти как писателя.

Вначале разберем собрание публицистических эссе, в которых концепт совести встречается более пятидесяти раз. К традиционным метафорам можно отнести изображение совести как невидимого органа человека («в душе Сальери... совесть»², «Совесть тоже никто не видел, – отпаривал знаменитый священник-хирург, – но ведь вы не станете отрицать, что она есть» (с. 465)), как очень требовательного наставника («Отказ от собственной души приводит человека к автономии от совести» (с. 422), «совесть двигается вместе с человеком во всех неисследимых изгибах жизни. И что скрывать – совесть утомительна») и как соперника («человек, чтобы выжить, истребляет ее в себе»³). Искандер неоднократно

² Искандер Ф.А. Собрание. Т. 10. Паром. М.: Время, 2004. С. 417. Далее отсылки на это издание даны в тексте.

³ Искандер Ф.А. Попытка понять человека. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/071/006.htm> (дата обращения 5 мая 2023).

отмечает иррациональную природу совести, ее тесную связь с христианством («Совесть затрудняет жизнь, чтобы облегчить встречу с Богом»⁴, «Если бы мы имели возможность спросить у Бога: “Можно ли управлять людьми при помощи совести?”», Он бы ответил: “Я именно это предложил людям через своего сына, но никто из властителей не попытался”» (с. 471)). Искандер не забывает и о важном для определения совести понятии стыда («Человек может покраснеть от стыда, будучи один. Свидетель – совесть»⁵), и о том, что совесть способна болеть («декабристы мучали его совесть» (с. 393)) и спасет от мучений только покаяние («И совесть рано или поздно взрывается: пишу одно, а живу по-другому. Выход тут только один: покаянное проклятие» (с. 460)).

Большинство метафор, относящихся к совести, имеют авторское значение. Совесть имеет признаки огненной стихии («Надо раздуть в душе Сальери полупогасшую совесть» (с. 417)), она обладает свойством накапливать и высвобождать энергию («совесть рано или поздно взрывается»). Если совесть можно раздуть, значит, совесть может вернуться после долгого исчезновения («У государства совесть появилась!» (с. 471)). Совесть, по Искандеру, – существо, способное засыпать («разбуженная совесть»), также смертное, если человек может ее в себе истребить. Что может вернуть, раздуть, разбудить, оживить совесть? Искандер дает ответ – искусство: «Искусство – чудо возвращения человека к его истинной человеческой сущности» (с. 418). Совесть в идиолекте Искандера тесно связана с вдохновением, творчеством: «Разбуженная совесть – самый грандиозный источник человеческой энергии» (с. 465). В этом предложении совесть похожа на вулкан, однако Искандер ни разу не использовал эту метафору напрямую, отчего можно говорить об ассоциативном построении образного ряда.

Научно-технический и экономический прогресс, по мнению Искандера, мешает развитию совести: «...двадцатый век – это кризис мировой совести, вызванный утопией прогресса» (с. 466). Следовательно, чем больше внимания человек уделяет науке и экономике, тем больше он забывает о совести. И наоборот, гуманитарная сфера знания способствует развитию совести, доказательством чего является тот факт, что в правительство совестливого государства Искандер взял бы в первую очередь Лихачева (с. 468).

Искандер дает толкование совести как основы души. По Искандеру, совесть – это симбиотическое существо, приставленное к животному Богом, из которого это существо сделало человека:

⁴ Искандер Ф.А. Попытка понять человека.

⁵ Там же.

«...отбросив совесть, человек превращается в неумолимое животное»⁶. Являясь основой души, совесть является и основой идеальных обществ, и государств: «Экономика без базиса – совести – это зверинец с открытыми клетками» (с. 463).

Обратимся к собраниям записок «Понемногу о многом» и «Из записных книжек». В первой подборке концепт совести встречается восемь раз, во второй – шесть. В первой же заметке из «Понемногу о многом» значение концепта раскрывается через сопоставление. Искандер объясняет телесное через духовное: «Состояние похмельной тяжести очень похоже на состояние нечистой совести» (с. 481). Если в первой записке похмелье описывалось через отсутствие совести, то в следующей совесть является ограничивающим фактором для искусственного интеллекта: «Только человеческий мозг может логизировать толчки совести» (с. 508). То есть проявление совести непредсказуемо: иногда человек управляет совестью, иногда – она им. В последней заметке о совести в этой подборке Искандер пишет, что совесть не зависит от ума:

Заменив культ ума культом совести, мы дали бы теоретический шанс неумному человеку в самом главном быть выше умного и не испытывать никакого комплекса неполноценности (с. 547).

Во второй подборке «Из записных книжек» прямо развивается эта же мысль: «Как часто умные люди не понимают совестливых. Аппарат совести тоньше устроен, чем аппарат ума» (с. 555). По мнению писателя, нечто иррациональное вызывает больше доверия, чем рациональное. В следующем фрагменте автор отмечает некий другой парадокс:

Нравственный человек вообще не играет в аморальные игры, тогда как человек бессовестный всегда в них играет. Его слабый в общечеловеческом смысле ум в аморальных комбинациях достигает определенной изощренности (с. 565).

Совесть не может сделать глупого человека умным, в отличие от бессовестности. После этого следует записка об очередном признаке нечистой совести: «Иногда наша храбрость – форма покаяния нечистой совести» (с. 571). Из этого фрагмента также следует, что совестливому человеку меньше резона быть храбрым. После записки об истинной храбрости идет записка о ложной: «Человек, задающий бессовестные вопросы, видимо, думает, что он преодолел».

⁶ Там же.

вает трусость» (с. 578). Следовательно, совестливый человек понимает, что нужно знать, а что – нет. Искандер считает, что человек, остающийся в рамках общепризнанной морали, более храбрый, чем тот, кто готов ими пренебречь. По Искандеру, храбрость не в пересечении границ, а в их уважении. Искандер также создает некую дихотомию: будь совестливым с самого начала, иначе придется быть храбрым, чтобы искупить ошибки. В последней же заметке, посвященной совести во второй подборке, Искандер связывает совесть с Богом: «Совесть – практика Бога, которую люди не очень спешат подхватить» (с. 583).

Таким образом, концепт совести представлен в позднем творчестве Искандера очень разнообразно. Совесть, согласно писателю, не просто имеет отношение к Богу, как, например, считал Бердяев, но и в целом иррациональна, поскольку может в некоторой степени заменить ум и даже ограничить область познания. В этом отношении Искандер отходит от русской традиции уподоблять совесть душе или уму. Одним из самых повторяющихся признаков совести является огнеопасность. Искандер отмечает и созидающую, и разрушительную силу совести. Естественно предположить, что концепция государства совести вполне могла быть результатом знакомства с этикой Дарвина. Описания Искандера не отличаются особой образностью, и при использовании метафор ему не удается сохранить образное единство, что можно считать проявлением ассоциативного мышления Искандера. Если вспомнить классификацию Струве, то по ней Искандера можно отнести к субъективистам, идеалистам.

Литература

- Бердяев 2017 – *Бердяев Н.А.* О назначении человека. ЭБС Лань, 2017. 510 с.
- Бойчук 2013 – *Бойчук И.В.* О концепте «совесть» в английской, русской и французской лингвокультурах // Лингвистические и методические аспекты преподавания иностранных языков: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 22–23 нояб. 2013 г. Белгород, 2013. С. 36–40.
- Вежицкая 1996 – *Вежицкая А.* Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
- Жуков 2018 – *Жуков Ю.Г.* Вклад Ч. Дарвина и Г. Спенсера в становление учения об эволюционной этике // Вестник Омского гос. пед. ун-та. Гуманитарные исследования. 2018. № 4 (21). С. 16–19.
- Колесов 1999 – *Колесов В.В.* «Жизнь происходит от слова...». СПб.: Златоуст, 1999. 368 с.
- Муфазалова 2011 – *Муфазалова Л.С.* Концепт совесть в русской языковой картине мира // Вестник ИрГТУ. 2011. № 11 (58). С. 352–357.

- Сидоров 2015 – Сидоров А.М. Фрагментарный императив романтизма // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 2 (32). С. 52–57.
- Спасская 2005 – Спасская Е.К. Отражение русской ментальности в слове. Концепт совесть в прозе И.С. Шмелева // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2005. № 7. С. 188–193.
- Струве 1901 – Струве П.Б. Предисловие // Бердяева Н.А. Субъективизм и индивидуализм в общественной философии: Критический этюд о Н.К. Михайловском. СПб.: Электрическая типография, 1901. URL: http://www.odinblago.ru/subiekt_individ/01 (дата обращения 3 апреля 2024).
- Antoniou et al. 2012 – Antoniou G.A., Antoniou S.A., Georgiadis G.S., Antoniou A.I. A contemporary perspective of the first aphorism of Hippocrates // Journal of Vascular Surgery. 2012. № 56 (3). P. 866–868.

References

- Antoniou, G.A., Antoniou, S.A., Georgiadis, G.S. and Antoniou, A.I. (2012), “A contemporary perspective of the first aphorism of Hippocrates”, *Journal of vascular surgery*, no. 56 (3), pp. 866–868. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvs.2012.05.002>.
- Berdyaev, N.A. (2017), *O naznachanii cheloveka* [On the predestination of a person], EBS Lan', St. Petersburg, Russia.
- Boichuk, I.V. (2013), “About the concept of ‘conscience’ in English, Russian and French linguistic cultures”, *Lingvisticheskie i metodicheskie aspekty prepodavaniya inostrannykh yazykov, materialy IV Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Belgorod, November 22–23, 2013* [Linguistic and methodical aspects of teaching foreign languages. Proceedings of the IV international scientific and practical conference, Belgorod, November 22–23, 2013], Belgorod, Russia, pp. 36–40.
- Kolesov, V.V. (1999), “Zhizn' proiskhodit ot slova...” [“Life comes from the word...”], Zlatoust, St. Petersburg, Russia.
- Mufazalova, L.S. (2011), “The Concept of Conscience in the Russian Linguistic Picture of the World”, *Proceedings of Irkutsk State Technical University*, no. 11 (58), pp. 352–357.
- Sidorov, A.M. (2015), “The Fragmentary Imperative of Romanticism”, *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya*, no 2 (32), pp. 52–57.
- Spasskaya, E.K. (2005), “Reflection of the Russian mentality in a word. The concept conscience in I.S. Shmelev's prose”, *Russian Journal of Linguistics*, no. 7, pp. 188–193.
- Struve, P.B. (1901), “Preface”, Berdyaev, N.A. *Sub'ektivizm i individualizm v obshchestvennoi filosofii: Kriticheskii etyud o N.K. Mihailovskom* [Subjectivism and Individualism in the Social Philosophy. the Critical Essay on N.K. Mikhailovsky], Elektricheskaya tipografiya, St. Petersburg, Russia, available at: http://www.odinblago.ru/subiekt_individ/01 (Accessed 3 April 2024).
- Vezhbitskaya, A. (1996), *Yazyk. Kul'tura. Poznaniye* [Language. Culture. Cognition], Russkie slovari, Moscow, Russia.

Zhukov, Yu.G. (2018), "Ch. Darwin's and H. Spenser's Contribution to the Formation of Evolutionary Ethics Theory", *Review of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian research*, no. 4 (21), pp. 16–19.

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 Street, Moscow, Russia, 119991, mariakirova709@gmail.com

Границы художественного и документального
в прозе С.А. Алексиевич
(на материале романов «Цинковые мальчики»
и «Чернобыльская молитва»)

Анастасия Р. Никонова

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, nikonovaan01@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена определению границ художественного и документального в прозе С.А. Алексиевич. Объектами исследования являются романы «Цинковые мальчики» (1989) и «Чернобыльская молитва» (1997). Творческий метод С. Алексиевич заключается в сборе свидетельств советских людей о гуманитарных катастрофах XX в. Тем не менее в прозе С. Алексиевич посредством отбора (по «принципу страданий») и монтажа свидетельств реализуется и художественное начало. В структуре романов реализуется несколько ведущих мотивов: смерть, страх перед войной, одиночество, вера в идею и др. С. Алексиевич также удается создать собирательный образ главного героя: чернобыльского человека и «мальчика»-афганца – со своей личной трагедией, травмой и психологией.

Ключевые слова: С.А. Алексиевич, документальная литература, свидетельство, факт, вымысел

Для цитирования: Никонова А.Р. Границы художественного и документального в прозе С.А. Алексиевич (на материале романов «Цинковые мальчики» и «Чернобыльская молитва») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 149–158. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-149-158

Boundaries of the fiction and documentary
in the prose of S.A. Alexievich
(on the basis of the novels “Boys in Zinc”
and “Chernobyl Prayer”)

Anastasia R. Nikonova

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

Abstract. The article deals with defining boundaries of the fiction and documentary in S.A. Alexievich's prose. The objects of the research are novels “Boys in Zinc” (1989) and “Chernobyl Prayer” (1997). S. Alexievich's creative method consists in collecting the testimonies of Soviet people about the humanitarian catastrophes of the 20th century. Nevertheless, in S. Alexievich's prose, through the selection (according to the “principle of suffering”) and montage of testimonies, the artistic beginning is realized. Several leading motifs are realized in the structure of the novels: death, fear of war, loneliness, faith in the idea, etc. S. Alexievich also manages to create a collective image of the protagonist. S. Alexievich also manages to create a collective image of the protagonist: a Chernobyl man and an Afghan “boy” with his personal tragedy, trauma and psychology.

Keywords: S.A. Alexievich, documentary literature, testimony, fact, fiction

For citation: Nikonova, A.R. (2024), “Boundaries of the fiction and documentary in the prose of S.A. Alexievich (on the basis of the novels “Boys in Zinc” and “Chernobyl Prayer”)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 149–158, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-149-158

Светлана Александровна Алексиевич – белорусская русскоязычная писательница, автор художественно-документальной серии «Голоса Утопии». В 2015 г. С. Алексиевич получила Нобелевскую премию по литературе «за ее полифонические произведения о страданиях и трудностях нашего времени»¹. В своей нобелевской лекции она сказала: «Я стою на этой трибуне не одна... Вокруг меня голоса, сотни голосов, они всегда со мной»². В этом заявлении за-

¹ The Nobel Prize in Literature 2015 // The Nobel Prize. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/> (дата обращения 10 мая 2023).

² Svetlana Alexievich. Nobel Lecture in Russian // The Nobel Prize. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25414-svetlana-aleksievitch-nobel-lecture-in-russian/> (дата обращения 10 мая 2023).

ключается ее творческий метод и писательский путь: посредством кропотливого сбора свидетельств (голосов) вокруг гуманитарных катастроф рождаются ее документальные произведения. Они определяются самой писательницей как «история души, а не самого факта»³ или «история чувств»⁴, в литературоведении же закрепился такой термин, как «роман голосов» [Местергази 2008, с. 17].

В романах С. Алексиевич действительно прослеживается документальное начало. Оно обусловлено самим материалом – транспонированными в текстовую форму свидетельствами советских людей, а также выдержками из газет и журналов и историческими справками. В «Цинковых мальчиках» это свидетельства воевавших в Афганистане рядовых солдат, сержантов, командиров, военных врачей, медсестер, а также их матерей и жен, в «Чернобыльской молитве» – голоса тех, кого напрямую коснулась чернобыльская трагедия.

Наконец, сама С. Алексиевич является свидетелем: с одной стороны, свидетелем свидетельства ее собеседников, их исповедальной правды, с другой – свидетелем тех катастроф, о которых пишет («Я – свидетель Чернобыля... Самого главного события двадцатого века...»⁵). Они касаются ее непосредственно, но для нее важно дать голос другим, ее собственный голос лишь организует пространство чужих голосов в единое художественное повествование.

С. Алексиевич не раз упрекали за ее документальный метод, называли ее произведения журналистскими и лишенными «литературности». Например, Т. Толстая на одной из своих встреч с читателями отзывалась о С. Алексиевич исключительно как о публицистке, которая не имеет ничего общего с литературой и работает «грубыми методами»⁶. Здесь мы сталкиваемся с таким режимом восприятия текста и документа в нем [Каспэ 2010, с. 14], который в силу определенных установок не дает критикам воспринимать произведения

³ *Алексиевич С.* Моя единственная жизнь. Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 205–223. URL: <https://voplit.ru/article/moya-edinstvennaya-zhizn-besedu-vela-t-bek/> (дата обращения 3 мая 2023).

⁴ *Алексиевич С.А.* Цинковые мальчики. М.: Вагриус, 1996. С. 24. В дальнейшем текст романа цитируется по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках.

⁵ *Алексиевич С.А.* Чернобыльская молитва: Хроника будущего. 6-е изд., стереотип. М.: Время, 2019. С. 30. В дальнейшем текст романа цитируется по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках.

⁶ *Румянцева Н.* Татьяна Толстая в «Буквоеде». 09.10.15 [Видеозапись] // YouTube. URL: <https://youtu.be/TQ5vL4MA09c?t=3127> (дата обращения 7 мая 2023).

С. Алексиевич как художественные, хотя в них, безусловно, есть это самое «литературное», художественное начало.

Работа С. Алексиевич с документом не заканчивается записью на звуковой носитель и переносе в текст, она также включает в себе отбор, монтаж, субъектную и внутритекстовую организацию [Лехциер 2018], которые соответствовали бы эстетическим целям автора.

Ее художественные установки прослеживаются как имплицитно: посредством организации текста, так и эксплицитно: в предисловии к роману («Цинковые мальчики» – «Вечный человек с ружьем»; «Чернобыльская молитва» – «Интервью автора с самой собой...») и в интервью (в этом заключается фрейм документальности – вне- или внутритекстовое заявление адресата о том, что в его тексте используется документ [Лехциер 2018], который позволяет читателю воспринимать прозу автора не как чистый вымысел).

В одном из них С. Алексиевич формулирует свою задачу следующим образом: «Я описываю... метафизическую трагедию человеческой жизни, которая оказалась в этих жерновах [времени]»⁷. Она ищет ответ на вопрос «...что такое человек, сколько в человеке человека» (с. 6) и пытается сконструировать «образ времени»⁸ через множество правд и взглядов разных людей на травмирующие события эпохи. «Это попытки подступиться к реальности»⁹, но не к объективной исторической реальности, а к реальности человеческих переживаний. Уже только это делает прозу С. Алексиевич художественным объектом, а не предметом журналистики.

Она предельно психологична. Автор пишет с установкой на достоверность чувств (как говорил один из героев-свидетелей «Чернобыльской молитвы»: «Это не абстракция, не умозаключение, а личное чувство» (с. 215)), а не на достоверность факта. Такая установка позволяет реализовать повышенную семантическую нагрузку [Лотман 1992, с. 204] и раскрыть мир катастрофы изнутри катастрофы, в ее частностях, а не в оторванном взгляде на события прошлого.

Таким образом, документ в поэтике С. Алексиевич мы считаем нужным рассматривать именно как «живой голос реальности» [Каспэ 2010, с. 10], свидетельство о трагедии человеческой жизни.

⁷ Светлана Алексиевич: «Социализм кончился. А мы остались». Разговор ведет Н. Игрунова // Дружба народов. 2013. № 10. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2013/10/soczializm-konchilsya-a-my-ostalis.html> (дата обращения 2 мая 2023).

⁸ Алексиевич С. Моя единственная жизнь.

⁹ Светлана Алексиевич: «Социализм кончился. А мы остались».

Конечно же, документ подвергается абберрации в процессе его включения в текст, отбора и монтажа. Отбор в романах происходит по «принципу страданий»: для С. Алексиевич важно показать страдания и боль людей, судьбы которых «перемалывают» гуманитарные катастрофы. Она сознательно не включает в романы «счастливые истории». Кому-то это покажется спекуляцией на чувствах читателя, для писательницы же это способ сконцентрировать переживания свидетелей в художественном пространстве и тем самым обеспечить высокую образность. Как отмечает автор, в жизни такой концентрации нет¹⁰, а в репрезентации опыта людей «не сломавшихся» она видит чистую журналистику¹¹. Однако, хотя причина страданий героев С. Алексиевич всегда одинакова – это некая внешняя сила, которая нарушает ход их привычной жизни, – по качеству они сильно отличаются. Для одних свидетелей страдание – это потеря любимого человека, для другого – ребенка, для третьего – утрата земли и привычного уклада жизни, для четвертого – одиночество, потеря своего места в обществе, исключительность и исключенность в силу пережитого опыта (свидетели Чернобыля говорят: «Лучше не трогайте нас... Нам тут жить...» (с. 133), как и свидетели Афганской войны: «Здесь [дома] все не так. Чувствуешь себя посторонним» (с. 83)), для пятого – телесные и моральные травмы.

Монтаж, по сути, отвечает тем же самым критериям. Разрозненные на первый взгляд свидетельства тесно взаимодействуют между собой, дополняя друг друга и воссоздавая тем самым образ реальности и времени¹². Через все произведения ведется единая смысловая нить, которая обеспечивает романное единство. В «Чернобыльской молитве» такое единство реализуется за счет мотива страха перед войной и экологической катастрофой. Герои постоянно отождествляют аварию на Чернобыльской АЭС с военными действиями: «Я подумал, что началась война...» (с. 279). В «Цинковых мальчиках» реализуется мотив одиночества и обманутости Советским государством, который тесно соседствует с мотивом безоговорочной веры в идею. Многие герои-свидетели С. Алексиевич уходили служить в Афганистан, преисполненные чувством долга или даже любопытства, а возвращались, изувеченные физически и морально, в мир, где их не принимали и даже ненавидели: «Нас зовут “афганцами”. Чужое имя. Как знак. Метка. Мы не такие, как все. Другие» (с. 35).

¹⁰ Алексиевич С. Моя единственная жизнь.

¹¹ Светлана Алексиевич: «Социализм кончился. А мы остались».

¹² Алексиевич С. Моя единственная жизнь.

Эти мотивы ведущие, но главный из них – мотив разрушительной силы войны. В Чернобыле эта война в переносном смысле: война с атомом. Но для свидетелей Чернобыля она вполне реальна: в мирное время они видели военную технику, оружие и солдат, их насильно эвакуировали, они не понимали, что происходит.

В конце концов, мы возвращаемся все к тем же вопросам, поставленным С. Алексиевич самой себе и читателям: сколько человека в человеке, что такое человек во время войны. Они остаются без очевидного ответа. Автор предоставляет читателю пространство для размышлений. Она почти не дает авторских оценок (хотя предисловия к ее текстам являются авторским высказыванием и задают рамку для определенного восприятия) и отмечает, что «...ни в коем случае нельзя комментировать то, о чем говорят люди. Через двадцать лет будут другие комментарии, через тридцать – опять другие»¹³. С. Алексиевич дает материалу возможность говорить самому за себя, но через ту оптику, которая ей интересна.

Монтаж также определяет композицию романов С. Алексиевич. Материал скомпонован таким образом, чтобы обеспечить внутри-текстовое единство свидетельств. Так, например, «Чернобыльская молитва» разделена на восемь частей: три основные главы, которые включают в себя монологи и хоры (как отмечает исследовательница поэтики романов С. Алексиевич С.В. Романова, они «образуют единое совместное звучание» и, несмотря на большое количество частных, не направлены на развитие конфликта [Романова 2019, с. 132]), историческую справку – сухую сводку фактов о случившемся, два «одиноких человеческих голоса»: Людмилы Игнатенко (жены погибшего пожарного Василия Игнатенко) и Валентины Апанасевич (жены ликвидатора) – интервью автора с самой собой, где С. Алексиевич сама выступает свидетелем и обозначает свои авторские задачи, наконец, «вместо эпилога» – краткая сводка по материалам из белорусских газет о том, как Чернобыль превратился в туристическое место.

Два «одиноких человеческих голоса» оказывают наибольшее воздействие на читателя, поскольку это свидетельства не о Чернобыле, а о любви, которую он забрал («Но я вам рассказала о любви... Как я любила...» (с. 29), «Я любила только его. Одного. И я не могу без него» (с. 295)). Они открывают и замыкают свидетельства других героев, образуя кольцевую композицию. Это два голоса, которые не входят в общий хор, возвышаясь над ним своим надрывом, безутешной скорбью и особой трагичностью.

¹³ Алексиевич С. Моя единственная жизнь.

Им как будто противопоставлены сухие выжимки из газет. С одной стороны, они вводят читателя в курс дела (хотя сложно поверить, что кто-то не слышал о Чернобыле), с другой – являются сухими фактами, лишенными человеческого присутствия. Это тот самый взгляд на катастрофу извне. Примечательно, что роман завершается справкой о чернобыльском туризме. В этой заметке место трагедии превращается в место развлекательной индустрии.

Структура «Цинковых мальчиков» похожа на структуру «Чернобыльской молитвы». Роман также состоит из трех частей, которые озаглавлены как «дни» и включают в себя цитаты из Евангелия от Матфея, Книги Иова Ветхого Завета и Книги Левит. Три дня повести соответствуют первым трем дням сотворения мира до прихода в него человека. Такая композиция не случайна. Образ автора ищет ответ на свои вопросы, в том числе в божественном начале: «Что ищу в Священном писании? Вопросы или ответы? Какие вопросы и какие ответы?» (с. 165), но герои-свидетели к Богу практически не обращаются. Для «мальчиков», которые отправлялись воевать в Афганистан, была только вера в «священный долг» перед родиной:

...мы – жертвы слепой веры. <...> Мы поверили, потому что мы все привыкли верить, со школьной скамьи (с. 228).

Помимо основной части, в роман входят: предисловие автора с размышлениями о войне и личными воспоминаниями, дневниковые записи, куда С. Алексиевич включила реакции людей на «Цинковых мальчиков». Например, одни негодовали, как можно было «облить грязью» (с. 232) память об умерших солдатах, а другие делились своими личными историями и писали, что С. Алексиевич попала «в самый нерв» (с. 233).

Кроме того, в романе присутствует хроника суда над С. Алексиевич, прошедшего в 1993 г. (тогда как книга была опубликована в 1989 г.). Тогда матери погибших в Афганистане солдат подали иск на писательницу за оскорбление чести и достоинства их сыновей и их самих. Среди исков также были жалобы бывших служащих Олега Ляшенко и Тараса Куцмура. Они, как и матери, утверждали, что автор искажила в повести факты и оболгала военнослужащих. «Суд над “Цинковыми мальчиками”» и «Из дневниковых записей после книги» наглядно показали, что роман действительно обнажил еще незажившую рану постсоветского общества, в котором одновременно существует множество правд трагических событий прошлого.

Здесь мы снова вынуждены вернуться к режимам восприятия текста: многие восприняли произведение С. Алексиевич как чистую

журналистику, требовали от него исключительной документальности, а значит, достоверности («С. Алексиевич, несмотря на то, что книга документальная, некоторые факты добавила от себя, многое из моих рассказов опустила, сделала самостоятельные выводы и подписала монолог моим именем» (с. 257)). Но чем больше степень транспонирования документа в текст, тем он художественнее. Конечно, люди, упрекающие писательницу в недостоверности изложенных ею фактов, опираются на установку документа на достоверность. Однако документ, кем бы он ни использовался, всегда оказывается уязвим к искажениям, а задача автора в этом случае была не в точности изложить полученную информацию, а на ее основе создать художественный образ реальности.

Наконец, документальные произведения С. Алексиевич предполагают сложную внутреннюю субъектную организацию [Лехциер 2018]. Субъектами «Чернобыльской молитвы» являются: образ автора, авторская идентичность, осуществившая перенос документа в текст, выдержки из газет и свидетельства героев. В «Цинковых мальчиках» субъектная организация шире: здесь появляются дневниковые записи автора, телефонные звонки, письма, судебные иски, стенограммы досудебных собеседований С. Алексиевич с обратившимися в суд героями-свидетелями и постановление суда.

Примечательно, что досудебное и судебное разбирательство преподнесены в произведении как крайне эмоциональный процесс. В транспонированных документах зафиксированы споры, проклятия, откровения участников процесса. Даже судебные документы в произведении приобретают свой голос и значимость.

В разговоре о субъектной организации текстов мы не можем не упомянуть о том, что герои-свидетели С. Алексиевич становятся собирательным образом народа [Романова 2019, с. 136]. Например, в «Цинковых мальчиках» свидетель в начале каждого «Дня» назван «главным героем». Главный герой «Цинковых мальчиков» – это травмированные Афганской войной солдаты, находящиеся в постоянном поиске ответов на вопрос «кто мы?»: «...кто мы были там – оккупанты или друзья...» (с. 276) и «кто виноват?». В романе эти солдаты ласково, по-детски зовутся мальчиками, что отсылает нас к жертвенному характеру этого собирательного образа. С одной стороны, они – жертвы войны, советского государства и тех идей, что им прививали с детства («А они – маленькие, они ничего не понимают. Их взяли из дому, дали в руки оружие и научили убивать» (с. 44), с другой – убийцы. Эта двойственность образует внутренний и внешний конфликт. Герои не могут определиться, кем они являются, не может определиться и общество.

Невозможность прийти к консенсусу усиливает эмоциональное напряжение романа.

Конечно же, мы не можем забывать и про женские образы: матерей, жен и служивших женщин. Голоса матерей и жен с над-рывом зовут своих сыновей. Здесь силен мотив плача по умершим и мотив ожидания: «...я жду... Мертвым я его не видела... Не целовала... Жду...» (с. 115). Женщина на войне противопоставлена «мальчикам». Они свидетельствуют не об убийствах, а о попытке обжить пространство войны, о спасении жизни и о любви: «А я там любила... У меня был любимый человек...» (с. 173).

В «Чернобыльской молитве» собирательным героем становится «чернобыльский народ» (с. 249). В романе он приобретает свою ментальность, отличную от ментальности советского человека. Претерпев на себе физические и моральные изменения, свидетели Чернобыля делают попытку обжить новое, чернобыльское пространство. Например, самоселы, ликвидаторы, учителя, сельский фельдшер, дети, слесарь, которого Чернобыль сделал фотографом, и др. Неслучайно С. Алексиевич объединяет человеческие голоса в монологи и хоры. Хор – это некое коллективное действие, которое включает в себя индивидуальные голоса, поющие в такт.

Подводя итог размышлениям о границах художественного и документального начал в прозе С. Алексиевич, мы можем сделать вывод, что документальное в поэтике писательницы реализуется за счет фактуального характера материала, а художественное образуется посредством отбора этого материала, монтажа, композиции, сложной субъектной организации, высокой образности, эпического характера описываемых событий, частичной аберрации свидетельств и собирательного образа главного героя.

Литература

- Каспэ 2010 – *Каспэ И.М.* Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х: Препринт WP6/2010/02. М.: ИД Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010. 48 с.
- Лехциер 2018 – *Лехциер В.* Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Новое литературное обозрение. 2018. № 2. С. 229–250. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/150_nlo_2_2018/article/19587/ (дата обращения 17 марта 2023).
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 203–215.

- Местергази 2008 – *Местергази Е.Г.* Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2008. 48 с.
- Романова 2019 – *Романова С.В.* Онтология и поэтика художественно-документальной прозы С. Алексиевич («Чернобыльская молитва. Хроника будущего») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11. Вып. 1. С. 130–139.

References

- Kaspe, I.M. (2010), *Kogda govoryat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoi literature 2000-kh: Preprint WP6/2010/02* [When the Things Speak. Document and Documentariness in Russian Literature of 2000th. Preprint WP6/2010/02], ID Gosudarstvennogo universiteta – Vyshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia.
- Lekhtsier, V. (2018), “Exhibition and Research, or What’s Happening with the Subject in Contemporary Documentary Poetry. Mark Nowak and Others”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, pp. 229–250.
- Lotman, Yu.M. (1992), “On the content and structure of the concept of ‘fiction’”, *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Articles on semiotics and typology of culture], Alexandra, Tallinn, Estonia, pp. 203–215.
- Mestergazi, E.G. (2008), *Artistic literature and reality (documentary beginning in Russian literature of the 20th century)*, Abstract of Dr. Sc. dissertation, IMLI im. A.M. Gor'kogo RAN, Moscow, Russia.
- Romanova, S.V. (2019), “The Ontology and Poetics of Non-Fiction Prose of Svetlana Alexievich ('Chernobyl Prayer. A Chronicle of the Future')”, *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, vol. 11, iss. 1, pp. 130–139.

Информация об авторе

Анастасия Р. Никонова, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nikonovaan01@gmail.com

Information about the author

Anastasia R. Nikonova, master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; nikonovaan01@gmail.com

Переход моральной границы
как сюжетобразующий фактор
в романе К. Ярмыш* «Харассмент»

Дарья Б. Толстошеева

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

Аннотация. В статье исследуется, как на практике реализуется принцип сюжетопостроения, основанный на нарушении героем моральных норм. Изображение противоречивых героев, совершающих нелегкий моральный выбор, часто неверный, – одна из главных особенностей жанра романа. Сюжет – это цепь событий, а событие – это так или иначе переход персонажем некой границы, в связи с чем большое значение в романе приобретает хронотоп порога (при этом, возможно, буквально не реализованный). Героиня романа «Харассмент» постоянно оказывается на пороге нравственного выбора. Сюжет романа строится по принципу кумуляции: поступки героини становятся все более неоднозначными с точки зрения морали, пока, наконец, не наступает катастрофа. «Падение» героини – это не единичный инцидент, а результат моральной деградации. В этом смысле женщина, изображенная в современном романе, существенно отличается от классических героинь, часто считавшихся нравственным идеалом, особенно по сравнению с мужчинами-героями. При этом автор остается в русле русской литературной традиции, будучи беспристрастным изображающим субъектом, в качестве создателя она дает героине возможность пережить не только крах и наказание, но и раскаяние и возрождение.

Ключевые слова: сюжет, событие, кумулятивная сюжетная схема, хронотоп порога, моральная граница, современный роман, К. Ярмыш*

Для цитирования: Толстошеева Д.Б. Переход моральной границы как сюжетобразующий фактор в романе К. Ярмыш* «Харассмент» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 159–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-159-168

© Толстошеева Д.Б., 2024

* Внесена в список физических лиц, выполняющих функции иностранного агента.

Crossing the moral boundary as a plot-forming factor in “Harassment” by K. Yarmysh*

Daria B. Tolstosheeva

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

Abstract. The article studies how the principle of plot construction, based on the hero's violation of moral norms, is implemented in practice. The portrayal of contradictory characters who make difficult moral choices, often wrong ones, is one of the main features of the novel genre. The plot is a chain of events, and an event is the character's crossing of a certain boundary one way or another, and therefore the chronotope of the threshold (and perhaps not literally realized) becomes more important in the novel. The heroine of the novel “Harassment” constantly finds herself on the threshold of a moral choice. The plot of the novel is based on the principle of cumulation: the heroine's actions become more and more ambiguous from a moral point of view, until, finally, a catastrophe occurs. The heroine's “fall” is not an isolated incident, but the result of moral degradation. In that sense, the woman depicted in the modern novel differs significantly from classical heroines, who were often considered a moral ideal, especially in comparison with male heroes. At the same time, the author remains in line with the Russian literary tradition, being an impartial depicting subject; as a creator, she gives the heroine the opportunity to experience not only collapse and punishment, but also repentance and rebirth.

Keywords: plot, event, cumulative plot scheme, threshold chronotope, moral boundary, modern novel, K. Yarmysh*

For citation: Tolstosheeva, D.B. (2024), “Crossing the moral boundary as a plot-forming factor in ‘Harassment’ by K. Yarmysh*”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 159–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-159-168

Романная форма, в рамках внутренней меры которой происходит построение образа героя в зоне «максимально близкого контакта... с настоящим в его незавершенности» [Бахтин 1975, с. 473], не может обойтись без отражения его духовных изменений разного рода: кризисов, удач и ошибок, взлетов и падений. В отличие от эпоса, воссоздающего мир, построенный в соответствии с универсальными этическими категориями, роман сосредоточен на изображении жизни живого человека с собственным уникальным опытом, зачастую не способного уместиться в заданные свыше рамки моральных норм. Автор проявляется здесь в двойственной роли: с одной стороны,

в качестве субъекта речи он может выступать как судья, однозначно оценивающий поступки героев и даже осуждающий их, с другой – как бог-демиург, созидающий мир романа, он терпимо относится ко всем творениям, населяющим этот мир, любясь ими, даже когда они совершают далеко не самые благовидные поступки. Все это приводит едва ли не к моральному релятивизму: «Роман способен все понять и, в конечном итоге, все простить» [Рымарь 2001, с. 10]. Но, конечно, для «прощения» необходимо, чтобы образ героя был воссоздан со всей возможной выпуклостью и глубиной.

В связи с этим, как указывал Бахтин, большое значение для романа приобретает хронотоп порога – «хронотоп кризиса и личностного перелома...», который «всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме» [Бахтин 2012, с. 494]. Н. Рымарь поэтому пишет, что «романный герой фактически всегда – фигура порога» [Рымарь 2001, с. 216], и сюжет романа (т. е. художественно целенаправленный ряд событий в мире героев, а также в кругозоре автора и читателя¹) движим, главным образом, именно внутренним перемещением героя от одного порога к другому (при этом хронотоп порога как таковой может и не быть явлен открыто). Порог, таким образом, «вытягивается» в «коридор, путь, куда-то ведущий» [Рымарь 2001, с. 210].

В романе К. Ярмыш* «Харассмент» сюжет строится на постоянном нарушении моральных норм, то есть почти каждое событие в романе – в прямом смысле слова переход героя через границу². Внешние факты действительности в большинстве своем являются лишь следствием этического выбора героини, Инги Соловьевой, молодой, красивой, одинокой женщины, вступающей в отношения с начальником на новой работе, Ильей Бурматовым (сделав этот выбор, она пересекает границы жизни реальной и виртуальной, сна и действительности, дома и офиса, даже границы страны – но все это второстепенно). Сюжетная схема романа подчинена принципу кумуляции: события нанизываются одно за другим, при этом масштаб совершаемых Ингой проступков все время растет. От «порога» к «порогу» Инга приходит к катастрофе, каждый раз переступая не только через общественные нормы, но и через собственные чувства, буквально наступая себе на горло.

Граница, нарушаемая Ингой, ближе к концу романа становится все более очевидной: от норм корпоративной этики до тяжкого уголовного преступления, страшного греха – убийства. Но главным

¹ Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 358 с.

² Там же.

«спусковым крючком» всего этого ряда событий становится именно преступление против собственной натуры, насилие над собой, которое Инга совершает в начале. Игнорирование даже не голоса совести, а простых эмоций и интуитивных ощущений, полового влечения и отторжения приводит к настоящему преступлению.

В романе скрупулезно исследуется внутренний мир современной женщины, которая ставит перед собой и мучительно пытается разрешить вопросы морали в применении к существованию в потребительском мире. Повседневная столичная жизнь воспроизводится во всех мелочах с ее офисами и дачами, метро, ресторанами, барами и магазинами. В этом мире Инга – не только жертва, но и агрессор. С этой точки зрения заметен отказ автора от продолжения традиций классической русской литературы, в которой женщины часто изображались нравственно более цельными и сильными, чем мужчины.

Национальный женский тип мыслился как идеал духовной чистоты, верности и преданности. Возлагая на женщину непосильное бремя – быть нравственным эталоном, писатели тем самым занижали моральную планку для... русских мужчин... Российские женщины вынуждены были соответствовать такой системе ожиданий, что препятствовало обретению ими самоидентичности [Рябинина 2004, с. 298].

Нетрудно заметить, насколько иная ситуация наблюдается в современной женской русской прозе вообще и в данном романе в частности. Рядом с Ингой в «Харассменте» нет мужчины, который был бы до такой степени заинтересован и очарован ею, что впоследствии стремился разделить с ней все тяготы ее ошибок. В этом смысле она совершенно одинока – она не объект изображения, не загадка, над которой бьется пытливый мужской ум, а субъект действий, и за свои ошибки, хоть и неохотно, отвечает сама.

Женщины ищут себя, вынужденные бороться с внешним и внутренним давлением, перерабатывая в себе старые убеждения, возникшие в том числе и благодаря литературе. Инга стремится стать состоявшейся в карьере, самостоятельной и независимой женщиной, примером для других в борьбе за свои права:

...она воображала себя большой начальницей в красном брючном костюме, которая рассуждает на международной конференции о правах женщин. Она упивалась этим образом. Инга – гроза медиабизнеса и икона феминизма!³

³ Ярмыш К.А.* Харассмент. М.: АСТ: CORPUS, 2022. С. 377. Далее отсылки на страницы этого издания даны в тексте в круглых скобках.

Но нравственность русской женщины в классической литературе отнюдь не означала безупречного поведения с точки зрения общественной морали или религии. Иногда, наоборот, кажется, наибольшее уважение автора, читателя и героев вызывала способность совершать ошибки, доверившись страстям, а потом опрavityсь от их последствий в виде страшных нравственных мук и вернуться к деятельной жизни (вспомним Наташу Ростову или Татьяну Бережкову и ее внучку Веру у Гончарова, которые именно после так называемого падения обрели в глазах тонких и истинно любящих их мужчин едва ли не ореол святости).

Причиной «падения» Инги становится совсем не головокружительная страсть, даже не сколько-нибудь серьезное увлечение (в первые моменты близости с Ильей Инга не «забывает себя», а, наоборот, как будто с чувством несвободы и недоумения рассматривает происходящее со стороны). Ее насилие над собой спровоцировано отнюдь не нищетой или болезненной жалостью к близким, как, например, у Сонечки Мармеладовой, а незнанием себя, неумением сказать «нет», невнимательностью к своим чувствам.

Как-то неприлично прогнать его сейчас, когда он стоит на пороге. Хотя Инга и не просила провожать ее, ей было неловко, что начальник вынужден с ней возиться (с. 95), –

вот что она ощущает. Общество уже не требует от нее грубо и прямо лицемерного подчинения догме. Но исподволь внушает ей другие идеалы: Инга считает, что должна нравиться всем. Для этого нужно быть: на работе приветливой, неконфликтной, исполнительной, а в личной жизни красивой, привлекательной, страстной, спонтанной и пр. Из-за всего этого Инга не может узнать, какая же она на самом деле. Легкое любопытство, из-за которого она сближается с Ильей, быстро сменяется отвращением: «Стараясь тем не менее изображать ответное воодушевление, Инга втайне мечтала, чтобы пыл Ильи наконец иссяк» (с. 97). То, что в XIX в. считалось страшным грехом, сейчас не воспринимается чем-то из ряда вон выходящим, однако в рамках данного произведения граница, переступаемая Ингой, становится поистине роковой.

Моральные требования, которые Инга предъявляет к себе, на первый взгляд очень высоки. Но она не стремится отвечать им полностью: самое важное – то, какое впечатление она производит на других, чтобы со стороны казаться безупречной. При этом Инга часто откровенно признается себе в том, что внутренне она совершенно не соответствует усиленно создаваемому ею образу

самой себя, который она демонстрирует окружающим. Размышляя о своих отношениях с начальником, она понимает:

...Не хотелось нести за это никакой ответственности. Это Илья должен был ради нее нарушать правила – она сама предпочитала оставаться образцом благоразумия (с. 135).

На работе подобные связи строго запрещены корпоративными правилами, вследствие чего герои вынуждены встречаться тайно. К тому же Илья начинает активно продвигать Ингу по карьерной лестнице – обеспечивает ей должностной и финансовый рост. Ингу смущает это положение, но он убеждает ее в том, что таким успехом она обязана исключительно своим профессиональным качествам, и Инга предпочитает в это поверить. Так она переступает еще одну границу – границу профессиональной этики.

Со временем Илья начинает склонять Ингу к сексуальным практикам, которые вызывают у нее омерзение. В эти моменты Инга чувствует сопротивление, но снова предпочитает сдаться – не отстаивая свою границу, она позволяет другому человеку нарушить ее:

Все это было так стыдно и так отвратительно, что Инга содрогалась при одной мысли о том, чтобы поучаствовать в подобном... Ей хотелось, чтобы эта неприятная сцена закончилась любой ценой, а Илья не понимал отказов (с. 196–197).

Причем это граница не просто половой неприкосновенности Инги, которую, как Илья считает, он преодолел раз и навсегда (то есть он теперь имеет на ее тело неограниченные права), но личностная граница. Он требует от нее даже не пассивной, а деятельной покорности своей воле – внутренне подчинившись его желанию, внешне она вынуждена проявлять себя как активный участник процесса.

Инга, не найдя в себе сил твердо отказаться от всего этого, таким образом, загоняет глубоко внутрь себя разрушающие ее чувства. Слова «стыд», «стыдный» встречаются в тексте романа больше 60 раз, «неприятный» – больше 30, «злость» – 29, «отвращение», «отвратительный» – 21, «мучиться», «мучительный» – 17, «обидный» – 17, «досадный», «досада» – 16, «неудобный» – 12, «невыносимый» – 10, «противный» – 8, «омерзительный» – 5, «тягостный» – 4 и т. д. Способ выплеснуть все эти эмоции (которые в романе часто сравниваются с ядом) Инга находит простой, и, как ей кажется, безопасный – будучи неспособной проявить агрессию открыто в отношении кого бы то ни было, она заводит фейковый

аккаунт в социальной сети и начинает писать о знакомых и незнакомых людях язвительные, осуждающие, саркастические или просто хамские посты и комментарии: «...В ней будто запустили насос, который неумоимо качал из ее души все новые и новые порции желчи и злости» (с. 209). Не имея воли для открытой борьбы с тем, что ее угнетает, Инга пересекает границы интернет-этики: «грань, за которой находилось недозволенное... истончилась» (с. 210).

Находясь в отношениях, которые не вызывают у нее почти никаких приятных эмоций, Инга встречает другого мужчину и естественным образом заводит роман и с ним. Для нее этот поступок – не измена в общепринятом смысле, поскольку о глубоких чувствах к Илье не идет даже и речи. Новая связь доставляет ей удовольствие, но и делает очевидной неправильность сложившейся ситуации: при мысли, что Илье узнает об «измене», ее охватывает ужас, который, впрочем, не имеет «ничего общего с угрызениями совести» (с. 234). Когда же Инга, наконец, находит в себе силы разорвать отношения, начальник начинает мстить ей – работа под его руководством становится невыносимой, и в какой-то момент Инга снова нарушает правила профессиональной этики: выносит конфликт на суд общественности, пишет в соцсети пост об Илье, обвиняя его в домогательствах. Выступая как олицетворение жертв несправедливости, Инга чувствует, что совершает подвиг, буквально сравнивая себя с Данко. С той лишь разницей, что ее подвижничество обязательно должно было найти признание.

Однако в ходе внутреннего расследования начальство компании оправдывает Илью, в связи с чем Инга оказывается в униженном и, как ей кажется, безвыходном положении. В этом контексте любопытно, что генеральный директор компании, где работают герои, решавший этот вопрос, восседая в кабинете с видом на безграничное небо на верхнем этаже бизнес-центра, воспринимается героиней как божество, имеющее право судить и приговаривать. Когда же приговор оказывается не в ее пользу, она решается на бунт – но сопротивляться в открытую не может. Так она приходит к идее убийства Ильи и воплощает ее. Переступить последнюю границу Инга долго не решается: отгоняет эту мысль от себя, не произнося слова «убийство» даже мысленно, обращается к психологу, меняет образ жизни, загружая голову посторонней информацией, вытесняя мучительные идеи. Но, однажды решившись на подготовку, она ощущает себя настолько особенной, исключительной, непохожей на остальных, что это дает ей так необходимое чувство превосходства, и потому она доводит начатое дело до конца. Мысль об убийстве открывает для Инги настоящую бездну: местом преступления оказывается заброшенный бункер, буквально назван-

ный в тексте «преисподней» и «воротами ада». Момент убийства растягивается во времени: уже после его совершения, прячась, уничтожая улики, запутывая следы, Инга ощущает, что он бесконечен, что теперь она всегда будет в аду.

Количество параллелей с «Преступлением и наказанием» в романе заслуживает отдельного исследования: это и ужас, внушаемый героине жуткой «мечтой», и мучительные сомнения, и момент испытания себя («...а главное, она никогда не узнает, была ли она способна...» (с. 560)), и страх поимки. После убийства Инга чувствует себя зараженной «какими-то паразитами», «инфекцией», что напоминает сон Раскольникова о трихинах и конце света.

Наказание, впрочем, не заставляет себя долго ждать:

Инга прижала одеяло к лицу и закричала... Отменить это, отменить! Сделать так, чтобы этого утра не было, вчерашнего дня не было... Осознание чудовищной непоправимости того, что она сделала, перемалывало ее, как мясорубка (с. 592–593).

Но искреннее раскаяние все же приходит не сразу, как и к Раскольникову. Еще долгое время, испытывая ужас и потрясение от совершенного злодеяния, Инга вместо мук совести чувствует только пустоту, хотя насилие над собой, которое в результате привело к катастрофе, и ощущает как «святотатство». Лишь духовно соприкоснувшись с миром людей, отказавшись от эгоцентризма, Инга приходит к пониманию, что своим поступком она не просто нарушила писанные правила, а повредила целостности всего мира:

Она плакала сразу обо всем. Об Илье, который не посмотрит на небо, о его неприкайных рубашках в шкафу, о сливовом пироге, который испекла мама, и о самой маме... Инге всех было жалко... (с. 627).

В рамках текста произведения уголовного наказания, впрочем, Инга успешно избегает – перевернутый мир остается таковым лишь в ее сознании, внешне же, кажется, ничего почти не изменилось.

Таким образом, в «Харассменте» К. Ярмыш* выступает как традиционный романист: как субъект речи, она не щадит свою героиню, поступки ее оцениваются весьма однозначно, хоть зачастую и в ироническом ключе (претензии Инги на моральное превосходство над другими весьма очевидно представлены как безосновательные). Но при этом в рамках целого романа Инга остается независимым и неподсудным существом, личностью, имеющей право и на ошибки, и на искупление. При этом пересече-

чение героиней моральных границ становится важным конструктивным моментом романа, построенном по кумулятивному принципу: от ошибок или проступков она переходит к преступлению, при этом внешние события являются прямым следствием этического выбора героини, а не наоборот.

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- Бахтин 2012 – *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–511.
- Рымарь 2001 – *Рымарь Н.Т.* Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна: Сб. ст. М.: РГГУ, 2001. С. 9–21.
- Рымарь 2016 – *Рымарь Н.Т.* Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce: Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016. 334 с.
- Рябинина 2004 – *Рябинина Т.В.* К проблеме женского измерения морали // Вестник МГТУ. Труды Мурманского государственного технического университета. 2004. Т. 7. № 2. С. 297–302.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2012), *Sobranie sochinenii. T. 3: Teoriya romana* [Collected works, vol. 3: Theory of the novel (1930–1961).], Yazyki slavyanskikh kul'tur, Moscow, Russia.
- Ryabinina, T.V. (2004), "On the issue of the women's dimension of morality", *Proceedings of the MSTU*, vol. 7, no. 2, pp. 297–302.
- Rymar', N.T. (2001), "Realistic novel of the 19th century. The poetics of moral compromise", Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika russkoi literatury: k 70-letiyu professora Yu.V. Manna: Sbornik statei* [Poetics of Russian literature. On the 70th anniversary of Professor Yu.V. Mann. Collection of articles], RGGU, Moscow, Russia, pp. 9–21.
- Rymar', N.T. (2016), *Poetika granitsy v literature. Esteticheskie i poetologicheskie aspekty problemy granitsy kak fenomena khudozhestvennogo yazyka* [Poetics of the border in literature. Aesthetic and poetological aspects of the issue of the border as a phenomenon of artistic language], Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, Siedlce, Poland.

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; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; dariatolstosheeva@gmail.com

Финал пушкинского «Пира во время чумы»
в контексте эпизода со Стариком
из «Трагической истории доктора Фауста»
Кристофера Марло

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В статье сопоставляются два эпизода из драматургических текстов: финал «Пира во время чумы» Александра Пушкина и эпизод со Стариком из «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло. Основанием для сопоставления является типологическая близость этих эпизодов и в плане событийного ряда, и в плане раскрытия характеров персонажей. В результате возникает возможность соотнесения сцены из пьесы Марло и финала пьесы Пушкина в контекст, в котором актуализируются мотивы невозможности покаяния и несостоятельности праведности. Еще один важный смысловой момент – подключение к поведению Председателя из «Пира во время чумы» не явленной у Пушкина, но очевидной у Марло дьявольской подоплеки; через данный аспект можно выстроить и мотивацию речевого поведения Вальсингама у Пушкина. Кроме того, контекст пьесы Марло наглядно показывает, сколь глубоко пушкинские характеры и сколь сложен в смысловом плане итог пушкинской пьесы – и относительно «Трагической истории доктора Фауста», и относительно ее прямого источника – пьесы Джона Вильсона «Чумной город».

Ключевые слова: контекст, драма, Александр Пушкин, «Пир во время чумы». Кристофер Марло, «Трагическая история доктора Фауста»

Для цитирования: Доманский Ю.В. Финал пушкинского «Пира во время чумы» в контексте эпизода со Стариком из «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 169–180. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-169-180

The ending of Pushkin's "Feast in Time of Plague"
in the context of the episode with the Old man
from "The Tragic History of Doctor Faustus"
by Christopher Marlowe

Yuri V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, domanskii@yandex.ru*

Abstract. The article compares two episodes from dramatic texts: the finale of Alexander Pushkin's "The Feast in the Time of Plague" and the episode with the old man from Christopher Marlowe's "The Tragic History of Doctor Faustus". The basis for comparison is the typological similarity of these episodes both in terms of the sequence of events and in terms of revealing the characters' personalities. As a result, it becomes possible to correlate the scene from Marlowe's play and the finale of Pushkin's play into a context in which the motives for the impossibility of repentance and righteousness are actualized. Another important semantic point is the behavioral linkage of the Chairman from "The Feast in the Time of Plague" with the diabolical background that is not revealed in Pushkin, but is obvious in Marlowe; Through the above aspect, one can build the motivation for Walsingham's speech behavior in Pushkin. In addition, the context of Marlowe's play clearly shows how deep Pushkin's characters are and how semantically complex the outcome of Pushkin's play is – both in relation to The Tragic History of Doctor Faustus and in relation to its direct source – John Wilson's play "The Plague City".

Keywords: context, drama, Alexander Pushkin, "The Feast in the Time of Plague", Christopher Marlowe, "The Tragic History of Doctor Faustus"

For citation: Domanskii, Yu.V. (2024), "The ending of Pushkin's 'The Feast in the Time of Plague' in the context of the episode with the Old man from 'The Tragic History of Doctor Faustus' by Christopher Marlowe", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 169–180, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-169-180

Наследие Кристофера Марло в современной отечественной науке отнюдь не остается без внимания (укажем, в частности, на новейший фундаментальный труд, обобщающий уже сделанное и формирующий новые горизонты [Захаров и др. 2022]); есть и подробные разработки, связанные с теми или иными аспектами взаимодействия русской литературы с творчеством Марло [Захаров и др. 2018]. Между тем соотнесение пушкинского наследия с творчеством Марло не является приоритетным в изучении пьес

английского автора отечественными исследователями, что связано с устойчивой констатацией невозможности знакомства Пушкина с наследием англичанина. И хотя «первоначальный интерес к творчеству Кристофера Марло в России возник в конце 1820-х гг. и был обусловлен публикацией перевода повести немецкого романтика Л. Тика “Жизнь поэта” (“Dichterleben”), представившей Шекспира и литераторов его времени» [Рябова 2015, с. 6], а

...в библиотеке А.С. Пушкина сохранился разрезанный, но не содержащий заметок четырехтомный полный перевод на французский немецкого текста «Жизни поэта» (“Œuvres complètes de L. Tieck. Contes d'Artiste. Première livraison. Shakespeare et ses contemporains”, 1832), однако при этом нет никаких прямых свидетельств знакомства великого русского поэта с биографией и творчеством Кристофера Марло, в связи с чем возникают как предположения относительно вероятности подобного знакомства (Гл. Глебов, О.А. Проскурин), так и их опровержения (М.П. Алексеев, А.А. Долинин) [Рябова 2015, с. 12].

И точка зрения опровергающих тут видится более справедливой: (подробнее об этом см.: [Жаткин, Рябова 2016]). Мнение же о том, что Пушкин, создавая «Скупого рыцаря», был знаком с пьесой Марло «Мальтийский еврей» (см.: [Рецептер 2001]), специалисты по Марло считают бездоказательным. Что касается первых переводов Марло на русский язык, то они начинают появляться только с конца 1850-х гг. (см.: [Захаров и др. 2018]).

И все же отсутствие контактного взаимодействия Пушкина с наследием Марло не отменяет возможности типологического сопоставления творчества двух авторов в тех или иных аспектах. Мы обратимся к проекции одной из сцен марловской «Трагической истории доктора Фауста» на финал «Пира во время чумы», сосредоточившись на контексте из двух эпизодов, формируемых этой проекцией.

В «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло в первой сцене пятого акта принимает участие персонаж, номинированный как Старик (здесь и далее будем писать эту номинацию с заглавной буквы). Начинается эта сцена с «одинокой» реплики Вагнера о пирушке Фауста, который, по мнению Вагнера, готовится к смерти; и Вагнер полагает, что одно (пирушка) противоречит другому (ожидание смерти):

Готовится хозяин, верно, к смерти:
Ведь он мне отдал все свое добро.
И все ж мне кажется: будь смерть близка,

Не стал бы Фауст бражничать так шумно
В кругу студентов. Вот они сейчас
За ужином и так распировались,
Как Вагнеру не приходилось видеть.
Смотри, идут. Наверно, кончен пир.
(Уходит.)¹

Как видим, в этой реплике марловского Вагнера актуализируется будущий заглавный мотив пушкинской маленькой трагедии, что уже в некоторой степени наталкивает на возможность соотнесения двух текстов в контекст. Далее появляется Фауст, студенты и Мефистофель; диалог Фауста и студентов о красавицах (тоже пир своего рода) сопровождается ремарочным появлением Елены («Раздается музыка, и Елена проходит по сцене» (с. 293)) и выражением восторга по поводу ее красоты. Но студенты уходят, и тут входит Старик, призывающий Фауста к покаянию:

О доктор Фауст, если бы я мог
Вернуть твои стопы на путь спасенья,
Чтоб, шествуя стезею благодатной,
Небесного покоя ты достиг!
Свое разбей ты сердце, кровь пролей,
Смешай ее с горячими слезами
Раскаянья и скорби о пороках,
Которых смрад наполнил дух заразой,
Таких злодейств и несказанных скверн,
Что никакое в мире милосердие
Их не изгонит, лишь любовь Христа, –
Твой тяжкий грех своей он смоет кровью (с. 294).

Вслед за этим следует реплика Фауста, обращенная к себе самому, реплика покаянная:

О Фауст, где ты? Что соделал ты?
Ты, Фауст, осужден! Ты осужден!
Отчайся и умри! Громовым гласом
Взывает ад: «Приди! Твой час настал!
Приди!» И Фауст свой исполнит долг! (с. 294)

¹ Марло К. Трагическая история доктора Фауста (перевод Е. Бируковой) // Марло К. Трагическая история доктора Фауста: трагедии. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2023. С. 292. Далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

А далее в ремарке Старику противостоит Мефистофель: «Мефистофель подает ему [Фаусту. – Ю. Д.] кинжал» (с. 294); Старик хочет остановить Фауста:

Стой, Фауст, стой! Замедли шаг безумный!
Над головой твоей, я вижу, ангел
Парит, вздымая чашу благодати,
Ее готов он на тебя излить.
Беги отчаянья, моли пощады!

Фауст

Ах, добрый друг, словами
Ты облегчаешь мой скорбящий дух!
Дай время мне – подумать о грехах.

Старик

Я ухожу, но с тяжким сердцем, Фауст,
Скорбя о гибнущей твоей душе.

(Уходит.) (с. 294–295)

Этот сегмент напоминает финал «Пира во время чумы» Пушкина:

Председатель

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

Уходит. Пир продолжается.

Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость².

Только если у Пушкина уход Священника завершает пьесу, то у Марло сцена продолжается: Фауст вновь обращается к себе, констатируя, что в нем «Ад с благодатью борется в груди» (с. 295). Но под влиянием речей Мефистофеля Фауст все-таки готов служить Люциферу; и тут, в диалоге Фауста и Мефистофеля, речь заходит о Старике:

Фауст

Мой друг, какие только есть мученья,
Их все на старца дряхлого обрушь,
Что с Люцифером разлучил меня!

² Пушкин А.С. Маленькие трагедии. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 208 с. (Азбука-классика). С. 125–126.

Мефистофель

Я не могу души его коснуться, –
Он в вере тверд; но тело истерзаю
Жестоко, хоть и мало в этом толку (с. 295).

Тогда Фауст просит у Мефистофеля:

Слуга мой добрый, об одном прошу:
Пыл сердца моего ты утоли;
Пускай моей возлюбленною станет
Елена в блеске красоты небесной,
Чтоб угасил я в сладостных объятьях
Сомнения, что раздирают душу,
И Люциферу свой сдержал обет (с. 296).

И Мефистофель выполняет просьбу. Итак, Фауст, как видим, предпочел покаянию любовь. Однако после ухода Фауста, Елены и Мефистофеля Старик появляется вновь.

Уходят. Входит старик.

С т а р и к

Проклятый Фауст, жалкий человек,
Небесное отвергший милосердье,
Бежавший прочь от высшего суда!

Входят дьяволы

Меня гордыней искушает демон.
Пусть бог мою испытывает веру
В горниле этом! Знай, зловерный ад,
Восторжествует вера над тобой!
(*Угрожает дьяволам, они шарахаются от него.*)
Смотрите, демоны: с презреньем небо
Над вашим поражением смеется.
Прочь, ад! Отсюда к богу воспарю!
Уходят дьяволы в одну сторону, старик – в другую (с. 297).

На этом сцена завершается. И этот финальный эпизод решен довольно интересно: перед нами фактически ситуация «один на сцене» (как было в начале этой сцены с Вагнером), но речевое одиночество Старика нарушают ремарочные дьяволы; противостояние завершается победой праведника и вновь, как было уже в середине сцены, его уходом. Только на этот раз на сцене никого не остается.

И пусть, в отличие от Пушкина, у Марло Старик появляется и уходит два раза, а не один, основания для констатации наличия

типологического сходства двух эпизодов – финала пушкинского «Пира во время чумы» и сцены со Стариком у Марло – имеются. В какой-то степени можно говорить и о генетическом взаимодействии: Пушкин не знал пьесы Марло, но автор источника пушкинской трагедии Джон Вильсон марловский текст, вероятнее всего, знал. В «Городе чумы» Вильсона ремарка появления Священника выглядит так: «*(Входит старый седовласый священник)*»³. Она несколько отличается от пушкинской: «*(Входит старый священник)*»⁴. Применительно же к пьесе Марло важно, что и у Вильсона, и у Пушкина – Священник, тогда как у Марло – Старик. Но Священник у Вильсона по цели своего появления совпадает со Стариком у Марло – это увещевание грешников:

Прекратите, – заклиная вас благословенной кровью
Того, кто умер за нас на Кресте, –
Эти чудовищные оргии. Если вы не потеряли надежду
Встретиться на небесах с душами тех, кого вы любили
И кто прискорбно погиб на ваших глазах,
Разойдитесь по домам⁵.

И далее:

...мы затушим
Это ужасное веселье, напоминающее агонию,
А на его месте разожжем надежду и покорность небу,
Безмятежные, словно упокоенное лицо
Твоей дорогой матери-праведницы. Пойдем со мной⁶.

И председатель у Вильсона в своем речевом поведении похож на марловского Фауста, понимающего, что покаяние необходимо, но не желающего в итоге покаяться:

Я слышу твой предостерегающий голос, – я понимаю,
что он стремится
Спасти меня от гибели, гибели души и тела.

³ Текст подстрочного перевода пьесы Джона Вильсона «Чумной город» приводится по: Долинин А.А., Виролайн М.Н. Комментарий // Пушкин А.С. Маленькие трагедии. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. (Азбука-классика). С. 191.

⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 122.

⁵ Долинин А.А., Виролайн М.Н. Комментарий. С. 192.

⁶ Там же. С. 194.

Возлюбленный старец, иди своей дорогой с миром,
Но да будут прокляты эти ноги, если они последуют за тобой⁷.

И обращаясь к умершей Матильде:

... (*Глядя вверх.*) – О, святое чадо света,
Я вижу, что ты восседаешь там, куда моя греховная природа
Не может и надеяться воспарить⁸.

И уход Священника у Вильсона похож на первый уход марловского Старика:

Священник
Да сжалится Небо над моим дорогим сыном. Прощай! Прощай!
*Священник печально удаляется*⁹.

Пушкин в интересующих нас сегментах по большей части сохраняет Вильсона, и, соответственно, финал «Пира во время чумы» в некоторых планах соотносится со сценой со Стариком у Марло. Священник увещевает пирующих, упоминая и бесов (вспомним их участие в интересующем нас эпизоде из марловской пьесы), и кровь Спасителя (у Марло, напомним, это финал первой реплики Старика: «...лишь любовь Христа, – // Твой тяжкий грех своей он смоем кровью» (с. 294)):

Подумать мог бы я, что нынче бесы
Погибший дух безбожника терзают
И в тьму кремешную тащат со смехом.
<...>
Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя, распятого за нас:
Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души –
Ступайте по своим домам!¹⁰

Заметим, пушкинский Священник обращается ко всем, тогда как Старик у Марло – персонально к Фаусту; но Священнику

⁷ Долинин А.А., Виролайнен М.Н. Указ. соч. С. 195.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 196.

¹⁰ Там же. С. 124.

у Пушкина отвечает именно Председатель, функционально соотносимый в данном плане (и не только в нем) с Фаустом. И Председатель, осознавая свою греховность, тем не менее к покаянию не готов:

Тень матери не вызовет меня
Отселе – поздно, – слышу голос твой,
Меня зовущий, – признаю усилья
Меня спасти... старик! иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!¹¹

Тут следует заметить, что финал «Пира во время чумы» существенно отличается от того, что было в «Чумном городе». Да, Священник тоже уходит, тем самым эпизод проецируется на Вильсона, а через Вильсона – и на Марло, у которого уходит Старик; вот только решен этот уход у Пушкина иначе, чем у Вильсона: в пушкинской ремарке возникает и Председатель, чего не было в «Чумном городе»:

С в я щ е н н и к
Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

Уходит. Пир продолжается.

Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость¹².

Еще важно, что у Пушкина есть «Прости»; у Вильсона же, напомним, только «Прощай». И эта разница между Пушкиным и Вильсоном (появление Председателя в ремарке и «Прости» в реплике Священника) сближает финал «Пира во время чумы» с эпизодом со Стариком у Марло. И Пушкин тут оказывается ближе к Марло, чем к Вильсону, по такому параметру, как глубина характеров персонажей – и Священника, и Председателя, который сближается с Фаустом; и уже не столько с Фаустом Марло, сколько с Фаустом Гёте, но об этом скажем чуть ниже. В итоге же такая закрытая открытость пушкинского финала и наталкивает на определенные мысли относительно возможности соотнесения в контекст сцены из пьесы Марло и финала пьесы Пушкина, когда взаимное смысловое обогащение двух текстов происходит через то, что отличает их друг от друга.

Обогащает ли контекст пьесы Марло смысл пьесы Пушкина? Да, поскольку через этот контекст бóльшую актуализацию полу-

¹¹ Там же. С. 124.

¹² Там же. С. 126.

чает мотив покаяния, точнее – мотив невозможности покаяния тогда, когда уже пройдена некая грань. Вместе с этим усиливается и мотив праведности: праведность Старика из «Трагической истории доктора Фауста» накладывается на пушкинского Священника, праведность которого столь прямо, как у Марло, не заявлена, но усилена относительно марловского Старика профессиональным статусом персонажа «Пира во время чумы». Еще один важный смысловой момент – подключение к поведению Председателя из «Пира во время чумы» не явленной у Пушкина на персонажном уровне, но представленной в данном плане у Марло дьявольской подоплеки; через данный контекстуальный аспект можно выстроить и мотивацию речевого поведения Вальсингама у Пушкина.

Однако, кроме этого, контекст пьесы Марло наглядно показывает, сколь глубоки пушкинские характеры и сколь сложен в смысловом плане итог пушкинской пьесы – и относительно «Трагической истории доктора Фауста», и относительно «Чумного города», что особенно заметно как раз в самом финале «Пира во время чумы»: последней реплике Священника и последней ремарке: «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость»¹³. Очевидная антитетичность относительно друг друга продолжения пира и состояния Председателя указывает на многозначность, на сложность, на глубину и финала, и характера Вальсингама, который своим состоянием в данный момент сродни Фаусту; только уже не Фаусту Марло, а, как чуть выше было сказано, Фаусту Гёте. И вот тут нельзя не упомянуть пушкинскую «Сцену из Фауста». Не будем подробно останавливаться на данном тексте в ракурсе нашей проблемы, скажем только, что при обращении к гётевскому тексту в работе над своей «Сценой из Фауста» Пушкин мог получить прототип своего Председателя; подчеркнем – именно своего, а не вильсоновского.

Мы же добавим ко всему сказанному, что через пушкинский «Пир во время чумы» в смысловом плане обогащается и сцена со Стариком в марловской пьесе – ее тоже можно прочитывать как более сложную, чем просто метания Фауста между покаянием и грехом с итоговым решением в пользу последнего.

Таким образом, два текста – «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло и «Пир во время чумы» Александра Пушкина – создав контекст, через это контекстуальное прочтение взаимно обогатили смыслы друг друга. Этого, кстати, не произошло в контексте пьес Марло и Вильсона, хотя очевидно, что Вильсон был Пушкиным существенно в смысловом плане обогащен.

¹³ Там же.

Литература

- Жаткин, Рябова 2016 – *Жаткин Д.Н., Рябова А.А.* У истоков русского восприятия «Трагической истории Доктора Фауста» Кристофера Марло // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. № 6-4. С. 788–792.
- Захаров и др. 2018 – *Захаров Н.В., Гайдин Б.Н., Лисович И.И., Макаров В.С., Шпилова Н.В., Черноземова Е.Н.* Наследие Кристофера Марло в русской и мировой культуре (введение в проблему) // Шекспировские штудии. 2018. № 4. С. 167–178.
- Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре 2022 – Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд: Колл. монография / Н.В. Захаров (рук. авт. коллектива), Б.Н. Гайдин, И.И. Лисович, В.С. Макаров, Н.В. Шпилова, Е.Н. Черноземова. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2022. 338 с.
- Рецептер 2001 – *Рецептер В.* «Я жду его» (Скрытый сюжет «Скупого рыцаря») // Звезда. 2001. № 2. С. 165–178.
- Рябова 2015 – *Рябова А.А.* Русская рецепция Кристофера Марло: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2015. 38 с.

References

- Retseptser, V. (2001), “ ‘I’m waiting for him’ (The hidden plot of ‘The Stingy Knight’)”, *Zvezda*, no. 2, pp. 165–178.
- Ryabova, A.A. (2015) *Russian reception of Christopher Marlowe*, Abstract of the PhD Thesis. Saratov, Russia.
- Zakharov, N.V., Gaidin, B.N., Lisovich, I.I., Makarov, V.S., Shipilova, N.V. and Chernozemova, E.N. (2018), “Christopher Marlowe’s heritage in Russian and world culture (problem definition)”, *Shakespeare studies* [Shakespeare studies], no. 4, pp. 167–178.
- Zakharov, N.V. (2022), *Kristofer Marlo i ego tvorchestvo v russkoi i mirovoi kul’ture: mezhdistsiplinarnyi vzglyad: kollektivnaya monografiya* [Christopher Marlowe and his work in Russian and world culture. An interdisciplinary view, collective monograph], Izd-vo Mosk. humanit. un-ta, Moscow, Russia.
- Zhatkin, D.N. and Ryabova, A.A. (2016), “At the origins of Russian perception of Christopher Marlowe’s ‘The Tragic History of Doctor Faustus’”, *International Journal of Applied and Fundamental Research*, no. 6-4, pp. 788–792.

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

Yuri V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Автопсихологизм героя
в современной русской и немецкой прозе
(на материале произведений Р. Сенчина и Кр. Крахта)

Мария В. Ларина

*Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского
Санкт-Петербург, Россия, m_larina@yahoo.com*

Аннотация. В статье рассматривается проблема границы между художественным вымыслом и реальностью, которая в новейшей литературе подчеркнута условна. На этом фоне постоянно усложняются взаимоотношения автора и героя. Писатель не только создает текст, но и становится частью собственной мифологии, внутри которой функционирует автопсихологический герой. Подобный подход отличает творчество Романа Сенчина и Кристиана Крахта – знаковых представителей новейшей прозы. Нас будут интересовать особенности образа автопсихологического героя; в этом плане сопоставляются ранее не изучавшиеся связи современной русской и немецкой прозы на уровне поэтики, авторского мировидения. На примере повести «Минус» (2001) и романа «Дождь в Париже» (2018) Р. Сенчина, а также романов “Faserland” (1995) и “Eurotrash” (2021) Кр. Крахта автопсихологический герой анализируется как своеобразный двойник автора.

Ключевые слова: автопсихологический герой, автор и герой, Роман Сенчин, Кристиан Крахт, «Минус», «Дождь в Париже», “Faserland”, “Eurotrash”, двойник

Для цитирования: Ларина М.В. Автопсихологизм героя в современной русской и немецкой прозе (на материале произведений Р. Сенчина и Кр. Крахта) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 181–190. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-181-190

The autopsychologism of the hero in the modern Russian and German prose (on the material of the works of R. Senchin and Chr. Kracht)

Maria V. Larina

*Dostoevsky Russian Christian Academy for the Humanities
Saint Petersburg, Russia, m_larina@yahoo.com*

Abstract. The article addresses the issue of the boundary between fiction and reality, which is increasingly viewed as markedly conditional in contemporary literature. Against such a background, the relationship between author and protagonist constantly become more complicated. The writer not only creates a text but also gets to be a part of his own mythology, within which the autopsychological hero functions. A similar approach distinguishes the work of Roman Senchin and Christian Kracht, the most important representatives of the latest prose.

The author will be interested in the specific characteristics of the autopsychological hero's image; in that regard, the previously unstudied connections between contemporary Russian and German prose at the level of poetics and the author's worldview will be compared.

Taking the example of the story "Minus" (2001) and the novel "Rain in Paris" (2018) by R. Senchin, as well as the novels "Faserland" (1995) and "Eurotrash" (2021) by Kr. Kracht, the autopsychological hero is analyzed as a kind of twin of the author.

Keywords: autopsychological hero, author and hero, Roman Senchin, Christian Kracht, "Minus", "Rain in Paris", "Faserland", "Eurotrash", twin

For citation: Larina, M.V. (2024), "The autopsychologism of the hero in the modern Russian and German prose (on the material of the works of R. Senchin and Chr. Kracht)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 181–190, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-181-190

Образ человека в современной литературе, его теоретическое осмысление открывают бескрайнее поле для научных изысканий. Особый интерес в этой области вызывает феномен взаимоотношений автора – создателя художественного произведения – и его героя, воплощающего в себе все противоречивые тенденции актуального общественного развития. Герой новейшей прозы и обобщен и предельно индивидуален одновременно. Такая двойственность образа достигается путем «вплетения» в ткань фиктивного нарратива фактов биографии автора и его личных переживаний – явление,

получившее в литературоведении название «автопсихологизм». Таким образом познавая себя, писатель осмысляет современную социальную действительность.

Итак, автопсихологизм – стратегия непосредственного внесения авторского опыта саморефлексии в художественную действительность, входящего, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, как в «зону героя», так и в «зону автора» [Гнюсова 2008, с. 7]. Это феномен психологического родства между автором и его героем, когда личность создателя литературного произведения становится частью фиктивного нарратива. Соответственно, автопсихологический герой – носитель образа авторского «Я» в рамках произведения. В отечественной науке термин «автопсихологизм» был впервые употреблен в труде Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе» (1971). Исследовательница описывает ситуацию, когда фактом литературы становятся не только авторский опыт, отразившийся в воспроизводимых образах, не только идея, вокруг которой формировался текст, но и личность автора, его создавшего. Гинзбург убедительно доказывает, что в творчестве отдельных писателей автобиографизм как таковой уступает место автопсихологизму: в автопсихологических произведениях на передний план выходит не столько совпадение жизненных реалий или биографий автора и героя, сколько их внутреннее психологическое родство [Гинзбург 2016, с. 13–14].

В современной словесности эта тенденция – одна из ведущих. Главным героем литературы последних десятилетий является сам автор. По замечанию Н.В. Ковтун, подобный подход в известной степени есть рефлексия на преодоление эстетики постмодернизма, на желание художника заявить о себе. Литература решает вопрос о собственном статусе в актуальной культурной парадигме, отсюда, в частности, интерес к теме письма, к образу «пишущего человека» [Ковтун 2022, с. 9]. Таким образом, создающий свой текст автопсихологический герой занимает особую нишу.

Цель настоящей статьи – выявить и сопоставить особенности формирования образов главных героев прозы знаковых современных художников – Р. Сенчина и Кр. Крахта. Выбор авторов для сопоставления обусловлен устойчивым тяготением обоих прозаиков к автопсихологическому герою, заостряющему актуальнейшие проблемы современности. Принадлежность писателей к разным национальным традициям – русской и немецкой – позволяет представить исследуемый тип героя в широкой парадигме новейшей европейской литературы. Особо интересен тот факт, что оба автора создают пары связанных произведений с разницей в несколько лет. Таковы повесть «Минус» (2001) и роман «Дождь в Париже»

(2018) Р. Сенчина, романы “Faserland” (1995) и “Eurotrash” (2021) Кр. Крахта.

Э. Шиллинг называет прозу, строящуюся вокруг образа автопсихологического героя, *Autofiktion*, выделяя его как особый метод наррации. Исследователь обозначает две важнейшие темы, объединяющие произведения *Autofiktion: Identität* и *Krankheit* (идентичность и болезнь в самом широком смысле). Интимность этих тем, их глубина требуют автопсихологического героя, навязчиво рефлексизирующее альтер-эго автора, позволяющее говорить о самом сокровенном. К *Autofiktion* исследователь относит в том числе и большинство романов Кр. Крахта, произведения которого не читаются безотносительно к личности их создателя [Schilling 2022, S. 278].

Сюжет романа “Eurotrash” представляет собой описание путешествия герра Крахта с психически больной, зависимой от алкоголя и фенотарбуритала матерью по Швейцарии. Герой – известный немецкий писатель, 25 лет назад прославившийся своим романом “Faserland”, в котором он «представил себя этаким денди» и «не все, но кое-что приврал»¹. Путешествие имеет кольцевую композицию: начинается и заканчивается в психиатрической лечебнице под Цюрихом. Если Германия в “Faserland” имела адскую структуру со всеми соответствующими атрибутами, то Швейцария в “Eurotrash” – лабиринт, напоминающий загробные странствия души, когда ей показывают все места земной жизни.

Похожий мотив используется в романе «Дождь в Париже», о чем пишет Н.В. Ковтун:

«Дождь в Париже» имеет кольцевую композицию, его открывает и финализирует проход героя «по длинному рукаву, проложенному из самолета в аэропорт», как по Лабиринту в поисках собственного «я», что напоминает загробное странствие «души». <...> На всем протяжении полета, в Париж и обратно, Топкин находится в состоянии глубокого опьянения, мучительного сна/смерти, смещающем границы памяти [Ковтун 2023, с. 275–276].

В постоянном опьянении находятся «молодые» герои в романе “Faserland” и в повести «Минус».

Важное отличие романа “Eurotrash” заключается в том, что рассказчик вполне трезв. Пьяна и периодически умирает от передо-

¹ *Kracht Ch. Eurotrash* // Ohleihe.de. URL: <https://www.onleihe.de/goethe-institut/frontend/mediaInfo,0-0-1593202828-200-0-0-0-0-0-0.html> (дата обращения 20 марта 2024). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

зировки его мать, чтобы потом снова воскреснуть и дать сыну представления. В романе есть эпизод, где мать доказывает, что видит сына насквозь, она формулирует те мысли и мотивы поступков, которые он сам не решается озвучить. Ненормальность матери можно назвать специфическим «сумасшествием Гамлета», который Л. Баткин считает отзвуком карнавальной «глупости», способом уклониться от официальных условностей и понятий, увидеть мир «шиворот-навыворот», «то есть какой он на самом деле» [Баткин 2001, с. 411]. Мать и сын в ходе путешествия посещают могилу Борхеса в Женеве. Похожий прием Крахт использует в “Faserland”, когда герой ищет и не находит место погребения Т. Манна. В “Eurotrash” искомая могила найдена, и именно мать переводит сыну эпитафию – завещание великого предшественника: «Не бойся»².

Фигура аргентинского писателя важна для понимания концепции автопсихологического героя и ее роли в поэтике произведения. Если Кр. Крахт обращается к наследию Борхеса намеренно, то голос Р. Сенчина звучит в унисон интуитивно, в силу специфики творчества. Х.-Л. Борхес считается одним из первых писателей XX в., обратившихся к проблематике человеческой памяти. Ключевые мотивы творчества Борхеса – лабиринт, зеркало и мир, трактуемый как нескончаемая книга. Основные темы – противоречивость мира, время, одиночество, человеческий удел, смерть. Роману “Eurotrash” предпослан эпиграф: «Если ты любишь Германию, лучше не посещай ее». Это слова Борхеса, чей рассказ «Германский реквием» заканчивается следующими строками: «Я всматриваюсь в зеркало, чтобы понять, кто я и каким стану через несколько часов перед лицом смерти. Плоть моя может содрогнуться, я – нет»³. Именно через идею «зеркала» наилучшим образом прочитываются отношения автора с автопсихологическим героем.

По мысли Ж. Лакана, в детстве человек «захвачен средой», что позволяет лучше овладеть телом, но вносит изначальный раскол в психику индивида. Само *Я* человека оказывается отчуждено, поскольку, говоря «это я», ребенок указывает не на себя, а от себя, в сторону зеркального образа. Чуть позже он научится показывать на себя, интроецировав и присвоив этот образ, который Лакан назвал *другим*. Именно поэтому истории про двойников так задевают нас: все мы живем с бессознательным *другим*, вызывающим амбивалентные чувства любви-ненависти [Кудряшов 2006]. Этот «маленький другой», этот образ, есть автопсихологический герой – двойник

² Ibid.

³ Борхес Х.-Л. Deutsches Requiem // Литмир. URL: <https://litmir.club/br/?b=4104> (дата обращения 20 марта 2024).

автора (тоже образа, «внешней» части нарратива, направленной за пределы текста).

Еще одна составляющая *зеркала* – *Другой* – некоторая символическая структура, связанная с означающим. *Другой* – абстрактный символический порядок [Кудряшов 2006], в котором слова глубоко прочерчивают саму психическую реальность и представления о мироздании (примерно об этом говорит сокрушающийся об унаследованной из «глупых книг» и от интеллигентов-родителей «никчемности» Роман в повести «Минус»). Согласно Ю. Лотману, код и его история неразрывно связаны с художественным языком, который позволяет опосредовать бинарную картину мира идеологическим, политическим, художественным или иным контекстом [Лотман 2002]. По мнению С. Агранович, таким образом формируются конкретные модели языка культуры от архаического мифа и ритуала до стереотипов современного сознания. Одна из важнейших таких моделей – двойничество:

Внутри художественной структуры двойничества литература осваивает социальную действительность, сопрягая ее с воистину изначальными и вечными формами освоения мира человеческим сознанием, с оппозицией жизнь-смерть. Не случайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти [Агранович, Саморукова 2001, с. 10].

Так, Андрей Топкин чувствует себя мертвым, мертв город Минусинск, омертвление же – ключевой мотив в творчестве Крахта (один из романов автора так и называется – «Мертвые»), отсюда специфический топос – кладбища, погреба, похожие на могилы комнатухи. Если говорить о динамике образа, то она происходит по следующему сценарию: «...сперва герой двоичен, потом его вторая часть становится самостоятельной» [Фрейденберг 1997, с. 210]. «Зрелый герой» Крахта – уже сам писатель, у Сенчина он получает свое собственное, отличное от авторского, имя и свободу ничего не делать. «Смертный герой» остается в «преисподней», т. е. в пространстве литературного произведения, а «живой» (автор) – «выходит к людям». К «мертвому двойнику» присоединяется пара других метафор: рабство и глупость (он – шут). А.М. Панченко определял двойничество как эксцесс, «жизнь как-нибудь» [Панченко 1984, с. 186]. Но если академик рассматривал это явление исключительно как «русскую проблему», то современная литература говорит о его всеохватности.

В связи с усложнением образа мира в актуальной литературе он все меньше может быть рассмотрен через призму примитивных

бинарных внутритекстовых оппозиций. Парная модель художественного исследования человека расшатывается, предлагая более сложные варианты соотношения «я–другой». Так рождается оппозиция образов «автор – автопсихологический герой». По классификации Агранович–Саморуковой эту пару «персонажей» (еще раз подчеркнем это понятие) можно отнести к типу близнецов. Такие двойники – всегда маргиналы, «причем общественная приниженность героев не всегда буквальна». Они могут быть «идиотами, парадоксалистами, шутами, провинциалами, бастрадами, эмигрантами и т. д.» [Агранович, Саморукова 2001, с. 11]. Маргинальность героев «Минуса» и “Faserland” очевидна, тогда как в более поздних произведениях она обозначена специфически: Топкин растерял все, что имел, и выброшен на обочину жизни. Его маргинальность, в первую очередь, внутренняя. В романе Крахта само вынесенное в заглавие понятие «евротреш» – термин, обозначающий богатых европейских экспатриантов в США, светских львов, стильных и состоятельных, не является уничижительным. Но в исследуемом контексте бросается в глаза второй корень слова – trash – «мусор», «хлам». Так рассказчик называет себя и свое окружение.

Данный тип двойничества соотносится и со спецификой авторской проблематики: близнецная пара связана с идеей общей судьбы, как правило, с идеей негативной соборности, когда коллектив в своей минимальной модели обречен на гибель [Агранович, Саморукова 2001, с. 11]. Сказанное позволяет поставить вопрос о связи близнечного двойничества с утопическим сознанием, которое и у Крахта, и у Сенчина может быть обращено как в прошлое (детство у бабушки в Минусинске), так и к абстрактной идее – проекции на будущее. Практически утопив безымянного протагониста посреди Боденского озера в “Faserland”, Крахт воскрешает его через 25 лет и развенчивает иллюзии прошлого: «благословенная Швейцария», к которой герой так стремился, – очередной замкнутый круг от психлечебницы к психлечебнице, а «исход» матери в «рай с зебрами» на самом деле – ее госпитализация, очевидно, последняя в жизни. В то же время недостижимый, воспетый европейским искусством Париж у Сенчина оборачивается сырым темным пространством, наполненным призраками. Автор дает герою свободу действия, в результате чего бездействие последнего достигает абсурда, тем самым подписывается приговор «маленькому человеку», «маленькому другому».

Специфика создания образа героя в исследованных текстах позволяет говорить об автопсихологизме как об основной стратегии писательского метода. Вступая во взаимоотношения с автором, становясь неотъемлемой частью авторской мифологии, автопсихо-

логический герой выступает в качестве двойника автора, образует с ним специфическую близнецную пару. Такая особенность поэтики позволяет углубить личностное начало в тексте, обобщить опыт саморефлексии и вывести его на общечеловеческий уровень.

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, URL: <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Acknowledgements

The study was carried out under a grant from the Russian Science Foundation № 23-18-00408, URL: <https://rscf.ru/en/project/23-18-00408/>; Dostoevsky Russian Christian Academy for Humanities.

Литература

- Агранович, Саморукова 2001 – *Агранович С.З., Саморукова И.В.* Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. 132 с.
- Баткин 2001 – *Баткин Л.М.* Смех Панурга и философия культуры // Бахтин М.М. PRO ET CONTRA. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке рус. и мировой гуманитар. мысли: Антология. Т. 1. СПб., 2001. С. 398–412.
- Гинзбург 2016 – *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. О литературном герое. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
- Гнюсова 2008 – *Гнюсова И.Ф.* Автопсихологизм как особый тип романного повествования У.М. Теккерея и Л.Н. Толстого // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2008. № 309. С. 7–11.
- Ковтун 2022 – Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: Монография / Кол. авт.; отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2022. 260 с.
- Ковтун 2023 – *Ковтун Н.* In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина) // Сборник Матице Српске за славистику 103. Нови Сад: Матица Српска. Одељење за књижевност и језик, 2023. С. 271–286.
- Кудряшов 2006 – *Кудряшов И.* Что нужно знать, чтобы понимать Лакана // Литературный альманах «Ликбез». 2006. № 29. URL: http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number496/zine_clever501/publication525 (дата обращения 10 марта 2024).

- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* К проблеме типологии культуры // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 56–62.
- Панченко 1984 – *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 205 с.
- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
- Schilling 2022 – *Schilling E.* ‘Authentische’ Autofiktion? Christian Krachts “Eurotrash” // *Zeitschrift für Germanistik*. 2022. Bd. 32. № 2. S. 278–289.

References

- Agranovich, S.Z. and Samorukova, I.V. (2001), *Dvoinichestvo* [Doppelgänger Duality], Samarskii universitet, Samara, Russia.
- Batkin, L.M. (2001), “Panurg’s Laughter and the Philosophy of Culture”, Bakhtin, M.M. *PRO ET CONTRA, Lichnost’ i tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke rus. i mirovoi gumanitar. mysli: Antologiya* [Personality and works of M.M. Bakhtin in the assessment of the Russian and world humanitarian thought: Anthology], vol. 1, Saint Petersburg, Russia, pp. 398–412.
- Freydenberg, O.M. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [Plot and Genre Poetics], Labirint, Moscow, Russia.
- Ginzburg, L.Ya. (2016), *Opsikologicheskoi proze. O literaturnom geroe* [On Psychological Prose. On the Literary Hero], Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Gnyusova, I.F. (2008), “Autopsychological analysis as a special type of L.N. Tolstoy’s and W.M. Thackeray’s novelistic narration”, *Tomsk State University Journal*, no. 309, pp. 7–11.
- Kovtun, N. (2023), “In vino veritas, or About the peculiarities of wine drinking in Kyzyl and Paris (R. Senchin’s version)”, *Matica Srpska Collection of Slavic Studies*, vol. 103, Novy Sad, Serbia, pp. 271–286.
- Kovtun, N.V. (ed.) (2022), *Obraz geroya sovremennosti v proze rubezha XX–XXI vekov* [Image of the Hero of Modern Times in the Prose of the Turn of the 20th–21st Centuries]. Monograph, FLINTA, Krasnoyar. gos. ped. un-t im. V.P. Astaf’eva, Moscow, Krasnoyarsk, Russia.
- Kudryashov, I. (2006), “What One Needs to Know to Understand Lacan”, *Literaturnyi al’manakh “Likbez”*, available at: http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number496/zine_clever501/publication525 (Accessed 10 March 2024).
- Lotman, Yu.M. (2002), “On a Typology of Culture”, Lotman, Yu.M. *Istoriya i tipologiya russkoi kul’tury* [History and Typology of Russian Culture], Iskustvo-SPB, Saint Petersburg, Russia, pp. 56–62.
- Panchenko, A.M. (1984), *Russkaya kul’tura v kanun petrovskikh reform* [Russian Culture on the Eve of Peter the Great’s Reforms], Nauka, Leningrad, USSR.
- Schilling, E. (2022), “ ‘Authentische’ Autofiktion? Christian Krachts, Eurotrash”, *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 32, no. 2, S. 278–289.

Информация об авторе

Мария В. Ларина, кандидат филологических наук, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург, Россия; 191023, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 15; m_larina@yahoo.com

Information about the author

Maria V. Larina, Cand. of Sci. (Philology), Dostoevsky Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg, Russia; bld. 15, Fontanka River Embankment, Saint Petersburg, Russia, 191023; m_larina@yahoo.com

Концепт души в рассказах И. Цанкара (к проблеме мотивного комплекса)

Вероника В. Старкова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Москва, Россия, Starkova.Veronika2014@yandex.ru

Аннотация. В работе посредством анализа мотивного комплекса, состоящего из мотивов души, сердца, взгляда и мечты в трех рассказах из сборника «Виньетки» (1899) («Эпилог», «Голод» и «Человек») словенского писателя Ивана Цанкара (1876–1918), был исследован концепт души в его раннем творчестве. В результате исследования выявлена трансформация писательского понимания исследуемого концепта: от позиции символистов, согласно которой душа каждого есть часть вселенской души, присутствующей во всем живом (рассказ «Эпилог»), через соединение идей Эмерсона о «сверхдуше» с уверенностью, что душа человеческая является прекрасной, недостижимой целью, к которой стремится художник (рассказ «Голод»), к идее о существовании души у обычного человека, живущего повседневной жизнью (рассказ «Человек»). Остальные элементы мотивного комплекса оказались константной составляющей художественного арсенала писателя: мотив взгляда используется Цанкаром для передачи внутреннего мира героев в контексте наличия или отсутствия встречи героя с душой, мотив сердца выступает, чтобы представить чувства героя от встречи или же невозможности встречи с ней или же маркером соединения героя с душой; мотив мечты в первых двух рассказах присутствует как единственное пространство, где возможна встреча человека с душой.

Ключевые слова: Иван Цанкар, душа, мотивный комплекс, символизм

Для цитирования: Старкова В.В. Концепт души в рассказах И. Цанкара (к проблеме мотивного комплекса) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 191–201. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-191-201

The concept of the soul in Ivan Cankar's short stories (on an issue of the motif complex)

Veronika V. Starkova

Lomonosov Moscow State University

Moscow, Russia, Starkova.Veronika2014@yandex.ru

Abstract. In the article through analyzing the motif complex, consisting of the motifs of the soul, heart, gaze and dream in three stories from the collection “Vignettes” (1899) (“Epilogue”, “Hunger”, “Human”) of the Slovenian writer Ivan Cankar's (1876–1918) the concept of the soul in his early work is studied.

The study revealed the transformation of writer's understanding of the studied concept: from the position of the symbolists, according to which everyone's soul is a part of the universal soul present in all living things (the story “Epilogue”), through the combination of Emerson's ideas about “The Over-Soul” with the conviction that the human soul is a beautiful, unattainable goal to which the artist strives for (the story “Hunger”), to the idea of the existence of a soul in an ordinary person living an everyday life (the story “Human”).

The remaining elements of the motif turned out to be a constant component of the writer's artistic arsenal. The gaze motif is used by Cankar to convey the inner world of heroes in the context of the presence or absence of the hero's encounter with the soul, the heart motif appears to represent the hero's feelings from meeting or failing to meet the soul or a marker of the hero's connection to the soul the dream motif is present in the first two stories as the only space where a person can unite with his/her soul.

Keywords: Ivan Cankar, soul, motif complex, symbolism

For citation: Starkova, V.V. (2024), “The concept of the soul in Ivan Cankar's short stories (on an issue of the motif complex)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 191–201, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-191-201

И. Цанкар (1876–1918) – выдающийся словенский писатель, поэт, драматург, эссеист и общественный деятель. Прозаическое творчество писателя во многом определило вектор развития словенской литературы XX в. и не только «позволило национальной прозе словенцев подняться до уровня мировой литературы» [Бодрова 2010, с. 3], но и дало импульс для ее дальнейшего развития, обозначило комплекс национальных и универсальных проблем и идей, выделив черты словенского национального характера.

Попытка исследования феномена души в творчестве Цанкара была предпринята выдающимся словенским литературоведом Д. Пирьевцем (1921–1977) в монографии «Иван Цанкар и европей-

ская литература». В главе «Душа» исследователь последовательно разбирает мировоззренческие позиции французских, австрийских, американских и польских литераторов и их восприятие представителями словенского модерна (Д. Кетте, О. Жупанчиком, Й. Мурном) и обращается к двум основным представлениям о душе, существовавшим в мировой литературной традиции той эпохи, – декадентскому и символистскому. Согласно первому (сторонниками которого были французские декаденты П. Верлен и А. Мишо, польский писатель С. Пшибышевский и австрийский драматург Г. Бар), душа – это освобожденная от разума совокупность ощущений, инстинктов, мечтаний, основанная на подсознании человека. В то же время символистское понимание души (С. Малларме, М. Метерлинк, австрийские писатели Г. фон Гофмансталь и П. Альтенберг, а также американский философ, поэт и эссеист Р.У. Эмерсон) основывается на мысли о том, что индивидуальная душа является формой всеенского духа, присутствующая в каждом человеке и являющаяся универсальной и сама себе подобной [Pirjevec 1964, S. 209]. Так, согласно Эмерсону, душа – это посредник между Богом и человеком, через который Бог осуществляет свою волю, а человек вступает с Ним в контакт: «Невыразим союз человека и Бога в каждом действии души»¹. По мысли Д. Пирьевца, понимание Цанкаром души близко именно представлениям символистов:

...взгляды Цанкара решительно отошли не только от натурализма, но также и от мира декадентских представлений и мощно приблизились к символизму, в особенности – к спиритуальному универсализму [Pirjevec 1964, S. 211].

Выдающийся словенский литературовед Я. Кос в своей монографии «Думать о Цанкаре» подтверждает мысль Пирьевца о влиянии символистов на представления Цанкара о душе, подчеркивая, что это понятие, использовавшееся Цанкаром для описания эмпирического мира, не становится ядром его философии:

От Метерлинка, Эмерсона и других модных авторов он (Цанкар. – В. С.) взял понятия сверхдуши, бога, вечной красоты, человеческой души как глубинной целостности всего восприятия, однако эти понятия в его текстах в основном выступают в качестве метафор или аллегорий для образа чувственно-эмпирического мира, а не для обозначения истинной метафизической трансцендентности [Kos 2018, S. 158].

¹ Эмерсон Р.У. Сверхдуша. URL: <http://www.theosophy.ru/lib/oversoul.htm> (дата обращения 18 марта 2024).

Данная статья посвящена одному из ранее не затронутых исследователями аспектов заявленной проблематики: выявлению мотивов в составе мотивного комплекса, раскрывающих концепт души в рассказах Цанкара.

Мотив («эстетически значимая повествовательная единица, интертекстуальная в своем функционировании, инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, соотносящейся в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [Силантьев 2003, с. 96]) представляет важную сторону поэтики Цанкара: объединяясь в мотивные комплексы, они выражают авторскую мысль:

Соотнесение мотива и мотивного комплекса двунаправленно. Комплекс сложнее мотива, так как объединяет различные мотивы. И в то же время комплекс конкретнее: мотив в определенном ракурсе абстракции оказывается более обобщенным, чем комплекс [Близняк 2011, с. 3].

В какой-то мере определение роли символа в поэтике Цанкара, данное словенской исследовательницей И. Авсеник-Набергой, может быть применено и к роли мотивного комплекса:

...с помощью символа он (Цанкар. – В. С.) пытался постичь непостижимую сущность человека и посредством точных и сконцентрированных символических выражений описать его существование и деятельность [Avsenik Nabergoj 2005, S. 24].

В исследуемых рассказах из сборника «Виньетки» (1899) («Эпилог», «Голод» и «Человек») концепт души является одним из ключевых, он представлен с разных точек зрения и раскрывает авторское понимание понятия. Анализ мотивного комплекса, состоящего из мотивов души, взгляда, сердца и мечты, дает возможность выявить особенности художественной реализации концепта.

Рассказ «Эпилог» – творческий манифест писателя, в котором Цанкар в художественной форме подводит итог всему сборнику. В начале рассказа герой с друзьями-литераторами и коллегами сидит в кафе, обсуждая различные эстетические теории, и все участники дискуссии выступают за принципы реализма. После того как в его «творческой лаборатории» начали оживать созданные им образы, герой понял, что любые теории мертвы и бессмысленны по сравнению с «живым искусством». Герой сокрушается над тем, что

словенский народ не ценит живое искусство и настоящих художников. В финале он говорит о том, насколько тяжел труд писателя, и что единственное его утешение – в любви к женщине и воспоминаниях о молодых годах. Рассуждая о реализме, писатель прибегает к составляющим обозначенного мотивного комплекса – мотивам души и взгляда, подчеркивая, что литераторы-реалисты – это бездушные анатомы окружающей действительности, при этом мотив взгляда выступает в качестве маркера отсутствия души:

Наша обязанность заключалась в том, чтобы мы смотрели на жизнь *холодными глазами* – седовласые *филистеры без души*². Наша обязанность заключалась в том, чтобы мы взяли всю жизнь, которая была вокруг нас... чтобы мы ее хладнокровно расчленили и положили на солнце все ее части, грязные и чистые³.

Далее мотивный комплекс используется автором, чтобы многогранно представить сам концепт души. Мотивы души, сердца, взгляда и мечты раскрывают символистский аспект его интерпретации: душа – это некая субстанция, способная объединить в гармоничное целое всю вселенную, а также выразить прошлое, настоящее и будущее. Они являются мотивами-спутниками, а также маркерами проявления «вселенской» души: душа светится в глазах создаваемых автором образов, сердце же героя-рассказчика ощущает движения этой новой души. Осуществление мечты является маркером присутствия души:

Мои образы ожили. Сквозь эти мутные глаза засияла *душа* – солнечный свет из-за тумана... Известные личности и повседневные истории объединились в совершенную гармонию; настоящее встало передо мной в ясном согласии с давно минувшими временами и прекрасным будущим, о котором мое сердце *мечтало* в самые прекрасные часы (391).

Разделяя идеи Эмерсона о «сверхдуше» как основе человеческой экзистенции («<...> душа – это не орган человека, но оживает и приводит в действие все органы; она не функция, как способность памяти, вычисления или сравнения, но пользуется ими, как

² Здесь и далее ключевые понятия мотивного комплекса в цитатах из рассказов выделены автором статьи курсивом.

³ *Cankar I. Izbrana dela v desetih zvezkih. Prvi zvezek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1951. S. 390–391.* Далее цитируется это издание, страницы указаны в тексте в круглых скобках. Перевод автора публикации.

руками и ногами; она не способность, а свет; не интеллект или воля, а хозяйка и того, и другого; она основа нашего существа, на фоне которой они лежат – безмерность, которой мы не владеем, да и которой невозможно владеть»)⁴, Цанкар использует мотив взгляда, чтобы показать, что именно глаза – особый инструмент, который способен передавать чувства и ощущения души:

Мои *глаза* – не мертвый аппарат; мои *глаза* – покорный орган моей души – моей *души* и ее красоты, ее сострадания, ее любви и ее ненависти (391–392).

Герой констатирует, что созданные в его воображении образы ожили, потому что он вдохнул в них свои помыслы, мечты, свою жизнь. Мотив мечты выступает как медиатор между человеком и его душой, раскрывается мысль о том, что путь писателя к восприятию души ведет именно через мечты, которые он вкладывает в свои образы: «Мои образы ожили. Я вдохнул в них свои мысли... Свои мечты... Свою жизнь» (392).

Концепт души в рассказе «Эпилог» близок к представлениям символистов: душа проявляется как нечто универсальное, имманентно присутствующее в живом творчестве, способное привести весь мир к гармонии. Исследуемый мотивный комплекс отражает индивидуальные особенности художественного метода Цанкара: мотив взгляда используется для передачи внутреннего состояния персонажей, мотив сердца – в качестве метафоры органа, символизирующего наличие души, мотив мечты, с одной стороны, используется писателем в качестве маркера присутствия души, а с другой стороны, как инструмент для того, чтобы мечта проявилась.

В рассказе «Голод» исследуемый мотивный комплекс не только подтверждает, что Цанкар разделял взгляды символистов, но и во многом раскрывает оригинальный подход к проблеме. Рассказ посвящен процессу творчества, интерпретируемому как путь художника к своей душе, главным препятствием для героя-рассказчика является критика (представленная в образе профессора Хладника), неприятие его творчества обществом лишает героя куска хлеба, бросает на произвол судьбы.

Душа в этом рассказе Цанкара – нечто возвышающее, непостижимо прекрасное, делающее личность духовнее:

Мы отличаем объявления души, проявления ею своей собственной природы, термином откровение, – писал Эмерсон. – Такие про-

⁴ Эмерсон У. Указ. соч.

явления всегда сопровождаются эмоцией – чувством возвышенного. Ибо такое сообщение есть втекание божественного ума в наш ум⁵.

Однако если для американского философа душа – неотъемлемая составляющая сущности человека, для Цанкара ее обретение становится целью, наградой, которая может ждать художника в конце пути. При этом мотив взгляда проявляется как физическая неспособность увидеть душу, то есть встретиться с ней в реальном, физическом мире: слепые глаза художника говорят именно об этом:

И путь еще далек, очень далек. Так далек путь к моей душе! Она блещит издалека;
а мои *глаза* настолько слепы, что ее не видят... (307).

Мотив души дополняется остальными элементами мотивного комплекса: возникает мотив сердца – органа, (не)чувствующего душу в физической реальности – пустое и холодное сердце героя свидетельствует об отсутствии души и о страданиях, связанных с этим:

Из Италии подул мягкий ветер и обнял землю своей теплой, мягкой свежестью
и успокоил *сердца*; мое же *сердце* осталось холодным и пустым (307).

Далее писатель при помощи мотивов души, взгляда и мечты показывает, как в его воображении (мечтах) душа является каждому человеку, и от этого люди становятся счастливыми. Мотив взгляда служит символом встречи людей со своими душами, передает состояние людей, у которых эта встреча состоялась, а мотив мечты несет в себе единственную возможность соединения с душой, ведь в реальном мире эта встреча, по мысли героя, невозможна:

На всех лицах счастье, во всех *глазах* – воодушевление. Она (*душа*. – В. С.) пришла ко всем,
кто ощутил сладкое желание встречи (308).

Далее в мечтах героя мотив души проявляется как отражение самой сути художника. Несмотря на критику картины со стороны профессора, на то, что люди стали бросать в нее грязь, «...*душа* поэта сияла еще ярче в своей красоте» (308). Воображение героя

⁵ Там же.

представляет душу чистой и прекрасной; в его мечтах она дает утешение истинному творцу. Но в реальности встречи с душой не происходит, и мотив сердца вновь выступает в качестве маркера этой трагедии:

...мое *сердце* темно и лицо мое перекошено от мук. Ах, – и путь еще долог, очень долог!

Так долог путь к моей *душе* (309).

Мотив души, взгляда и связанный с ним мотив сна или дремы (полузакрытые глаза говорят о состоянии полудремы) также раскрывают движение героя навстречу своей душе, но это соединение возможно лишь в выдуманном героем мире – мире мечты (полусна):

А я чувствую ее, небесную красоту своей *души*.

Когда я сдася и лежал полумертвый от усталости, тогда она [*душа*] проходила, тихо
и быстро, мимо полузакрытых *глаз* (309).

В финале рассказа мотив сердца вновь передает ощущение трагедии от несостоявшейся встречи героя с душой:

Надежда исчезла из моего *сердца*, и осталась только мучительная, болезненная тоска

по ней – прекрасной и непознанной (310).

Основанный на мысли Эмерсона о душе как божественном откровении, меняющем жизнь индивидуума к лучшему, в рассказе «Голод» концепт содержит уникальное, авторское понимание: по мысли Цанкара, душа человеческая не является имманентной составляющей всего сущего, но выступает как путеводная звезда, само движение к которой одухотворяет и формирует творческую личность. Мотивы сердца, взгляда и мечты сохраняют свои функции: взгляд передает внутреннее состояние от встречи с душой или невозможности единения с ней, сердце является органом, остро чувствующим присутствие или отсутствие души, а мечта, сон – единственно возможное пространство для встречи с душой.

Рассказ «Человек» – манифестация собственно цанкаровского понимания концепта души. Герой-рассказчик приводит своего друга Дамьяна в кафе на собрание интеллектуалов. Читателю представлены речи трех представителей собрания – националиста, выступающего за народное творчество и «народную душу», глобалиста, говорящего о том, что, если народ не развил собственного

искусства, он должен заимствовать лучшие плоды (в том числе «душевное богатство») у других народов, и символиста, который отрицает сами понятия народа и прогресса и утверждает, что в мире существует только «сверхдуша». Герой уводит из кафе своего спутника со словами, что у него – «добрая *душа*, прекрасное *сердце*», и что ради сохранения этой доброй души ему не стоит общаться с подобными людьми.

В рассказе писатель противопоставляет собственное понимание души принятым в обществе концепциям. Истинная душа, по его мысли, отсутствует у всех трех представителей собрания, и Цанкар показывает это посредством мотива взгляда: у националиста – «потерянные, мутные *глаза*» (357), студент-глобалист представляется с «красными, заспанными *глазами*» (380), глаза же символиста «все время моргали, как будто в них был направлен луч света» (380–381). В подтексте этих описаний глаз очевидно отсутствие души у персонажей; взгляд же «обладающего душой» Дамьяна при встрече с такими людьми выражает неуверенность и страх: «Его *глаза* беспокойны и смотрят со страхом...» (379).

Мотив сердца используется Цанкаром, чтобы подчеркнуть, какой человек обладает душой:

Дамьян, ты неправильно их назвал. Это не люди. Ты, – ты человек.
Добрая *душа*,
прекрасное *сердце* и больше ничего (381).

В рассказе «Человек» писатель выдвигает свою, «земную» концепцию души: она способна проявляться в обычном человеке, живущем простой повседневной жизнью. Этому новому видению внутренней организации героя он подчиняет такие элементы мотивного комплекса, как мотивы сердца и взгляда: в отличие от предыдущих рассказов, мотив сердца теперь выступает в качестве маркера, обозначающего наличие души; мотив взгляда передает особенности внутреннего мира героя, подтверждает или опровергает присутствие души. Мотив мечты в рассказе отсутствует, ведь, согласно концепции, душа проявляется не в вымышленном, а в реальном мире.

Во всех рассмотренных рассказах Цанкар раскрывает концепт души посредством мотивного комплекса, состоящего из мотивов души, сердца, взгляда и мечты (кроме рассказа «Человек», где последний мотив отсутствует). Писательское понимание концепта трансформируется: от позиции символистов, согласно которому душа каждого есть часть вселенской души, присутствующей в живом творчестве (рассказ «Эпилог»), через соединение идей Эмерсона

о «сверхдуше» с уверенностью, что душа человеческая является прекрасной, недостижимой целью, к которой стремится художник (рассказ «Голод»), к идее о существовании души у обычного человека, живущего повседневной жизнью (рассказ «Человек»).

Определяющие элементы представленного мотивного комплекса (мотивы сердца, взгляда и мечты) повторяются во всех трех рассказах, имея лишь некоторую семантическую нюансировку. Мотив сердца в первых двух рассказах выступает в роли носителя ощущений от присутствия или отсутствия души; в рассказе «Человек» мотив выступает в качестве маркера наличия души в человеке. Мотив взгляда во всех трех рассказах используется писателем для передачи внутреннего мира героев, именно он выступает как показатель присутствия или отсутствия у них души. Мотив мечты в первых двух рассказах используется как пространство соединения индивидуума со своей душой либо же является маркером ее проявления.

Благодарности

Благодарю своего научного руководителя Надежду Николаевну Старикову за всестороннюю помощь в написании статьи, а также за очень ценную правку и комментарии, а также Маргариту Михайловну Филлипову за помощь при редактировании аннотации на английском языке.

Acknowledgments

I thank Nadezhda Nikolaevna Starikova, my academic advisor, for her comprehensive assistance in writing the article, as well as for very valuable editing and comments, and Margarita Mikhailovna Fillipova for her help in editing the abstract in English.

Литература

- Близняк 2011 – *Близняк О.М.* Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Барковой, О. Фокоиной, Н. Ключаревой): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2011. 24 с.
- Бодрова 2010 – *Бодрова А.Г.* Автобиографическая проза Ивана Цанкара. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010. 160 с.
- Силантьев 2003 – *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2003. 296 с.

- Avsenik Nabergoj 2005 – *Avsenik Nabergoj I. Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005. 796 s.
- Kos 2018 – *Kos J. Misliti Cankarja*. Ljubljana: Beletrina, 2018. 316 s.
- Pirjevec 1964 – *Pirjevec D. Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964. 492 s.

References

- Avsenik Nabergoj, I. (2005), *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*, Ljubljana, Slovenia.
- Bliznyak, O.M. (2011), *Motif complexes as a systemic characteristic of modern Russian literature (based on the work of A. Barkova, O. Fokoina, N. Klyuchareva)*, Abstract of Ph.D. dissertation. Krasnodar, Russia.
- Bodrova, A.G. (2010), *Avtobiograficheskaya proza Ivana Tsankara* [Ivan Cankar's autobiographical prose], Izd-vo S.-Peterb. un-ta, Saint Petersburg, Russia.
- Kos, J. (2018), *Misliti Cankarja*, Ljubljana, Slovenija.
- Pirjevec, D. (1964), *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana, Yugoslavia.
- Silant'ev, I.V. (2003), *Poetika motiva* [The motif's poetics], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Вероника В. Старкова, аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; Starkova.Veronika2014@yandex.ru

Information about the author

Veronika V. Starkova, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; Starkova.Veronika2014@yandex.ru

Аллюзии на русскую культуру в творчестве Фрэнка О'Хары

Илья А. Ежов

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, ezovila12@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена отсылкам к деятелям русской культуры в творчестве американского поэта Ф. О'Хары (1926–1966). Отсылки в статье сгруппированы в три направления – русские авангардные поэты, Ф. Достоевский и русские композиторы. В статье также демонстрируется как именно эти аллюзии представлены в творчестве Ф. О'Хары. В конце статьи демонстрируется тенденция в отсылках на людей в большинстве своем как представителей русской эмиграции и диссидентского движения (за исключением В. Маяковского и Ф. Достоевского).

Ключевые слова: Ф. О'Хара, русская эмиграция, В. Маяковский, русские композиторы, ритмотектоника, поэтика

Для цитирования: Ежов И.А. Аллюзии на русскую культуру в творчестве Фрэнка О'Хары // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 202–210. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-202-210

Allusions to Russian culture in Frank O'Hara works

Il'ya A. Ezhov

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, ezovila12@gmail.com*

Abstract. The article deals with references to Russian cultural figures in the works of the American poet F. O'Hara (1926–1966). References in the article are grouped into three directions – Russian avant-garde poets, F. Dostoevsky and Russian composers. The article also demonstrates how exactly those allusions are presented in the works of F. O'Hara. The end of the article demonstrates a tendency in references to people, mostly as representatives of the Russian emigration and dissident movement (with the exception of V. Mayakovsky and F. Dostoevsky).

Keywords: F. O'Hara, Russian emigration, V. Mayakovsky, Russian composers, rhythmotectonics, poetics

For citation: Ezhov, I.A. (2024), "Allusions to Russian culture in Frank O'Hara works", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 202–210, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-202-210

Несмотря на то что в конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. немногие англоязычные литераторы имели некоторое представление о русской культуре в целом, в творчестве отдельных авторов можно встретить мотивы, свойственные русским авторам, референсы на представителей русской культуры. В качестве примера, который и будет рассмотрен в данной статье, можно привести американского поэта обозначенного ранее периода Ф. О'Хару (1926–1966). Может сложиться впечатление, что О'Хара, не будучи исследователем конкретно русской культуры или литературы, не мог обладать достаточным знакомством с русскими поэтами и писателями. Данное утверждение является ошибочным и легко опровергается обстоятельствами биографии О'Хары и определенными отсылками непосредственно в его творчестве.

Статья будет структурирована следующим образом: вначале мы укажем на уже разработанную сферу отношений Ф. О'Хары и русской словесности, далее посмотрим на ряд примеров присутствия деятелей русской культуры, которые были широко известны любому начитанному американцу того времени; затем отметим нескольких русских, связанных напрямую с биографией поэта и явно присутствующих в его работах. В конце статьи мы сделаем вывод о тенденции, которая объединяет указанные нами впоследствии персоналии и определяет некоторый мотив творчества Ф. О'Хары.

Говоря об уже исследованном разделе творчества О'Хары в его связи с русской литературой – это В. Маяковский. На эту тему написана большая статья Р. Вроона «Владимир Маяковский и Фрэнк О'Хара: новый взгляд» [Вроон 2020], поэтому мы бегло остановимся на ней и процитируем самые главные и важные положения.

Согласно статье, самое раннее знакомство О'Хары с Маяковским происходит во время учебы первого в Гарварде в конце 1940-х гг. Вроон отмечает, что, помимо Маяковского, молодой поэт также имел представление и о Б. Пастернаке, с которым его познакомил его друг Дж. Эшбери [Вроон 2020, с. 153]. Утверждение, что эти два авангардных поэта (Пастернак таким был вначале) прямо повлияли на творчество О'Хары, кажется натяну-

тым. В этот период О'Хара активно интересовался всеми поэтами литературного авангарда 10-х и 20-х гг. XX в. В список прочитанной им литературы можно отнести и французских дадаистов, и символистов [Вроон 2020, с. 147]. Мы можем говорить скорее о том, что молодого поэта привлекала сама по себе авангардная традиция, чем конкретные имена, и уж тем более русских футуристов [Пробштейн 2022, с. 60].

Несомненно, есть пример, когда О'Хара обращается в своих стихах к Пастернаку (Memorial Day, 1950), но это был единичный случай. Гораздо больше у него взаимодействия с Маяковским, которому он даже написал целое стихотворение-посвящение, названное фамилией русского поэта – “Mayakovsky”. Данное стихотворение является скорее оммажем и попыткой подражательства тематике лирических стихов Маяковского. Как в своей лирике русский поэт выражает эмоции тоски и страдания по любимому человеку сквозь ритмотектонику разрубленных предложений и образы, выражающие боль («Шагание стиха» в поэме «Про Это»), так и у американца такой же дольник, где предложения тянутся из строки в строку, и точно такой же надрыв. Как и Маяковский, О'Хара скорбит по расставанию с любимым человеком: в его стихах чувствуется такой же мощный эмоциональный надрыв:

Words! Be
Sick as I'm sick¹
(Слова! Испытайте
Боль, как и я!)

Он точно так же обращается к улице, как к попытке эскапизма от своих чувств:

I leap into the leaves... (Я прыгаю в листву...);
The country is grey... less funny not just darker, not just grey²
(Улица серая... Менее радостная,
не просто мрачная, не просто серая).

Данное стихотворение – яркий пример влияния творчества Маяковского на стихи О'Хары. Однако американский поэт взял на себя также функцию организатора и центра притяжения для молодых интеллектуалов того времени. Как и к Маяковскому, людей завораживал энтузиазм О'Хары, который был знаком со многими

¹ *O'Hara F. Meditations in emergency. Grove press, 1967. P. 50.*

² *Ibid. P. 51.*

деятелями искусства в Нью-Йорке. Здесь можно вспомнить факт его биографии, согласно которому поэт был куратором в картинной галерее Нью-Йорка, благодаря чему имел много контактов, который мог сводить друг с другом на организованных им встречах. Именно О'Хару считают основателем Нью-Йоркской поэтической школы, которая, будет справедливо заметить, была не собранием единомышленников, имевших общие эстетические взгляды на поэзию, а скорее компанией знакомых, которых всех «свела» одна фигура – фигура Фрэнка О'Хары.

Смеем сделать предположение, что одним стихотворением-оммажем дело не ограничилось, и О'Хара также испытал влияние городской лирики Маяковского. В своей поэтике О'Хара часто обращается к образам города [Gooch 1993, p. 247] и фиксирует те события, которые с ним происходили. Маяковский же имеет целый цикл стихов об Америке, многие из которых посвящены Нью-Йорку. В своих стихах Маяковский сдержанно, но комплиментарно высказывается о Нью-Йорке («Бруклинский мост... Это вещь!» / «Я в восторге от Нью-Йорка города...»). Оба поэта находили в этом городе поэтическую красоту, даже если их и разделяли 40 лет разницы.

Тем самым, мы можем говорить, что Маяковский повлиял на О'Хару в трех главных направлениях: становление как литературного центра притяжения в рамках отдельного города, схожесть лирических мотивов и настроений в стихах, а также городская поэтика Нью-Йорка, присутствующая в стихах обоих поэтов.

* * *

Следующий русский след в творчестве О'Хары – это Достоевский. Данный след нечеток, поэт редко где обращается к русскому писателю напрямую, но, несомненно, он испытывает влияние Достоевского как экзистенциального автора. На протяжении всего XX в. творчество Достоевского приобретает большую популярность и признание за рубежом, романы переводятся на мировые языки и начинают изучаться в школах. Мы можем быть уверены, что, обучаясь на литературных факультетах в Гарварде и Мичигане, О'Хара был знаком с произведениями русского классика и имел о них как минимум общее представление. Нельзя с уверенностью говорить, что было некоторое подражание стилю, мы хотим повести речь скорее о философской тематике Достоевского.

В 1950-х гг., в расцвет экзистенциализма, происходит и признание Достоевского как автора, духовно предшествующего данной философской традиции [Вавилова, Просветов 2015, с. 4]. Так, Камю

называет русского писателя пророком, предсказавшим XX век³, и высоко оценивает его влияние на мировую культуру, Сартр посвящает ему строки в своем ключевом философском трактате «Бытие и ничто». Что же привлекало французских экзистенциалистов в Достоевском? Для них он, в первую очередь, был человеком, говорившим о человеке. Герои Достоевского такие же страдающие, рефлексирующие о своей жизни и своих поступках, как и сами экзистенциальные философы, размышлявшие над проблемой одиночества человека в мире. И до французских философов писали о необычайном психологизме Достоевского, о его способности изучить самые потаенные глубины человеческой души.

Мы не будем делать яркого утверждения, что О'Хара был экзистенциалистом, но в его стихах можно проследить этот экзистенциальный оттенок вопрошания о своей судьбе (стихотворение "River"), критики убегания от своей истинной сущности ("To the film industry in crisis"). В своих стихах О'Хара наблюдает за вещами прямо вокруг него, осуществляя полноценный акт события с окружающим миром, остро ощущая себя как нечто отдельное. Герои Достоевского в этом смысле тоже как-то сосуществуют с миром, не будучи его полноценной частью: они могут радоваться совершенно обычным вещам, по сути своей остроя действительность. Каждое стихотворение О'Хары глубоко лично, оно говорит исключительно о собственных переживаниях автора через описание прожитого им быта. Именно в бытии лирический герой осуществляет свою экзистенцию, и лирический герой Достоевского, отбросив размышления и принявшийся жить, обретает счастье переоткрытия для себя жизни.

Достоевский мог не оказать прямого влияния на поэтику О'Хары, но своим фокусом на человеке, на его переживании и на непосредственном проживании быта он сформировал поэтику американского поэта, утвердив у того медитативное и меланхолическое созерцание совершаемой им деятельности.

Наконец, последний русский след связан с весьма неочевидными представителями нашей культуры для поэта – композиторами. Здесь нам стоит обратиться к биографии О'Хары, из которой мы узнаем, что четыре года он учился на пианиста в консерватории Новой Англии. Во время обучения он разучивал произведения композиторов самых разных эпох, и можно предположить, что там оказался ряд русских имен.

Для этого нам надо обратиться к трем стихотворениям, где О'Хара упоминает композиторов. Первое из них – *Romanze, or The*

³ Интервью театральному журналу «Спектакль» ("Spectacles"). 1958. № 1.

Music Students (Романс, или ученики музыкальной школы). В первой строфе он, описывая музыкантов, пишет: They are humming a scherzo by Cherepnin (Они напевают скерцо Черепнина). Это отсылка к русскому композитору и пианисту Александру Черепнину (1899–1977), уехавшему из России после Октябрьской революции. Уже в 1926 г. Черепнин выступил в США с гастролями и был быстро признан современниками как отличный композитор. Вероятно, часть произведений Черепнина была использована в учебных программах для фортепиано, и О'Хара, будучи студентом, точно так же разучивал скерцо Черепнина. Учитывая, что произведений много, а упомянул он именно русского композитора (справедливости ради скажем, что позднее в этом же стихотворении он упомянет Мессиана, Черни и Хиндемита – трех музыкальных педагогов), можно предположить, что его скерцо произвело на молодого поэта впечатление.

О'Хара с теплотой отзываясь о других композиторах, которых он упоминает в своих произведениях. Так, в стихотворении «Радио» он спорит со своим приемником, который играет для него во время работы Грига и Онеггера, но после недели труда не может включить Прокофьева. Тем самым, для поэта наш композитор является способом отдыха, эта музыка успокаивает и расслабляет его. Хотя в конце стихотворения О'Хара говорит: Well, I have my beautiful de Kooning to aspire to (Ну что ж, для мечтаний у меня есть прекрасный де Кунинг), это выглядит как сублимация более совершенных Прокофьевских мелодий. Именно его работы позволяют мечтать и обращаться к ним разумом, но, поскольку радио не играет эту музыку, приходится довольствоваться другим, тоже хорошим, но не настолько.

Последний композитор, которым О'Хара откровенно восхищается, – это Рахманинов. Ему посвящено стихотворение, написанное в день его рождения (On Rachmaninoff's Birthday), в котором мы можем в полной мере ощутить это чувство. Здесь характерны два момента, которые мы процитируем:

...Good
Fortune, you would have been
My teacher and I your only pupil
And I would always play again.
Secrets of Liszt and Scriabin
Whispered to me over the keyboard
On unsunny afternoons!⁴

⁴ O'Hara F. Meditations in emergency. Grove press, 1967. P. 14.

(Эх, Фортуна! Ты мог быть
Моим учителем, я – твоим учеником,
И я бы снова постоянно играл.
Мрачными вечерами
Клавиши нашептали бы
Тайны Листа и Скрябина)

В этих строках мы видим полноценное преклонение О'Хары как пианиста перед композиторским талантом Рахманинова [Erstein 2017]. Он мечтает быть его учеником, для него это мечта с оттенком меланхолии, ведь на момент написания стихотворения русский композитор мертв, а значит, это уже несбыточно. Любовь О'Хары такова, что тот уверен – под руководством русского мастера он играл бы с большим удовольствием, и ему бы открылось большее понимание музыки. В конце стихотворения он называет Рахманинова “father of all Russias” – отцом всех России, тем самым ставя композитора в позицию олицетворения некой абстрактной Русскости. Через труды композитора О'Хара ощущает русскую культуру, для него она вся заключена в Рахманинове, и без него для поэта в музыке что-то уже безвозвратно потеряно.

Таким образом, мы можем утверждать, что к русским композиторам О'Хара относился с большой теплотой. Для него три упомянутых нами имени – Черепнин, Прокофьев и Рахманинов – ассоциируются с приятными чувствами, с покоем и любовью к музыке [Mote]. Именно в этих композиторах поэт находит наслаждение, именно они позволяют его душе перейти на другой план бытия – план мечтания и фантазии.

* * *

Упомянутые нами ранее представители русской культуры образуют некоторую тенденцию, которую можно связать с общим интеллектуальным фоном западного мира касательно России. Почти все эти люди в той или иной степени находились в оппозиции Советскому Союзу. Исключение составляют Достоевский и Маяковский. Прокофьев на почти 18 лет покинул Россию и вернулся лишь в 1936 г.; Черепнин и Рахманинов уехали из России после революции и не вернулись; Пастернак станет изгоем в СССР после написания «Доктора Живаго» и получения Нобелевской премии по литературе. Западный образованный человек легко мог быть с ними знаком, поскольку они прорывались сквозь заслон советской цензуры. Достоевский всегда стоял особняком от всех остальных, потому признание его творчества пошло еще с 1890-х гг., а Маяковский несколько раз выезжал за границу и оставил свой след в мировой литературной культуре.

О'Хара и был таким образованным американцем, продуктом своего времени: он не мог знать о советских деятелях культуры, а почти все его познания о русской культуре ограничены эмигрантами [Schmidt 1980, p. 195]. Именно поэтому для него воплощением русской души является именно Рахманинов, а не Шостакович, например. За Достоевским он не видит других русских классиков, которые тоже прекрасно писали о русской жизни, потому что не настолько же психологичны. И знает он только Маяковского и Пастернака, хотя в России было много авангардных поэтов. Такая ограниченность мешала ему познать полное богатство русской культуры, которая осталась в его стихах такой поверхностной.

Конечно, О'Хара пронес некоторую любовь к упомянутым нами и им русскими, но есть подозрение, что русские поэты не оказали на него большого влияния (скорее это были французские сюрреалисты). Совершенно точно можно говорить о любви поэта к композиторам. Остальные же русские следы в его творчестве требуют более детального и глубокого исследования.

Литература

- Вавилова, Просветов 2015 – *Вавилова В.Ю., Просветов С.Ю.* Интерпретация идей Ф.М. Достоевского в творчестве французских экзистенциалистов // Культура. Духовность. Общество. 2015. № 19. 5 с.
- Вроон 2020 – *Вроон Р.* Владимир Маяковский и Фрэнк О'Хара: новый взгляд // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 3. С. 144–185. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>.
- Пробштейн 2022 – *Пробштейн Я.Э.* Влияние европейской и русской литературы на Второй американский авангард и Нью-Йоркскую школу // *Литература двух Америк*. 2022. № 12. С. 51–65. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65>.
- Epstein 2017 – *Epstein A.* “On Rachmaninoff’s Birthday”: Frank O’Hara and the Russian Composer. URL: <https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2017/04/01/on-rachmaninoffs-birthday-frank-ohara-and-the-russian-composer> (дата обращения 29 февраля 2024).
- Gooch 1993 – *Gooch B.* City poet: The life and Times of Frank O’Hara. New York: Alfred A. Knopf, 1993. XIV+532 p.
- Mote – *Mote K.* Allusions to Musicians in Frank O’Hara’s Poetry. URL: <https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/allusions-to-musicians-in-frank-o-hara-s-poetry> (дата обращения 29 февраля 2024).
- Schmidt 1980 – *Schmidt P.* Frank’s Russia // *Homage to Frank O’Hara* / Ed. by B. Berkson and J. LeSueur. Berkeley: Creative art Book company, 1980. P. 194–195.

References

- Epstein, A. (2017), “*On Rachmaninoff’s Birthday*”: *Frank O’Hara and the Russian Composer*, available at: <https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2017/04/01/on-rachmaninoffs-birthday-frank-ohara-and-the-russian-composer> (Accessed 29 February 2024).
- Gooch, B. (1993), *City poet: The life and Times of Frank O’Hara*, Alfred A. Knopf, New York, USA.
- Mote, K. *Allusions to Musicians in Frank O’Hara’s Poetry*, available at: <https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/allusions-to-musicians-in-frank-o-hara-s-poetry> (Accessed 29 February 2024).
- Probstein, Ya. (2022), “European and Russian Literature and the Poets of the Second American Avant-Guard / The New York School”, *Literature of the Americas*, no. 12, pp. 51–65, <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-51-65>.
- Schmidt, P. (1980), “Frank’s Russia”, Berkson, B. and LeSueur, J. (eds.), *Homage to Frank O’Hara*, Creative art Book company, Berkeley, pp. 194–195.
- Vavilova, V.Yu. and Prosvetov, S.Yu. (2015), “The interpretation of F.M. Dostoevsky ideas in French existentialists works”, *Kul’tura. Dukhovnost’. Obshchestvo*, no. 19.
- Vroon, R. (2020), “Vladimir Mayakovsky and Frank O’Hara. A Reappraisal”, *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 3, pp. 144–185, DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>.

Информация об авторе

Илья А. Ежов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ezovila12@gmail.com

Information about the author

Ilya A. Ezhov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; ezovila12@gmail.com

Мир реальный и мир воображаемый в романе Доменико Дары «Мальвинверно»

Татьяна А. Быстрова

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, tassina@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается соотношение мира реального и мира воображаемого в романе Доменико Дары «Мальвинверно», в частности, рассматривается роль прочтенного и/или воображаемого для понимания внутреннего мира protagonista, а также тема чтения в романе в целом. Анализируются авторские отсылки к произведениям Л. Пиранделло, Ф. Достоевского, М. Булгакова и других русских и зарубежных авторов, их роль в повествовании Дары, реализация метафорических высказываний и переход героев из плана воображаемого в план реального и обратно. Особое внимание уделяется теме смерти и теме двойничества, как центральным в рассматриваемом произведении.

Ключевые слова: итальянская современная литература, интертекстуальность, тема чтения, тема смерти, Доменико Дара

Для цитирования: Быстрова Т.А. Мир реальный и мир воображаемый в романе Доменико Дары «Мальвинверно» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 211–219. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-211-219

The real world and the imaginary world in Domenico Dara's novel 'Malinverno'

Tatiana A. Bystrova

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, tassina@yandex.ru*

Abstract. The paper considers a correlation of the real world and the world of the imaginary in Domenico Dara's novel "Malvinverno", in particular, the role of the imaginary for understanding the protagonist's inner world, as well as the theme of reading in the novel in general. It analyzes the author's references to the works of L. Pirandello, F. Dostoevsky, M. Bulgakov and other Russian

and foreign authors, their role in Dara's narrative, the realization of metaphors and the characters' transition from the plan of the imaginary to the plan of the real and back. Special attention is paid to the theme of death and the theme of duality as being central to the work in question.

Keywords: Italian contemporary literature, intertextuality, theme of reading, theme of death, Domenico Dara

For citation: Bystrova, T.A. (2024), "The real world and the imaginary world in Domenico Dara's novel 'Malinverno' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 211–219, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-211-219

Роман Доменико Дары «Мальинверно» вышел в Италии в 2020 г. и сразу вызвал интерес читателей и критиков современной литературы. Книги Дары выходят редко: после дебюта в 2014 г. с «Кратким трактатом о совпадениях» автор опубликовал всего два романа, однако его творчество (в частности, тема безумия) уже стало предметом исследований итальянских литературоведов [Romeo 2023]. Как отмечает одна из журналисток в интервью с писателем:

Книги Доменико Дары – это необходимость для души. Невероятно лиричные, они оставляют после себя послевкусие незабываемой поэзии¹.

В последнем романе Дара погружается в исследование темы смерти и темы литературного чтения, подчеркивая важность последнего. Его Мальинверно – персонаж, живущий в мире воображаемого, но вместе с тем воображение не противоречит реальности и не препятствует ей, а, напротив, помогает принять ее и разглядеть за невозможно скучной, однообразной жизнью невезучего одинокого калеки богатый внутренний мир, которому мог бы позавидовать каждый.

Астольфо Мальинверно живет в вымышленном городке Тимпамара, в бедном южном регионе Италии, Калабрии. Жизнь городка вращается вокруг бумажной фабрики, где перерабатывают макулатуру. Столь тесное соседство жителей города с книгами

¹ *Bogatta Dunnet E.* Intervista a Domenico Dara. Incomparabili presenze // Meer. Cultura. 31 Dicembre 2020. URL: <https://www.meer.com/it/64469-intervista-a-domenico-dara#:~:text=I%20libri%20di%20Domenico%20Dara%20sono%20carezze%20necessarie,hanno%20dato%20origine%20al%20libro> (дата обращения 26 апреля 2024). Перевод с итальянского наш. – Т. Б.

способствует тому, что детям даются имена литературных персонажей, что в какой-то мере определяет их дальнейшую судьбу.

Таким образом, уже с самого начала Дара показывает тесную связь мира реального и мира воображаемого. Так, жители Тимпамары носят имена героев античных трагедий, греческих философов, поэм Ариосто, романов Булгакова, в то время как в качестве фамилий автор дарит своим персонажам калабрийские топонимы: названия мелких деревень и местечек одного из самых бедных итальянских регионов. Так появляются на свет Язон Бонифати, Корнелий Бенестаре, Франкканцио Мартирано, Богота Джиццерия, Сакрипант Пьетрафитта и другие, и лишь фамилия главного героя выделяется на общем фоне: в переводе с итальянского Мальинверно означает «суровая зима». Отец героя работает на бумажной фабрике, мать страстно любит книги. Она придумывает многочисленные истории про жителей городка, животных и даже предметы, приоткрывая сыну дверь в вымышленный мир, где обычный сосед становится искателем пропавшего сокровища погибшей дочери. Мать учит сына слышать голос книг, когда их страницы перелистывает ветер, неудивительно, что в итоге Астольфо становится библиотекарем:

Я был рожден под влиянием героев Бальзака и назван именем героя любимого Ариосто, посему моя встреча с литературой была предопределена материнскими хромосомами и записана на листках бумаги, которые ветры разносили по всей Тимпамаре...²

Судьба Мальинверно незавидна: при рождении он теряет брата-близнеца, родители умирают, нога Астольфо короче другой, так что всю жизнь герой ощущает себя не таким, как все, не поспевающим за другими, и в то же время задается вопросом, почему выжил он, а не брат.

Мальинверно живет в мире книг, в его понимании литературные персонажи оказываются приравнены к живым людям, а писатель к богу-Творцу:

Когда я школьником прочитал Библию, где сказано, что в начале было Слово, я убедился, что все мои товарищи, все жители Тимпамары и я сам живем той жизнью, которую кто-то наверху для нас сочиняет. С тех пор, слыша эту фразу, я представлял, как Господь Писатель по непонятным причинам, то ли из прихоти, то ли от скуки, когда его одолевает зевота или слипаются глаза, решает поставить точку в истории этой жизни и умерщвляет своего персонажа (с. 138–139).

² Дара Д. Мальинверно. М.: Inspiria, 2024. С. 47. Далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

В какой-то момент Мальинверно и сам берет на себя функции Бога, дописывая шедевры классики и умерщвляя персонажей на бумаге. Он выступает гробовщиком книг и в реальности, отведя на кладбище специальный участок для захоронения ветхих книг, ибо, по мысли героя, книги, как и люди, имеют право уйти достойно. Несмотря на кодекс правил, Мальинверно не отказывается в захоронении ни черепахе, ни собаке, ни ампутированной ноге, парадоксальным образом превратив кладбище в место не смерти, но жизни. Увидев памятник без имени и без даты с фотографией прекрасной незнакомки, Мальинверно отчаянно влюбляется в нее, называя мысленно Эммой Руо. Тема двойничества, заложенная в начале романа, находит свое продолжение в любовной истории героя, когда у его воображаемой возлюбленной появляется двойник в реальности: дочь женщины с фотографии. Офелия не помнит матери, однако стремится к встрече с нею, разглядывая себя в зеркале:

Каждый раз, когда мне хотелось на нее взглянуть, я подходила к зеркалу и смотрела на себя, предварительно стянув волосы, потому что тетя однажды сказала, что сестра ее всегда собирала волосы в узел. С тех пор и я стала так поступать: когда я их распускала, это была я, а когда собирала – становилась своей матерью (с. 263).

Точно так же герой переносит свое чувство с Эммы на ее дочь, постепенно сближаясь с девушкой.

Важность мира воображаемого подчеркивается писателем через реализацию метафор и с помощью многочисленных интертекстуальных отсылок. Так, например, выражение «жизнь висит на волоске» приобретает в романе буквальный, а не переносный смысл в образе Финторо Бовалино, чья жизнь прерывается после того, как у него выпадает волос на руке. Обнаружив, что волоса нет, герой отправляется составлять завешание и заказывать гроб и, несмотря на недоумение земляков, действительно умирает в течение суток. Умение чувствовать свою судьбу и считывать литературные сюжеты в собственной судьбе отличает всех персонажей романа Дары. Так, полюбив Офелию, Мальинверно четко осознает связь имени любимой женщины с темой смерти. Однако Дара, подобно протагонисту своего романа, стремится переписать сюжеты классики, позаимствовав у Шекспира лишь тему рока³. Так, Офелия,

³ О шекспировских мотивах в произведениях Дары см.: *Romeo C. Spementazioni linguistiche e meditazioni sulla follia nei romanzi di Domenico Dara* // *Bollettino di Italianistica*, Università Sapienza di Roma, n.s., anno XVIII, n. 1, 2021, pp. 147–173.

чье имя связано с темой утопленничества, в детстве избегает утопления: когда ее страдающая умственным расстройством мать берет ее, чтобы искупать, в последний момент малышку спасает тетя:

Она стояла, склонившись над полной ванной, ты барахталась ручками, ножками и шла ко дну, захлебываясь. Я выхватила тебя, постучала по спинке, и, когда дыхание восстановилось, ты заплакала навзрыд (с. 323).

Шекспировская Офелия уходит из жизни добровольно, повредившись в уме, вот почему мотив непреднамеренного убийства у Дары остается нереализованным. Офелия в «Мальинверно» также страдает депрессией и уходит из жизни сама, приняв яд, подобно другой героине Шекспира.

Когда Мальинверно предлагают совмещать должность библиотекаря с обязанностями кладбищенского сторожа, в судьбе героя окончательно соединяются тема смерти и тема литературы, заданные еще при рождении. На первый взгляд Дара встраивает Мальинверно в череду персонажей, чья внешняя, реальная жизнь находится в противоречии с их внутренним миром. Любимыми персонажами Мальинверно называются Мадам Бовари и Дон Кихот, «стремившиеся навязать свою внутреннюю жизнь времени окружающего их мира» (с. 54). Однако существенное отличие героя Дары от его любимых персонажей как раз в том, что он никому и ничего не навязывает, проживая свою внутреннюю жизнь в глубокой тайне ото всех, и вместе с тем умудряется не только увязать ее с реальностью, но и получать удовольствие от своих повседневных занятий.

Рисуя жизнь Мальинверно, Дара поднимает тему маленького человека, хрестоматийную не только для русской литературы, но и для мировой. В этом он оказывается наследником Пиранделло и Гоголя, Чехова и Достоевского. Природный недостаток Мальинверно, хромота, и его скромная социальная роль – библиотекарь и хранитель кладбища, на первый взгляд роднят его с героями русских классиков, однако его главное отличие от них, что, помимо хромоты, издевок, изолированности и одиночества, для него существует прежде всего другая действительность. Тема хромоты поднимается в романе не столько с физической, сколько с метафизической точки зрения. Телесная хромота оказывается менее трагичной, нежели хромота душевная. Хромой Мальинверно способен поддержать ближнего как в прямом, так и в метафорическом смысле.

В романе Дары можно обнаружить многочисленные отсылки к произведениям и русских писателей. Мальинверно вызывает истинное сочувствие читателя, но, в отличие от гоголевского Баш-

мачкина, он отнюдь не выглядит жалким или ничтожным, не теряет достоинства:

Когда в школе Ахиллес Серрасанбруно в оправдание своей драчливости заявил, что носит имя великого греческого героя, победившего всех врагов, включая хромоногих, я застенчиво, но с твердостью в голосе ответил ему, что в истории есть много героев, выигравших великие битвы и войны, но никто, ни один из них, еще не побывал на Луне (с. 14).

Более того, герой не впадает в отчаяние, когда из его жизни исчезает самое дорогое, представляющее квинтэссенцию смысла его существования, но возрождается вновь, обратившись к миру воображаемого. Воображение как будто излечивает Мальинверно, в мире слов он становится равен самому себе:

При входе в библиотеку у меня возникает чувство, что я перестаю хромать, это не так, но у меня такое чувство, как если бы там не существовало ни хромоногих, ни быстроногих, ни расстояний, которые надо пройти, ни времени, когда нельзя опоздать, а все и вся уравнены в слове (с. 17).

Особое родство чувствует Мальинверно с Мечтателем из повести Достоевского «Белые ночи»: «Вечером того же дня, когда получил фотографию Эммы, я, обслуживая редких посетителей, успел дочитать повесть Достоевского “Белые ночи”. Эта история любви, столь похожая на мою, легла мне камнем на сердце» (с. 24). Робкий, подобно герою Достоевского, Мальинверно создает в мечтах «целые романы», не отваживаясь заглянуть за пределы своих скромных возможностей, его уделом остаются случайные прикосновения, полуднамеки.

Отметим еще нескольких литературных двойников в романе Дары. Помимо того, что писатель реализует юмористическую концепцию Пиранделло, воспринимая юмор как целительную силу, помогающую человеку пережить трудности и разочарования, он отсылает читателя к нескольким произведениям Пиранделло: роману «Покойный Маттиа Паскаль» и знаменитой пьесе «Шесть персонажей в поисках автора». Первая отсылка реализуется в образе Илии, очнувшегося во время собственных похорон. Этот персонаж как будто наследует судьбу героя романа Пиранделло Маттиа Паскаля после возвращения в родные места, где его считали погибшим. Внезапно воскресшего Илию негласно обвиняют в нелепой смерти девочки-подростка, которая, по мысли жителей го-

родка, умирает как бы вместо него. Илия становится отверженным, теряет способность говорить и все время проводит на кладбище, возле своей несостоявшейся могилы.

Отсылки к пьесе Пиранделло наиболее ярко выражены во внутренних монологах Мальинверно. Все жители городка становятся для него персонажами, истории которых требуют запечатления на бумаге, однако для этого они сначала должны умереть. Недаром в финале романа Мальинверно заявляет: «Судьба людей, переставших дышать – становится литературными персонажами» (с. 380). Таким образом, право на вечную жизнь в литературе достается лишь тем, кто ушел из реального мира, перешагнув черту между жизнью и смертью.

В этом контексте интересен образ Маргариты, девушки, пожелавшей обручиться на кладбище с покойным женихом Федором. Подобно героине Булгакова, Маргарита Дары оказывается посредницей между миром мертвых и миром живых. Судьбы обеих героинь в чем-то схожи. Общим женщинам не удастся стать законными женами своих возлюбленных, но их соединение возможно в ином, загробном мире. У Дары это символически реализуется в сцене бракосочетания на кладбище. Поскольку священник отказывается совершить ритуал, обязанность берет на себя Мальинверно, став ее проводником в царство мертвых. При этом герой полностью осознает свою роль:

Мы казались героями мифов Мальинверно, где нас представляли посредниками между здешним и потусторонним миром, наподобие Эдипа и Филоктета. Я возвышенно пережил пересечение границы, въезд в беспредельность, за кладбищенские ворота (с. 151).

Горе Маргариты кажется Мальинверно настолько сильным, что он переписывает положение о содержании кладбища, легализуя бракосочетания с покойниками. Интересно, что к такому решению герой приходит после прочтения «Сирано де Бержерака», где в финальных строках раскрывается тема сверхчеловеческой мистификации любви:

Человеческое в нас отмечено знаком любви, у которой нет границ, помимо тех, которые ей диктуем мы. Маргарита решила раздвинуть их за пределы видимого мира, ибо обеты сердца должны быть исполнены любой ценой (с. 245).

Во время похорон Федора на кладбище появляется черная собака, которую местные жители называют Каштанкой. История клички черного пса снова отправляет читателя к «русской теме»:

Пес стал принадлежностью похоронной церемонии Тимпамары, и кому-то даже в голову пришло дать ему кличку. Придумал ее Сергей Чессанити, работавший на комбинате и собиравший русские книги, рассказы, романы и вообще все русское, поскольку был сыном простого солдата, отправленного в Россию с Итальянским экспедиционным корпусом под командованием генерала Франческо Дзингалеса и пропавшего без вести, может, погибшего при осаде Петриковки. Когда он увидел пса, то сказал друзьям, пришедшим на похороны и сидевшим на ступеньках церковной лестницы, гляди-ка ты, Каштанка явилась, которую он произнес, как прочитал в названии: Качтанка, и это слово, неизвестное многим, понравилось всем, ибо что, в сущности, должны делать слова, как не нравиться, даже если ничего не значат (с. 173).

Образ черного пса как спутника Дьявола появляется во множестве литературных произведений, начиная с «Фауста» Гёте, и является одним из устойчивых мотивов русской литературы. Собака Качтанка связывается жителями города Тимпамары с inferнальным, но для Мальинверно становится безобидным питомцем, поскольку герой связан с миром смерти и воспринимает уход из жизни как должное. Качтанка становится стражем могил любимых женщин Астольфо – Эммы и Офелии. Она представляется герою «охранником, стражем, защитником», безмолвным сфинксом загробного мира.

Отметим, что, несмотря на многочисленных двойников и отсылки к чужим произведениям, графическое написание, а следовательно, и произношение русских имен в романе Дары подвергается искажению. Так, например, Федор становится Фиодором, Маргарита – Маргеритой, а Каштанка – Качтанкой. Однако герои Дары не являются лишь бледными копиями своих литературных собратьев, графические и фонетические искажения имен подчеркивают не только их связь, но и различия, тем самым предоставляя персонажам права на собственную литературную судьбу.

Внимание писателя к звуковой составляющей, тщательный выбор имен, подборка созвучий позволяют выдвинуть предположение, что и фамилия главного героя, помимо читающегося в ней очевидного смысла, фонетически созвучна миру inferнального: «инферно» в переводе с итальянского – ад. Эта гипотеза открывает нам целый пласт ассоциативных возможностей и, прежде всего, связывает роман Дары с «Божественной комедией» Данте. Тем самым персонаж Дары превращается в нового Вергилия, ведь Мальинверно, подобно Вергилию, выступает проводником для жителей Тимпамары не только в мир книг, но и в мир мертвых; в то время как ушедшая из жизни Офелия становится для героя прекрасной

Беатриче и путеводной звездой в поисках божественного абсолюта. Подобно Данте, Мальинверно смотрит на Офелию как на идеал красоты и грации и не смеет признаться ей в своих чувствах, как и Беатриче от Данте, Офелия уходит от Мальинверно в мир мертвых.

В заключение отметим, что русская тема в романе Дары находит неожиданное проявление: именно через нее герои оказываются связаны с темой потустороннего, а интертекстуальные связи с русскими текстами подкрепляют тему двойничества. Именно отсылки к произведениям русских писателей прочерчивают в романе Дары тонкие границы мира воображаемого, в то время как, например, Мадам Бовари или Дон Кихот трансформируют реальность вокруг себя, и, следуя их примеру, герой преобразует свой быт в бытие, выстраивая собственную жизнь по законам литературного произведения.

Роман Дары не только представляет собой идеальную конструкцию современного литературного произведения с множеством интертекстуальных отсылок и бесконечными возможностями для интерпретации, он еще раз напоминает нам о силе литературы и позволяет разглядеть за скучной и унылой повседневной жизнью маленького человека бесконечно богатый внутренний мир, оказывающийся спасительным прибежищем для каждого, кто с ним соприкасается.

Литература

Romeo 2023 – *Romeo C. Tra follia e realismo magico. La produzione narrativa di Domenico Dara*, Roma: Giulio Perrone Editore, 2023. 240 p.

Reference

Romeo, C. (2023), *Tra follia e realismo magico. La produzione narrativa di Domenico Dara*. Giulio Perrone Editore, Roma, Italy.

Информация об авторе

Татьяна А. Быстрова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; tassina@yandex.ru

Information about the author

Tatiana A. Bystrova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; tassina@yandex.ru

Публикации

УДК 001.32

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-220-233

«Довелось побывать на фронте...»: Военные страницы биографии филолога Николая Гудзия

Максим А. Фролов

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Москва, Россия, m.a.frolov@gmail.com*

Аннотация. В публикации рассказывается о военных эпизодах в биографии историка литературы и филологической науки, педагога Н.К. Гудзия – о двух его поездках на фронт Великой Отечественной войны (вместе с коллегой, литературоведом Д.Д. Благим), организованных Политическим управлением Красной Армии в марте и в июле 1944 г. Первая из них была связана с посещением боевых частей Прибалтийского фронта и чтением лекций офицерам и солдатам о Пушкине. Важность второй была обусловлена участием Гудзия и Благого в работе Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков в Пушкинском заповеднике (ученые посетили Пушкинские горы, Михайловское, Петровское, Тригорское, городище Воронич). Для подробного рассказа об их подготовке и проведении были привлечены прежде не публиковавшиеся полевые дневниковые записи Гудзия. Полностью републикуется текст заметки Гудзия и Благого «Поездка на фронт». Кроме того, цитируются статьи Гудзия и Благого, увидевшие свет в центральных и фронтовых газетах в 1944 г. и написанные по горячим следам упомянутых поездок.

Ключевые слова: Н.К. Гудзий, Д.Д. Благой, А.С. Пушкин, Великая Отечественная война, «На разгром врага!», «Литература и искусство»

Для цитирования: Фролов М.А. «Довелось побывать на фронте...»: Военные страницы биографии филолога Николая Гудзия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 220–233. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-220-233

“Had a chance to be at the front...”.
War pages of the biography
of philologist Nikolai Gudziy

Maksim A. Frolov

*A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, m.a.frolov@gmail.com*

Abstract. The publication tells about war episodes in the biography of the historian of literature and philology, teacher N.K. Gudziy – about his two trips to the front of the Great Patriotic War (together with his colleague, literary scholar D.D. Blagoy), organized by the Political Directorate of the Red Army in March and July 1944. The first of them was connected with visiting combat units of the Baltic Front and giving lectures to officers and soldiers about Pushkin. The importance of the second was due to the participation of Gudziy and Blagoy in the work of the Commission for the Establishment and Investigation of the atrocities of the Nazi Invaders in the Pushkin Reserve (the scientists visited the Pushkin Hills, Mikhailovskoye, Petrovskoye, Trigorskoye, and the Voronich hillfort). For a detailed account of their preparation and implementation, previously unpublished field diary entries by Gudziy were used. The text of Gudziy and Blagoy’s article “A Trip to the Front” is republished in full. In addition, articles by Gudziy and Blagoy, published in central and front-line newspapers in 1944 and written hot on the heels of the aforementioned trips, are cited.

Keywords: N.K. Gudziy, D.D. Blagoy, A.S. Pushkin, The Great Patriotic War, “To Defeat the Enemy!”, “Literature and Art”

For citation: Frolov, M.A. (2024), “ ‘Had a chance to be at the front...’. War pages in the biography of philologist Nikolai Gudziy”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 220–233, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-220-233

Пушкинская тема сопровождала научный путь филолога, историка науки, педагога Николая Каллиниковича Гудзия (1887–1965) с самого начала 1920-х гг. и до последних лет его жизни, хотя он сам отнюдь не считал себя специалистом по творчеству Пушкина. 14 февраля 1949 г. Гудзий в письме к литературоведу Ю.Г. Оксману, отвечая на похвалу многоопытного пушкиниста, высоко оценившего книгу старшего коллеги о Пушкине, рассчитанную на широкую читательскую аудиторию, назвал себя «дилетантом в этой священной области» [Переписка 2020, с. 142]. Судьбе было угодно, чтобы эта тема в очередной раз попала в центр внимания Гудзия в обстоятельствах исключительного свойства, – в трудные для всей страны военные годы, – и в неожиданном преломлении.

Искренне сочувствующий ежедневному подвигу мужества советских воинов, Гудзий, гуманист по складу своей личности, человек, многое сделавший для отечественной культуры и для ее сохранения, очень лично воспринял опасность, грозившую не только людям, но и «культурным святыням». Так, в январе 1942 г., находясь в эвакуации в Свердловске, он выступил в газете «Уральский рабочий» со статьей, которая так и называлась – «Мы не забудем осквернения наших святынь!». Статья была посвящена печальной судьбе Музея-усадьбы «Ясная Поляна», сорок пять дней находившейся под немецкой оккупацией и освобожденной 14 декабря 1941 г. Многие Гудзий знал, так сказать, «из первых рук»: исследовательница биографии и творчества Л.Н. Толстого, текстолог и сотрудник московского музея писателя, добрая знакомая Гудзия, Э.Е. Зайденшнур участвовала в восстановлении усадьбы [Зайденшнур 1994, с. 429–430]. В статье, в частности, подчеркивалось:

...фашистские вандалы, заняв Ясную Поляну и задавшись целью истребить все, что связано с именем и памятью Толстого, сожгли при своем отступлении и амбулаторию, и больницу, и школу, и общежитие при ней, и школьную библиотеку в 18 тысяч томов. В последний момент они подожгли и самый дом Толстого, уцелевший лишь благодаря самоотверженным усилиям музейных работников, но все же значительно пострадавший. Как заправские воры и грабители, фашисты раскрали много ценных толстовских экспонатов и реликвий; многое они просто перепортили и испоганили. Они надругались и над могилой Толстого, устроив рядом с ней кладбище для своей падали¹.

Стране предстояло провести еще три с половиной года в противоборстве с фашизмом.

Наступил 1944 г. В ходе Ленинградско-Новгородской операции (14 января – 1 марта) свершилось освобождение Ленинграда от блокады, продолжавшейся 872 дня, а Псковско-Островская операция (11–31 июля) принесла свободу городам, селам и деревням Псковской области, в частности Михайловскому, Тригорскому, Пушкинским горам. Именно в этот период две темы – война и Пушкин – стали одним целым в жизни Гудзия. С Д.Д. Благим Гудзию довелось дважды побывать на фронте – в марте они посетили города, села и военные части 1-го и 2-го Прибалтийских фронтов, а в июле были включены в число членов комиссии, посетившей и обследовавшей места Псковской области, связанные с именем поэта:

¹ Гудзий Н. Мы не забудем осквернения наших святынь! // Уральский рабочий. 1942. 18 января. № 15. С. 2.

В июле 1941 года в Пушкинский Заповедник ворвались гитлеровцы. Три года они хозяйничали здесь, разрушая и уничтожая Пушкинские памятники. Комиссия в составе: председателя Союза советских писателей СССР Н.С. Тихонова, депутата Верховного Совета Союза ССР И.П. Бойцова, писателя Л.М. Леонова, писателя К.А. Федина, члена-корреспондента Академии Наук Союза ССР, профессора П.И. Лебедева-Полянского, доктора филологических наук, профессора Д.Д. Благого, доктора филологических наук, профессора Н.К. Гудзия, старшего научного сотрудника Б.В. Шапошникова и представителя Чрезвычайной Государственной Комиссии П.О. Савчука, в течение с 26 июля по 1-е августа 1944 года всесторонне расследовала разрушения и злодеяния немецко-фашистских захватчиков в Пушкинском Заповеднике и установила, что немецко-фашистские захватчики преднамеренно разрушили Пушкинский Заповедник Академии Наук СССР, –

сообщалось в августе 1944 г. в «Акте» комиссии². С Благим Гудзию довелось работать на фронте теснее всего, оказаться не только коллегой по участию в расследовании последствий фашистской оккупации, но и соавтором нескольких текстов, представляющих и сегодня определенный исторический и научный интерес.

Общий военный сюжет в их судьбах оказался документирован еще одним очень важным источником – записной книжкой Гудзия. Первые записи за 1944 г. появились в ней в период с 29 февраля по 20 марта. Приведем их почти полностью, сопровождая по необходимости кратким комментарием:

29. Совещание>.

2-го. 3 ч. выезд из М<осквы>.

2-го. В 8 ч. в Волоколамске.

3-го. Из Волок<оламска> в 9 ч. – Ржев – в 1 ч. – в Торопец – 10 ½.

4-го. Из Торопца 11 ½ – Великие Луки – 3 ч. В 5 ч. на Невель.

В Невеле 9 ч. Зенитка 5-го из Невеля в 10 ч. В 12 ч. – в Мошенино. Встреча с Мишей³. Ночевка в Мало-Сокольниках.

² Чрезвычайная государственная комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков: Сб. сообщений Чрезвычайной государственной комиссии о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1946. С. 257.

³ Михаил Каллинович Гудзий (1900–1965), младший брат Гудзия; в описываемое время – полковник медицинской службы, начальник 1-го отделения Военно-санитарного управления 1-го Прибалтийского фронта; кавалер ордена Красной Звезды (1942) и ордена Отечественной войны I степени (1944).

6-го Выезд из Мало-Сокольн<иков> в 10 ч. у. Новосокольники – пустыня. На дороге – мины. Насва. Убитые немцы на дороге. Ушаково. <...> Встреча с 80-летним стариком. На гумне у него 3 убитых немца. <...> Ушаково освобождено неделю назад⁴. В лесах еще есть трупы и сейчас. Ночевка в Локне у милой супружеской пары. Ужасное впечатление от Новосокольников. По дороге в Ушаково – сожженные дотла деревни. Минные поля.

7-го. Степанькино. Ждем, когда можно будет двинуться в П<о-литическую> ч<асть>. Тесно, забито. Ночевали накануне в Локне. Выехали в 10 утра. Жили до 10<-го> в Боброве, в 1 ½ километрах от Степанькина, спали на нарах, от фронта 15–20 км.

10-го выехали в распоряжение армии. Остановка в Агурьеве. Спали на одной кровати с Благим. В комнате 9-месячный ребенок. Ждем. Перспективы для нас невеселые. Сколько ждать, неизвестно. Огромные успехи на юге (Умань, Тернополь)⁵.

12. Выезд утром за 10–12 километров в полевой госпиталь в лесу для чтения лекций о Пушкине агитаторам.

14-го выезд в штаб (политуправл<ение>) дивизии. Беседа с подполковником. Лекция офицерам о Пушкине. <...>

15 Выезд на батарею. Лекция о П<ушкине>. Снимали кино. Снимали с автоматчиками. Обед у командира арт<иллерии>, подполковника⁶. 3–4 кил<ометра> от передней линии.

Чудесный обед у командира артиллерийского полка Каплана⁷. Пушкин – центр. Какие люди! Пение, чтение стихов. <...>

Проезд через Новоржев, дотла сгоревший и разрушенный. Ночевка в Бежаницах в частной избе. Ночью бомбежка⁸.

16-го выезд из Бежаниц. Локня⁹. Насва. Вел<икие> Луки. Невель. <...> Ночевка на нарах в избе. Дети, женщины. 12 к<и>л<ометров> от фронта.

⁴ 29 января 1944 г. прорыв оккупации начался именно с Новосокольников, 31 января была взята железнодорожная станция Насва.

⁵ Имеется в виду Уманско-Ботошанская операция по освобождению территорий Правобережной Украины. Перед войсками 2-го Украинского фронта в феврале 1944 г. была поставлена задача «разбить Уманскую группировку войск».

⁶ Ф.И. Куцепин. См. примеч. 16.

⁷ По-видимому – *Лазарь Моисеевич Каплан* (1917–1994), майор, заместитель командира 951-го артиллерийского полка (391-я стрелковая дивизия, 3-я ударная армия, 2-й Прибалтийский фронт), Герой Советского Союза (1945).

⁸ Новоржев был освобожден 29 февраля силами 1-й и 22-й ударной армий.

⁹ Бежаницы и Локня были освобождены 26 февраля.

17-го в 2 ½ выезд в штаб 1-го Прибалтийского фронта. Дорога очень трудная. 20 км пропутали, приехали измученные. <...> Выехали за 19 км в политуправление фронта. Любезный прием полковника¹⁰. Хорошо спали на мягких постелях. Хорошо поужинали.

18-го после хорошего завтрака выехали в Мало-Сокольники за горючим. Обед у генерала с «горючим». Заправившись, поехали на Невель. Ночевка в Невеле в частном доме. Дважды пальба из зенитки. 3 часа искали пристанища.

19 в 9 ½ выезд из Невеля. Разрушенный Велиж. Демидов. Рудня. Минское шоссе, в 7 км от Смоленска. Ночевка в Ярцеве.

20 в 8 ½ выезд из Ярцева. Обед в Можайске. Чудесная Минская автострада. В 4 часа в Москве. В 8 ч. у Тани¹¹. Дома выключили свет¹².

Приведенные нами записи Гудзия послужили основой для текста, который, очевидно, предназначался для публикации в одной из фронтовых или центральных газет, но увидел свет в газете «Московский университет» 11 апреля 1944 г. Небольшой его фрагмент был процитирован в издании, выпущенном МГУ им. М.В. Ломоносова в 1957 г. к юбилею ученого [Николай Каллиникович Гудзий 1957, с. 12]¹³. Трудно не заметить родственность двух этих источников, объединенных еще и тем, что они были созданы «по горячим следам» (позволим себе такой публицистический оборот).

Поездка на фронт

В марте текущего года нам довелось побывать на фронте. Мы проезжали по дорогам, по обочинам которых валялись неубранные трупы немецких солдат, мимо не разминированных участков земли. Города и деревни, только что освобожденные от немцев, представляли картину

¹⁰ Начальником штаба 1-го Прибалтийского фронта был полковник *Владимир Васильевич Курасов* (1897–1973). Символично, что спустя много лет, в 1961 г., Курасову и Гудзию довелось стать научными консультантами съемочной группы кино-эпопеи С.Ф. Бондарчука «Война и мир».

¹¹ *Татьяна Львовна Гудзий* (урожд. Дунаевская; 1892–1966), супруга Гудзия. С 1923 по 1946 г. они проживали в Москве в доме 26 по Трубниковскому переулку. Гудзий вернулся в Москву из эвакуации в конце мая 1943 г.

¹² ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 13. Ед. хр. 22. Л. 48–51. Записи сделаны карандашом в ежедневнике с тиснением «Клуб писателей. 1939. Москва» на страницах «Для памяти».

¹³ Примечательно, что эта публикация не была зафиксирована в библиографиях печатных работ Гудзия и Благого.

ужасающего опустошения и разорения. Хорошо, если остались каркасы каменных домов. Но сплошь и рядом нет и каркасов: немцы большей частью превратили городские дома в груды развалин, а от иных сел не осталось почти и следа. Уцелели, и то только частично, села, главным образом, расположенные на проселочных дорогах; на большаках же сохранились населенные пункты лишь в том случае, когда враг поспешно отступал, и ему не хватало времени уничтожить их.

Нам пришлось слышать много рассказов местного населения об ужасах немецкой оккупации, об угонах мужчин и женщин в Германию, о беззастенчивом грабеже немецкими разбойниками крестьянского имущества, о партизанских подвигах и народной мести насильникам. Мы были свидетелями праздничной радости и большого внутреннего возбуждения людей, ранее томившихся в фашистской неволе и освобожденных Красной Армией. Мы видели, как энергично и с каким подъемом восстанавливается жизнь на разрушенных и разоренных местах, как недавно еще угнетенный, но непокоренный врагом народ заживает свои тяжелые раны. На одном из полуразрушенных домов в Великих Луках, где помещался детский сад, от вывески уцелели лишь две буквы, – «АД», наглядно символизирующие все пережитое этим домом, как и всем городом; а сейчас в этом обрубок дома с заплатами уже кипит жизнь.

Огромную радость и большое нравственное удовлетворение получили мы от общения с бойцами и офицерами. Мы поняли, какая огромная, – не только боевая, но и моральная, – сила наша армия. Мы, профессора-литературоведы, воочию убедились в том, что наша великая литература – один из важнейших источников этой моральной силы нашего войска. На передовых позициях, под гул артиллерийской перестрелки мы читали солдатам и офицерам лекции о Пушкине, которого они благоговейно чтут и любят, и мы чувствовали, как их зажигает и воодушевляет творчество нашего замечательного поэта. Мы читали армейские газеты, в которых целые полосы отведены были Пушкину.

Мы уехали с фронта, убежденные в том, что, когда – очень скоро – придет черед возвратить родной земле Пушкинские горы, Михайловское и Тригорское, наш солдат будет их отвоевывать не только как важные населенные пункты, но и как священные для каждого советского гражданина места, связанные с именем и памятью величайшего сына земли русской.

Проф. Н.К. Гудзий, проф. Д. Благой¹⁴

¹⁴ *Гудзий Н.К., Благой Д.Д.* Поездка на фронт // Московский университет. 1944. 11 апр. № 15. С. 2. Приношу благодарность А.Л. Лифшицу (Научная библиотека МГУ им. М.В. Ломоносова) за сообщенные сведения. Автограф этого текста, принадлежащий Гудзию и сохранившийся в его архиве, имеет некоторые отличия от печатного текста, см.: ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 18.

Предшествовал этой публикации появившийся 15 марта 1944 г. во фронтовой, дивизионной газете «На разгром врага!» весьма эмоциональный текст Благого и Гудзия под названием «Пушкин в Михайловском (Мы с Пушкиным шагаем по окопам)», выступление-призыв:

Немцы оскверняют память великого гения литературы. <...> Еще в июле 1941 года немецкая авиация разбомбила Святогорский монастырь, где похоронен Пушкин. Немцы совершили неслыханное кощунство: рядом с пушкинской могилой они похоронили какого-то немецкого генерала. <...> Бессмертная лира Пушкина зовет тебя, воин, в бой! Путь на запад лежит через Пушкинские горы. Вернем Родине, нашей истории, нашей литературе священные места, где жил и творил Пушкин – гордость и великая слава России¹⁵.

Накануне 145-летия со дня рождения поэта, 3 июня в газете «Литература и искусство» была напечатана статья Благого и Гудзия «Пушкин на фронте». В этом тексте, разительно отличающемся от мартовской публикации, сочетающем элементы нескольких жанров (очерка, военного репортажа) и наполненным интонациями глубоко личного отношения, содержались важные подробности той самой поездки, записи о которой были нами обнаружены в записной книжке ученого, а также впечатления от посещения Новоржева и многие другие живые детали. До освобождения Пушкинских гор, Михайловского и Тригорского – главных «жемчужин» заповедника – оставалось сорок дней:

Совсем недавно здесь был старинный уютный городок, который Пушкин ласково называл «моим Новоржевом». Сейчас от Новоржева не уцелело ни одного дома. От Новоржева – прямая дорога к Пушкинским горам, к Михайловскому, такому близкому и еще недоступному. Кругом, во все стороны, все – пушкинское.

Авторы статьи приводили печальную хронику происходившего в пушкинских местах в 1941–1943 гг. (подрыв Святогорского монастыря, осквернение могилы Пушкина, захват заповедника, вырубка Михайловского парка), опубликовали записанные во время поездки свидетельства местных жителей и военных, вернувшихся с передовой:

¹⁵ Благой Д., Гудзий Н. Пушкин в Михайловском (Мы с Пушкиным шагаем по окопам) // На разгром врага! 1944. 15 марта. № 67. С. 1.

Мы побывали в различных воинских частях, провели ряд бесед и лекций о Пушкине, о пушкинских местах в редакциях красноармейских газет, в палатках полевых госпиталей, в крестьянских избах, для агитаторов фронта, для артиллеристов, для автоматчиков. <...> Особенно запомнилась встреча с артиллеристами на огневых позициях. Чудесный солнечный день. Замаскированные еловыми ветками стволы гаубиц. Близо идет бой – грохочут орудия, а тут звучат и льются вечно юные пушкинские стихи. <...> Гостеприимнейший хозяин, приютивший нас у себя во время пребывания в дивизии, щедрый и открытый русский человек, выкованный в крепчайший булат тяжким млатом войны, прошедший с боями от Москвы (за оборону которой у него на груди орден Ленина) до Новоржева, подполковник Федор Иванович Куцепин¹⁶ пишет нам: «Встреча советских ученых с нами, солдатами переднего края, – разве это не яркий показатель единства нашего тыла и фронта, общности нашего стремления к победе».

Завершал статью своего рода эпилог, выражавший надежду на скорую победу, надежду бессмертную и оплаченную столь высокой ценой:

Мы твердо верим и знаем, что какие бы ни предстояли еще испытания и жертвы, день этот, день неумолимого суда и праведного возмездия, и вместе с тем великого торжества наших, пушкинских, человеческих идеалов над звериной «философией» и «моралью» фашизма, воистину недалек¹⁷.

В июле 1944 г. состоялось долгожданное освобождение Пушкинского заповедника. Вместе с тем на этой территории оставалось еще много работы военным одной из самых опасных специальностей – саперам, поскольку многие места заповедника были тщательно заминированы немцами незадолго до их отступления. Еще один корпус записей в записной книжке Гудзия охватывает период с 12 по 24 июля и предельно лаконично (что неудивительно для «полевых» в прямом смысле слова записей) рассказывает о подготовке к достаточно трудной поездке в Пушкинские горы, где Гудзий

¹⁶ *Федор Иванович Куцепин* (1904–1968), подполковник, начальник Политотдела 391-й стрелковой дивизии 2-го Прибалтийского фронта. На момент публикации статьи Благого и Гудзия имел две боевые награды: орден Ленина (1942) и орден Отечественной войны II степени (1943). Осенью 1944 г. был награжден орденом Отечественной войны I степени.

¹⁷ *Благой Д., Гудзий Н.* Пушкин на фронте // Литература и искусство. 1944. 3 июня. № 23. С. 2.

с Благим провели четыре дня, о посещении ими Михайловского, Петровского, Тригорского, городища Воронич.

12. Взятие Идрицы (приказ Сталина)¹⁸. Разговор с Логиновым¹⁹. Предложение ехать в Пушк<инские> горы.

13. Днем звонок от Логинова и от полк<овника> Царицына²⁰. Сообщение о взятии Пушк<инских> гор. Сводка Информбюро. Разговоры о необход<имости> ехать.

14. Продолжение разговоров. Совещание у ген<ерала> Веселова²¹ в 9 ч. Завтра, в 4 ч. утра вылет.

Суббота 15. В 4 часа утра приехал Веселов. В 5 часов утра на аэродроме. В 6 ч. вылет. 2 первых часа отлично. Потом дождь, ветер, мне плохо. В 10.40 приземлились в болоте. Пешком 5 килом<етров> до села Чернушина. Оттуда 15 килом<етров> на лошадях на аэродром. Мокрые, усталые, вылет, ночевка (Малые Старины).

16. Весь день – в Малых Старицах. Ждем машины. <...> Предложение ехать на Выборг. Отказываемся. Поздно приходит машина (грузовая) с 3 офицерами.

17. Рано утром – в Пушкинские горы. Прибыли ок<оло> 12 часов. Картина полного разрушения. Обшитый памятник! Мины. Остановились в полевом госпитале. Необыкновенно чистойшая землянка глав<ого> врача – женщины. Приготовили землянку, но отсоветовали. Боялись мин. <...> Вели вечер после обеда у могилы Пушкина. Фотосъемка и киносъемка.

18. Михайловское. Петровское. Воронич. Городище. Тригорское²².

¹⁸ 12 июля Красной Армией были взяты опорный пункт вражеской обороны и аэродромный узел, город Идрица.

¹⁹ Речь идет о майоре П. Логинове, которому принадлежат также и фотографии, запечатлевшие мартовскую поездку на фронт Гудзия и Благое (Архив РАН. Ф. 1828. Оп. 1. Ед. хр. 707; см. публикацию двух фотографий из этой серии: [Цыганов 2024, с. 207]). Более подробными сведениями о нем мы не располагаем, не позволяя их установить и обращение к базам данных об участниках Великой Отечественной войны.

²⁰ Царицын, начальник Отдела культпросветучреждений Управления агитации и пропаганды Главного политического управления Красной Армии, полковник. Более подробных сведений найти не удалось.

²¹ Владимир Васильевич Веселов (1907–1948), генерал-майор, заместитель начальника Управления пропаганды и агитации Главного политического управления РККА.

²² «Немецко-фашистские захватчики опустошили и загадили парк в Тригорском, изрыли траншеями, оплели проволочными заграждениями и заминировали. Под огромным вековым “Пушкинским” дубом немцы

- 19–20. Сбор материалов у населения. Выезд из Пушкинских гор.
 20. Поздно вечером отъезд в штаб 3-го Прибалт<ийского> фронта.
 22. Утром выезд на Великие Луки около 200 кил<ометров>. В 5 ч. в Бел<иких> Луках. Поезда на Москву не идут (бомбежка). На Бологое.
 23. В 2 часа приехали в Бологое. В 5.45 выехали в Москву.
 24. Понедельник. Приезд в Москву в 5 ½ утра. К Тане²³.

Последней публикацией военного «пушкинского» цикла оказалась статья Благого и Гудзия «Народная святыня», напечатанная 2 сентября 1944 г. в газете «Литература и искусство» уже после того, как 29 августа в «Известиях» появился неоднократно цитировавшийся нами «Акт» Чрезвычайной Комиссии²⁴. В значительной степени этот наполненный подробностями текст комментирует краткие, почти телеграфные по краткости записи Гудзия:

Когда весной нынешнего года мы были на фронте, в частях Красной Армии, сражавшихся вблизи Пушкинских Гор, до нас доходили смутные слухи о бесчинствах, учиняемых гитлеровцами в Пушкинском заповеднике. Наше командование, всячески оберегая Пушкинский Заповедник, не допускало действий артиллерии на этом участке, дабы не причинить каких-либо повреждений ни могиле поэта, ни Святогор-

устроили блиндаж. Красивейшее место парка – склон у берега Сороть, где была расположена так называемая “Скамья Онегина”, исковеркано немцами. В парке много деревьев вырублено, большая часть парка заминирована. Прилегающее селение Воронич, связанное с написанием “Бориса Годунова”, в значительной части разрушено. <...> Сожжена деревянная церковь, сохранявшаяся со времени Пушкина, в которой он отслужил 7 апреля 1825 года панихиду по великом английском поэте Байроне. Кладбище около церкви, на котором погребены один из родственников Пушкина, В.П. Ганнибал, и близкий знакомый поэта, священник И.Е. Раевский, заминировано, изрыто траншеями и разорено. Могилы членов семьи Осиповых-Вульф, находящиеся на соседнем с Вороничем холме Городище, также подверглись осквернению со стороны немцев. Мраморная плита над могилой владелицы Тригорского П.А. Осиповой разбита; мраморный крест на могиле ее сына, друга Пушкина А.Н. Вульфа, поврежден» (Чрезвычайная государственная комиссия... С. 260–261).

²³ ОР РГБ. Ф. 731. Разд. I. Карт. 13. Ед. хр. 22. Л. 21об.–22об. Автограф карандашом на страницах упомянутого ежедневника с типографским текстом «Июнь», зачеркнутым рукой Гудзия и исправленным на «июль».

²⁴ Б. н. Сообщение Чрезвычайной государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников // Известия. 1944. 29 авг. № 205. С. 3.

скому монастырю, ни Михайловскому и Тригорскому. <...> Картина нарочитого, остервенелого глумления над памятью прославленного русского поэта раскрылась перед нами, когда мы вступили в пределы Пушкинского Заповедника. Как будто смерч пронесся по нему, сметая и калеча все на своем пути. Оскорбленный и поруганный памятник на могиле Пушкина, наспех обшитый досками, за которыми упрятаны были мины, скорбно стоял среди груды мусора, щебня, обломков монастырского храма. А в нескольких шагах от него – наполовину разрушенная главная церковь Святогорского монастыря являла такой вид, будто тут только что происходил шабаш ведьм. Немцы перед уходом дали волю своему кощунственному разгулу и не только разгромили церковную утварь, но упражнялись в стрельбе в иконы и растерзали церковные книги и документы, вырвали все до одной иконы из иконостаса и разбросали их по полу. Домик няни они разрушили до основания, а доски его, бревна, двери, окна пошли на сооружение тут же построенного блиндажа. Рядом с развалинами домика Арины Родионовны торчат обуглившиеся развалины Пушкинского музея, все содержимое которого было раскрадено и увезено в Германию²⁵.

В новейшей, богато документированной работе Д.М. Цыганова, посвященной «идеологии и прагматике пушкиноведческих работ» Благоего, периоду, к которому относятся процитированные в настоящей статье газетные публикации, дана справедливая оценка с точки зрения соответствия работ, появлявшихся в печати, общей политической стратегии партии и правительства и однозначно декларируемым установкам и указаниям:

Уровень филологического знания падал, происходила широчайшая экспансия публицистики в академические исследования, а сама наука становилась производной от идеологизированных тезисов газетных передовиц. <...> Пушкин как бы раскрыл экспансивный потенциал русской культуры, ее способность влиять на наднациональную эстетическую обстановку. Те же самые смыслы в середине 1939 – начале 1941 года аккумулировались и центральной периодикой: советское политическое руководство, нуждавшееся в оправдании собственной геополитической активности, искало его в прошлом. Параллельно с этим происходило и укоренение сталинского эстетического режима. <...> Во время войны существенно сместились ценностные ориентиры всей советской публичной сферы: на первый план выдвинулась тема «советского патриотизма» – основы национальной идентичности. <...>

²⁵ Гудзий Н., Благой Д. Народная святыня // Литература и искусство. 1944. № 36. 2 сентября. С. 1.

Литературоведение, тогда рассматривавшееся как разновидность творческой работы, было подчинено решениям «руководящего центра» Союза советских писателей. <...> Идеологическая нестабильность военного времени делала пушкинскую тему ненадежной и до некоторой степени опасной.

Автор работы приводит фрагмент из речи А.А. Фадеева «О советском патриотизме и национальной гордости народов СССР», произнесенной в августе 1943 г., где подчеркивалось:

Корни шовинизма и национализма подрублены в нашей стране. <...> Никогда еще национальные задачи народов СССР так не совпадали с интернациональными общечеловеческими задачами, как в великой освободительной борьбе народов против германского фашизма²⁶.

Безусловно, появление текстов, подобных тем, что мы привели в нашей статье, их «идеология и прагматика» в определенной и значительной степени определялись обстоятельствами и причинами социально-политического характера. Но, не забывая об этом, нельзя не отметить, в особенности – знакомясь с дневниковыми записями Гудзия, что поездки на фронт, собранные там сведения и полученные впечатления, личное общение с солдатами, офицерами, руководящим составом армии, местными жителями оставили на многие годы живой след в памяти ученых. Эти эпизоды стали заметными фактами их научной и, главным образом, человеческой биографии. Не сомневаемся, что они рассматривали и поездки, и написанные им тексты, и свое участие в работе Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков как посильный вклад в общее дело борьбы с фашизмом и сохранения отечественного культурного наследия, отвечавший глубочайшей душевной потребности.

Литература

- Зайденшнур 1994 – *Зайденшнур Э.Е.* «Я поступила в музей в марте 1924 г.» / Публ. О.А. Голиненко и Б.М. Шумовой // *Неизвестный Толстой в архивах России и США*. М.: АО «ТЕХНА-2», 1994. С. 425–443.
- Николай Каллиникович Гудзий 1957 – Николай Каллиникович Гудзий: К 70-летию со дня рождения и 45-летию научно-педагогической деятельности. М.: Изд-во Московского ун-та, 1957. 45 с.

²⁶ Цит. по: [Цыганов 2024, с. 201, 203–206].

Переписка 2020 – Переписка Ю.Г. Оксмана и Н.К. Гудзия (1930–1965) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. М.А. Фролова // Русская литература. 2020. № 4. С. 136–185.

Цыганов 2024 – Цыганов Д.М. «И миру тихую неволю в дар несли...» Идеология и прагматика пушкиноведческих работ профессора Д.Д. Благого (1920–1950-е годы) // Временник Пушкинской комиссии: Сб. научных трудов. Вып. 38 / Отв. ред. А.Ю. Балакин. СПб.: Росток, 2024. С. 193–222.

References

Frolov, M.A. (2020), “Correspondence of Yu.G. Oksman and N.K. Gudziy (1930–1965)”, *Russkaya literatura*, no. 4, pp. 136–185.

Gudziy N.K. (1957), *Nikolai Kallinikovich Gudziy. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya i 45-letiyu nauchno-pedagogicheskoi deyatel'nosti* [Nikolai Kallinikovich Gudziy. On the 70th anniversary of his birth and the 45th anniversary of scientific and pedagogical activity], Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moscow, Russia.

Tsyganov, D.M. (2024), “‘And they brought quiet bondage to the world as a gift...’ Ideology and pragmatics of Pushkin studies by professor D.D. Blagoy (1920–1950s)”, Balakin, A.Yu. (ed.), *Vremennik Pushkinskoi komissii: Sb. nauchnykh trudov. Vyp. 38* [Chronicle of the Pushkin Commission. Coll. of scientific papers], iss. 38, Rostok, Saint Petersburg, Russia, pp. 193–222.

Zaidenshnur, E.E. (1994), “I entered the museum in March, 1924”, Borisova, I.P. (ed.), *Neizvestnyi Tolstoi v arkhivakh Rossii i SShA* [Unknown Tolstoy in the archives of Russia and the USA], АО «ТЕКХНА-2», Moscow, Russia, pp. 425–443.

Информация об авторе

Максим А. Фролов, кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25а; m.a.frolov@gmail.com

Information about the author

Maksim A. Frolov, Cand. of Sci. (Philology), A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya Street, Moscow, Russia 121069; m.a.frolov@gmail.com

Рецензии и обзоры

УДК 82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-234-240

П.П. Перцов-критик
на перепутье между «реальной критикой»,
народничеством и «высоким “неправдоподобием”»
нового искусства

Рец. на кн.: Ранний П.П. Перцов.

Литературно-критические публикации
в «Волжском вестнике» / Вступ. ст. В.Н. Крылова;
сост., подгот. текстов и примеч. В.Н. Крылова,
С.А. Подряднова (Казань: Ред.-изд. центр «Школа», 2024)

Мария В. Михайлова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, mary1701@mail.ru*

Аннотация. Сборник ранних рецензий П.П. Перцова рассматривается в рецензии не только как важный этап становления критика, но и как свидетельство ломки традиционных принципов русской критики, как правило, ориентирующей на достоверность, типичность, реалистичность литературного произведения. В немалой степени сборник Перцова отражает процесс перехода критики к модернистской эстетической парадигме, ориентированной на формальные новшества, нелинейность содержательной структуры. Дается оценка работе составителей, основательности предисловия и качеству подготовки издания.

Ключевые слова: П.П. Перцов, В.Н. Крылов, русская критика 1890-х годов, провинциальная печать, народничество

Для цитирования: Михайлова М.В. П.П. Перцов-критик на перепутье между «реальной критикой, народничеством и «высоким “неправдоподобием”» нового искусства. Рецензия на книгу: Ранний П.П. Перцов. Литературно-критические публикации в «Волжском вестнике» / Вступ. ст. В.Н. Крылова; сост., подгот. текстов и примеч. В.Н. Крылова, С.А. Подряднова (Казань: Ред.-изд. центр «Школа», 2024) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 234–240. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-234-240

© Михайлова М.В., 2024

P.P. Pertsov is a critic
at the crossroads between “real criticism”,
populism and the “high ‘implausibility’ ” of new art.

Book review: Early P.P. Pertsov. Literary and critical
publications in the Volzhsky Vestnik. Intro. art. by V.N. Krylov;
comp., adapt. texts and notes by V.N. Krylov, S.A. Podryadnyi
(Kazan: Edit. and Publ. Center “School”, 2024)

Mariya V. Mikhailova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
mary1701@mail.ru

Abstract. The collection of early reviews by P.P. Pertsov is considered in the review not only as an important stage in the formation of a critic, but also as an evidence of the breaking traditional principles of Russian criticism, as a rule, focusing on the reliability, typicality, realism of a literary work. To a large extent, the collection of Pertsov reflects the process of transition of criticism to a modernist aesthetic paradigm, focused on formal innovations, the nonlinearity of the content structure. The work of the compilers, the thoroughness of the preface and the quality of the preparation of the publication are evaluated.

Keywords: P.P. Pertsov, V.N. Krylov, Russian criticism of the 90s, provincial press, populism

For citation: Mikhailova, M.V. (2024), “P.P. Pertsov is a critic at the crossroads between “real criticism”, populism and the ‘high ‘implausibility’ ” of new art. Book review: Early P.P. Pertsov. Literary and critical publications in the Volzhsky Vestnik. Intro. art. by V.N. Krylov; comp., adapt. texts and notes by V.N. Krylov, S.A. Podryadnyi (Kazan: Edit. and Publ. Center ‘School’, 2024)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 234–240, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-234-240

Можно сказать, что П.П. Перцову (1868–1947) не повезло с научными исследованиями его личности и деятельности. Несмотря на то что к настоящему времени опубликовано много данных о его судьбе, имеется внушительный свод его переписки с ведущими литераторами Серебряного века (этот список приводится во вступительной статье), о нем не сложилось цельного впечатления, его личность остается несколько размытой и неясной во многом потому, что он в своих «Литературных воспоминаниях» предпочел остаться в тени, считая своим долгом довольно подробно обрисовать лица своих товарищей по символизму и иных участников литера-

турного процесса. По сути, мы имеем на сегодняшний день одну кандидатскую диссертацию о нем как критике, писавшем о русской литературе XIX в. (М.Ю. Эдельштейн защитил ее в 1997 г.), и работы А.В. Лаврова в виде вступительной статьи к публикации мемуаров и очерка творчества в биографическом словаре «Русские писатели». То, что опубликовано из его текстов, скорее, можно пока считать материалом для будущего основательного сочинения о его творческой индивидуальности и месте в почти полувековой литературной жизни, тем более что многие публикаторы останавливают едва ли не более пристальное свое внимание на его собеседниках – В.В. Розанове, С.Н. Дурылине, В.Я. Брюсове.

Сборник его статей, извлеченных со страниц одной из самых заметных провинциальных газет, «Волжского вестника», выходявшего в Казани, тоже можно считать такой подготовительной работой. Но ее важное отличие от уже опубликованного заключается в том, что она касается самого раннего периода деятельности Перцова, юноши двадцати лет с небольшим, чьи взгляды на литературу, понимание ее закономерностей и сложившейся системы находились в зачаточном состоянии, практически только формировались. Судя по его оценкам (о чем речь пойдет ниже), его пока еще бросало из стороны в сторону, и он явно не решил, кем же ему быть: защитником устоев в виде реализма и последователем революционно-демократической критической школы 60-х гг. или новатором, уже расслышавшим зов нового времени. Наряду с эстетическими прозрениями у него в эти годы встречается много банальностей, отстаивания самоочевидных положений, рутинных предпочтений.

Тем интереснее проследить, как из этих напластований пробивалась свежая оригинальная мысль, позволившая Перцову вступить в равноправный диалог с символистами первой волны и давшая возможность обобщить свои наблюдения в достаточно концептуальной работе «Письма о поэзии» (1895), куда вошло определенное количество статей из печатавшихся в «Волжском вестнике». Да и помещены в этот сборник были отклики именно на поэтические произведения, остальное осталось за бортом.

Перцов откликался на самые разные явления: писал обзоры периодических изданий и библиографические заметки, предлагал свои размышления «по поводу», озаглавив их «Между прочим» и «Мысли вслух», оформлял сложившиеся от прочтения произведений впечатления в виде «фельетонов» (тогда так именовали статьи). И вот именно день за днем, в такой динамике и последовательности ярче вырисовывается оформление у молодого критика новой эстетической программы, которую он не очень точно обозначил как возрождение «идеализма». Не следует забывать,

что, начав публиковаться в газете в 1890-е, он сделал перерыв на некоторое время, соединив свою судьбу с «Русским богатством», что в общем неудивительно, так как благоговейное отношение к Михайловскому, ссылки на его суждения имеют место почти во всех первоначальных публикациях. Возможно, что именно народническая закваска сыграла в конечном счете ту роль, что всю свою последующую жизнь Перцов пытался уяснить состояние русского национального духа, примеривая к нему всевозможные словосочетания, где обязательно присутствовало что-то от «слав» и «рус», нащупывая тем самым существо неославянофильского движения, как оно начало видаться в 10-е гг. XX в. («панрусизм», «ново-славизм» и пр.).

Уже в первой половине 90-х гг. Перцов вырабатывает ту схему развития русской культуры, которая с небольшими изменениями просуществует в его сознании до конца его дней. Этот триумvirат наиболее близких ему поэтов – Майков, Полонский, Фет – уже обозначился в его публикации «Полное собрание сочинений А.Н. Майкова» (1894), где упомянуты и остальные двое, пиетет по отношению к людям 40-х гг. и противопоставление их современникам сквозят едва ли не в каждой работе, восхищение Тургеневым, к непониманию критикой сути творчества которого он неоднократно возвращается, словно желая защитить художника от одностороннего восприятия. Смело вторгался Перцов в полемику вокруг учения Л.Н. Толстого. И если нет у него разбора художественных произведений писателя, то по поводу критических замечаний в его адрес он придерживается точки зрения, что, при всех издержках учения, невозможно отрицать, что Толстой искренне желает «найти истину» и «по мере сил» старается «увеличить количество добра на земле» [Перцов 2024, с. 60]. При этом он на протяжении всего времени сотрудничества с газетой едва ли не звездой первой величины считает Надсона, строками из стихотворений которого нередко подтверждает свои мысли, хотя впоследствии отведет ему более скромное место в русской поэзии как «поэту-отроку новой отроческой полосы русской истории»¹.

Почти в каждом развернутом размышлении Перцова мы найдем характеристику различных исторических этапов. И все они у него проигрывают по сравнению с сороковыми годами. Он находит немало слов, которые свидетельствуют о его негативном восприятии общественной атмосферы и людей 80-х – начала 90-х гг. Во многом

¹ *Лавров А.В.* Перцов Петр Петрович // Русские писатели 1800–1917. Биограф. словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 4: М–П. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 564.

этим, а также существующей пока у него убежденности в необходимости типизации объясняется, что он много внимания уделяет именно правдоподобию выведенных в произведениях типов, буквально разбирает их «по косточкам», находя изъяны в авторской логике воспроизведения характеров. В этом плане любопытно проследить, как влияние мнения народников о творчестве Чехова борется у Перцова с интуитивным пониманием того, что Чехов художник необычный, что к нему неприменимы те мерки, которыми до этого времени пользовалась критика. Недоволен он тем, что Чехов сосредоточился на выведении дряблых, усталых, равнодушных людей, таких как Иванов и Лаевский. Но в то же время критик правильно увидел распределение светотени в созданиях писателя, не поддавшись соблазну, в отличие от многих, восхититься «правильностью» доктора Львова и фон Корена. Напротив, эти герои дали ему возможность развить мысль, сколь опасен схематичный подход к живой, меняющейся действительности, упоение собственной правотой.

Помимо разнообразия критических жанров, которыми овладел Перцов, стоит указать и на стиль критика: энергичный, захватывающий читателя системой доказательств, свободный в ассоциациях. И, что любопытно, использующий приемы, которые потом были подхвачены критикой Серебряного века. Все единодушно восхищались Волошинским описанием облика М. Кузмина как умершего молодым 2000 лет тому назад александрийца, превращенного в мумию. Но за 10 лет до этого сравнения Перцов написал о Майкове, что это «грек времени Перикла или римлянин золотого века Августа, точно ошибкою родившийся в серой прозаической русской действительности» [Перцов 2024, с. 269].

Представленный корпус статей столь богат по содержанию, что вполне может быть использован в учебном процессе на филологических факультетах, поскольку ярко представляет взгляды критика на ту или иную литературную фигуру. Помимо крупных писателей, о которых было сказано выше, Перцов оставил меткие замечания относительно творчества Н.Г. Гарина-Михайловского, А.Н. Островского, И. Потапенко, не потерявшие значения и сегодня. Не были обойдены его вниманием Г. Мачтет и П. Засодимский. Очень интересные выводы (с которыми порой невозможно согласиться, ибо он увидел в художнице «почти идеальный тип эгоиста» [Перцов 2024, с. 124]) сделал он по поводу личности Марии Башкирцевой (в ее богатой библиографии они ранее не были учтены), сравнив ее дневник с дневником Надсона.

Надо сказать о правильном определении задачи вступительной статьи. В.Н. Крылов не стал анализировать взгляды критика,

определять его позицию в литературных дебатах 90-х гг., предоставляя возможность вынести суждения об этом самому читателю текстов. Он охарактеризовал в первую очередь газету «Волжский вестник» и само положение провинциальной печати и роль критика в провинциальном издании. Выигрышно представлена им полемика Д.Л. Мордовцева и К.В. Лаврского, занявших противоположные позиции по вопросу о перспективах развития газетного дела в провинции. Отталиваясь от положения, которое занимала провинциальная газета, автор объясняет, что нового внес Перцов в миссию критика, поставив себе целью «приучить» местное население к чтению и пониманию поэзии. Крылов делает упор именно на новый подход Перцова к поэтическому творчеству, что вылилось в публикацию трех «Писем о поэзии» на страницах казанской газеты и издание уже в Петербурге соответствующих сборников статей, замысел которых тоже весьма подробно воссоздается литературоведом. Особенно тщательно прослежены мотивы соединения стихотворений поэтов и критических их истолкований в сборнике «Философские течения русской поэзии. Избранные стихотворения и критические статьи» (1896), причем этапы деятельности Перцова на издательском поприще, на которых останавливается литературовед, освещаются им с помощью обращения к эпистолярному наследию критика (приводятся многочисленные цитаты из писем Перцова к Мережковскому, Брюсову, другим единомышленникам). Благодаря этому предисловию образ Перцова-критика получился более объемным.

При общем хорошем впечатлении от состава и сопроводительного аппарата, можно указать на обидные погрешности, которые все же имеют место. Бросилась в глаза встречающаяся порой путаница с «не» и «ни» для усиления утверждения. Постраничные примечания сделаны по существу, помогают уточнить сведения о тех писательских именах, которые сейчас не на слуху. Но вкралась и ошибка. Н.К. Михайловскому на с. 214 приписана повесть «Гимназисты», которую он не сочинял. Автором «Гимназистов» является Н.Г. Гарин-Михайловский.

Помимо понимания, как происходило формирование Перцова-критика, чтение подряд его статей и заметок погружает читателя в атмосферу споров и интересов людей первой половины 90-х гг. Начинаешь не теоретически, а практически осознавать, что волновало, что было непонятно и что привлекало в литературе читателей той поры. И это рождает дополнительный резонанс в уме и сердце.

Литература

Перцов 2024 – Ранний П.П. Перцов. Литературно-критические публикации в «Волжском вестнике» / Вступ. ст. В.Н. Крылова; сост., подгот. текстов и примеч. В.Н. Крылова, С.А. Подряднова. Казань: Ред.-изд. центр «Школа», 2024.

References

Krylov, V.N., Podryadnyi, S.A. (eds.), *Rannii P.P. Pertsov. Literaturno-kriticheskie publikatsii v "Volzhskom vestnike"* [Early P.P. Pertsov. Literary and critical publications in the "Volzhsky Vestnik"], Intro. art. by V.N. Krylov; Redaktsionno-izdatel'skii tsentr "Shkola", Kazan, Russia.

Информация об авторе

Мария В. Михайлова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; mary1701@mail.ru

Information about the author

Maria V. Mikhailova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; mary1701@mail.ru

УДК 82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-241-249

Многогранный Башлачёв

Рец. на кн.: Слово и музыка в творчестве
Александра Башлачёва: Сборник научных трудов
и докладов I Всероссийской конференции
с международным участием. Вып. 1.
Череповец; Вологда: Сад-огород, 2024. 113 с.

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В рецензии рассматривается сборник «Слово и музыка в творчестве Александра Башлачёва». Демонстрируется важность этой книги, как во многом итоговой для трех десятилетий филологического изучения поэтического наследия Александра Башлачёва, и в то же время намечающей перспективные пути для дальнейших исследований.

Ключевые слова: Александр Башлачёв, поэзия, музыка

Для цитирования: Доманский Ю.В. Многогранный Башлачёв: Рец. на кн.: Слово и музыка в творчестве Александра Башлачёва: Сборник научных трудов и докладов I Всероссийской конференции с международным участием. Вып. 1. Череповец; Вологда: Сад-огород, 2024. 113 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 10. С. 241–249. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-241-249

Many-sided Bashlachev

Book review: Word and music in the works
of Alexander Bashlachev. A collection of scientific
works and reports of the I All-Russian conference
with international participation. Issue 1. Cherepovets;
Vologda: Sad-ogorod, 2024. 113 p.

Yuri V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, domanskii@yandex.ru*

Abstract. The review considers the collection “Word and Music in the Works of Alexander Bashlachev”. The importance of the book is demonstrated,

© Доманский Ю.В., 2024

as in many ways the final result of three decades of philological study in the poetic heritage of Alexander Bashlachev, and at the same time, outlining promising paths for further research.

Keywords: Alexander Bashlachev, poetry, music

For citation: Domanskii, Y.V. (2024), "Many-sided Bashlachev. Book review: Word and music in the works of Alexander Bashlachev. A collection of scientific works and reports of the I All-Russian conference with international participation. Vol. 1. Cherepovets; Vologda: Sad-ogorod, 2024. 113 p.", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 241–249, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-241-249

Поэтическое наследие Александра Башлачёва отнюдь не остается без внимания исследователей: сама традиция филологического изучения башлачёвской поэзии, насчитывающая уже не одно десятилетие, берет начало еще в прошлом веке [Кошелев, Чернов 1989; Логачёва 1998; Лосев 1995; Николаев 1993; Свиридов 1998; Свиридов 1999; Фролова 1992], в веке же нынешнем эта традиция активно продолжилась и даже вылилась в фундаментальные монографические исследования [Гавриков 2018; Гавриков 2021; Наумов 2017; Шаулов 2011; Ярко 2017], в филологические диссертации [Гавриков 2007; Ярко 2008; Иванов 2011; Пауэр 2019], в специальные сборники научных трудов [Александр Башлачёв 2010]. В итоге к нашим дням сложился круг ученых, научное поприще которых в числе прочего связано с изучением художественного мира одного из виднейших русских поэтов второй половины XX века. А с недавних пор специалисты по Башлачёву стали собираться на научные конференции, по результатам первой из них и сформировался сборник «Слово и музыка Александра Башлачёва» [Слово и музыка 2024].

Данный сборник в полной мере мог бы претендовать на звание коллективной монографии уже на том основании, что все работы, составившие книгу, – это исследования единомышленников, каждый из которых, рассматривая тот или иной аспект башлачёвского творчества, предлагает свою интерпретацию объекта исследования. А поскольку сборник составлен по материалам научной конференции, то вполне закономерным видится его деление на два раздела: в первом (названном «Научные труды») помещены статьи, созданные на основе докладов, во втором же – собственно доклады, которые, возможно, авторы еще доведут до состояния статей.

В разделе «Научные труды» обращает на себя внимание не просто многоаспектность, а широта исследовательских подходов,

спектр которых простирается от изучения отдельных мотивов до рассмотрения глобальных концепций. И каждая статья этого раздела предлагает взгляд на ту или иную конкретную проблему, решение которой углубляет понимание смыслов, порождаемых в текстах Башлачёва.

Так, Д.Л. Карпов и Л.Ю. Мишина рассматривают самый, пожалуй, известный и формирующий авторскую мифологию текст Башлачёва «Время колокольчиков» в ракурсе хронотопа, наглядно показывая, как в пространственно-временных координатах стихотворения реализуется движение истории, где прошлое, настоящее и будущее выстраиваются в единую систему авторского мифа.

Проблеме времени посвящена и статья В.А. Гаврикова, а конкретно автор обращается к особой концепции времени и пространства, реализованной в башлачёвском творчестве; концепция эта названа в статье эонической (от слова эон – «симультанное всевремя и всепространство, в котором воедино сплавлено прошлое, настоящее и будущее» [Слово и музыка 2024, с. 14]), и через нее осмыслены некоторые моменты из творчества Башлачёва, что позволяет в итоге сделать следующий вывод: в башлачёвском поэтическом мире, особенно в поздних текстах, все события, так или иначе соотносимые с Библией, происходят одновременно, библейские времена в мире поэта собраны воедино, соответственно – в едином времени случаются и все события, прежде всего – новозаветные: и те, что были, и те, что грядут, а «единство времен при этом оказывается и всеобщим единством людей» [Слово и музыка 2024, с. 26]. Возможно, сделанные наблюдения Виталию Гаврикову получится в будущем развить в целостную концепцию поэтической философии Александра Башлачёва.

Все чаще среди тех, кто занимается изучением Башлачёва, речь заходит о периодизации его творчества; в сборнике этой проблеме посвящена статья Л.А. Наумова. И основой для построения периодизации в этот раз становится критерий, претендующий на объективность, – это так называемые паттерны исполнения, то есть изменения состава концертов и последовательности песен от концерта к концерту; Лев Наумов приводит в статье детальнейшую таблицу, в которой собраны показатели по всем основным песням Башлачёва, звучавшим на его выступлениях; и наблюдения над этой таблицей позволяют автору статьи выделить пять интервалов исполнительской и творческой судьбы поэта от начала осени 1984 г. до февраля 1988-го; тем самым существенно корректируются авторитетная периодизация башлачёвского творчества, предложенная почти четверть века назад С.В. Свиридовым [Свиридов 2000a; Свиридов 2000b; Свиридов 2000c], и периодизация более поздняя

[Гавриков 2021]. Как представляется, инструментарий, который использует Наумов, с весьма высокой долей убедительности позволяет признать его периодизацию творчества Башлачёва самой на сегодняшний день состоятельной. А уже на ее основе можно будет выстраивать разного рода умозаключения, касающиеся осмысления уникальной башлачёвской поэтики.

Американский исследователь Энтони Куалин тоже касается проблемы эволюционной трансформации художественного мира Башлачёва во временной протяженности. Автор статьи избирает для решения этой проблемы вполне точечный ракурс – эволюцию образа поэта. Выделяя три манифестации этого образа в творчестве Башлачёва (шут, рок-музыкант и мистик), автор статьи прослеживает то, как с течением времени «башлачёвский Поэт проявляет все больше и больше признаков духовности, тогда как черты шутства и скоморошества сводятся к минимуму» [Слово и музыка 2024, с. 42].

К коротким текстам Александра Башлачёва обращается С.Ф. Меркушов; тексты эти, по мнению исследователя, «образуют некое изоморфное семантическое и языковое единство» [Слово и музыка 2024, с. 53]; и, как убедительно показано в статье на примере ранних «миниатюр» «Налетчик был бывалый ас...» и «Архипелаг гуляк», тексты такого рода поддаются анализу в ракурсе семасиологического аспекта, что позволяет Станиславу Меркушову сделать вывод о проекции этих коротких текстов на всю последующую феноменологию и методологию поэта.

Итальянская исследовательница русского рока Сара Манци обращается только к одному башлачёвскому тексту – «Как ветра осенние»; детально рассмотрев данный текст с точки зрения реализованных на уровне мотивной структуры интертекстов, Сара Манци обращается к весьма интересному и нетривиальному материалу – визуальной адаптации исследуемой песни в виде анимационного клипа, созданного в череповецком Музее Башлачёва. Автор статьи показывает, как в клипе на визуальном уровне реализуются важные для башлачёвской поэтики мотивы колокольчиков и зерна, что позволяет актуализировать важные для художественного мира Башлачёва смыслы.

Е.Н. Башлачёва в своей статье касается процесса создания поэтом своих песен. На основе редких аудиоматериалов автор статьи поднимает важную проблему: что раньше – слово или музыка? На пути решения этой проблемы Елена Башлачёва не только заостряет внимание на музыке в башлачёвском художественном мире, но и доказывает ценностную составляющую музыки в поэтике исследуемого автора.

Завершает раздел «Научные труды» концептуальное исследование О.Р. Темиршиной; данная статья, посвящённая проблеме, казалось бы, частной (одному мотиву в творчестве Башлачёва, мотиву подмены, связанному с оппозицией «материальное–духовное» и хронологически трансформирующемуся от онтологического типа к типу персональному), тем не менее предлагает важные и, пожалуй, универсальные для понимания башлачёвской философии выводы, позволяющие глубже понять творческую эволюцию поэта, генезис его мира, особенности мироощущения автора: на основе выделения нескольких сюжетных конструкций Олеса Темиршина наглядно демонстрирует связь поэзии Башлачёва и с гностической, и с христианской традициями; и пусть эта связь носит зачастую типологический характер, уже само наличие ее значимо для более глубокого проникновения в уникальный башлачёвский мир.

Второй раздел сборника назван «Доклады на конференции» и включает в себя пять сравнительно небольших по объёму текстов, каждый из которых поднимает ту или иную проблему, важную для осмысления башлачёвского художественного мира, для понимания личности поэта, для сохранения и презентации его наследия: историк рока Илья Смирнов через Башлачёва стремится понять, что такое рок как жанр искусства; директор Череповецкого музея Светлана Султанова и сотрудник этого же музея Евгений Есельсон в своих докладах рассказывают о Музее Александра Башлачёва в Череповце; музыканты Максим Аншуков и Дмитрий Ревякин – о том, что для каждого из них значит Башлачёв, как башлачёвское песенное наследие может быть представлено рок-музыкантами в наши дни. В целом этот раздел существенно расширяет само понимание художественного мира Башлачёва за пределы, что называется, чистой науки, за пределы филологии, но в то же время может стать важным поводом для грядущих изысканий филологического толка.

Весь же сборник примечателен тем, что с различных сторон показывает уникальный башлачёвский художественный мир, созданный на уникальном поэтическом языке; в итоге демонстрируется и многогранность Башлачёва – как поэта, как музыканта, как личности, – и безграничность изучения его наследия, изучения, способствующего постоянно углубляющемуся пониманию смыслов и постижению мироощущения поэта.

Остается лишь посетовать, что у сборника «Слово и музыка в творчестве Александра Башлачёва» отсутствует обобщающее предисловие или послесловие, где можно было бы как-то резюмировать, свести воедино сделанное авторами; однако с учетом того, что перед нами первый выпуск, предполагающий последующую серийность, будем ждать обобщающих сегментов в грядущих выпусках

серии, которая, вне всякого сомнения, станет важной вехой в исследовании башлачёвского художественного мира и будет способствовать дальнейшему изучению наследия поэта во всем многообразии исследовательских аспектов.

Литература

- Александр Башлачёв: исследования творчества / Сост. Л.Н. Дмитриевская. М.: Русская школа, 2010.
- Гавриков 2007 – *Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва: Дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007. 257 с.
- Гавриков 2018 – *Гавриков В.А.* В поэтической вселенной Александра Башлачёва. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. 260 с.
- Гавриков 1999 – *Гавриков В.А.* Еще раз о творческих этапах А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 1999. Вып. 21. С. 115–126.
- Гавриков 2021 – *Гавриков В.А.* Эсхатология Башлачёва. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2021. 258 с.
- Иванов 2011 – *Иванов А.С.* Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970–1980-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2011. 211 с.
- Кошелев, Чернов 1989 – *Кошелев В., Чернов А.* «Следом песни, которой ты веришь»: Размышления над рукописью Александра Башлачёва // Коммунист (Череповец). 1989. 1 июля. С. 3.
- Логачёва 1998 – *Логачёва Т.Е.* Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука – новая глава Петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 56–69.
- Лосев 1995 – *Лосев В.В.* О «русскости» в творчестве Александра Башлачёва // Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов. М.: МПУ, 1995. С. 103–110.
- Наумов 2017 – *Наумов Л.А.* Александр Башлачёв. Человек поющий: Стихи. Биография. Материалы. Интервью. М.: Выргород, 2017. 448 с.
- Николаев 1993 – *Николаев А.И.* Особенности поэтической системы А. Башлачёва // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново: ИвГУ, 1993. С. 119–125.
- Пауэр 2019 – *Пауэр К.Ю.* Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 280 с.
- Свиридов 1998 – *Свиридов С.В.* Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 94–106.
- Свиридов 1999 – *Свиридов С.В.* Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия. Текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 1999. Вып. 2. С. 60–67.

- Свиридов 2000a – *Свиридов С.В.* Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 2000. Вып. 4. С. 57–69.
- Свиридов 2000b – *Свиридов С.В.* Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 2000. Вып. 3. С. 162–172.
- Свиридов 2000c – *Свиридов С.В.* Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сб. науч. ст.: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается. Череповец: ЧГУ, 2000. С. 5–18.
- Слово и музыка 2024 – Слово и музыка в творчестве Александра Башлачёва: Сб. научных трудов и докладов I Всерос. конф. с междунар. участием. Вып. 1. Череповец; Вологда: Сад-огород, 2024. 113 с.
- Фролова 1992 – *Фролова Г.* В поэтическом мире Александра Башлачёва // Нева. 1992. № 2. С. 255–261.
- Шаулов 2011 – *Шаулов С.С.* Поэзия А.Н. Башлачёва: в поисках «основного мифа». Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. 80 с.
- Ярко 2008 – *Ярко А.Н.* Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва): Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. 212 с.
- Ярко 2017 – *Ярко А.Н.* Статьи о творчестве Александра Башлачёва. М.: Bull Terrier Records, 2017. 160 с.

References

- Dmitriyevskaya, L.N. (comp.) (2010), *Aleksandr Bashlachev: issledovaniya tvorchestva* [Alexander Bashlachev. Studies of the work], Russkaya shkola, Moscow, Russia.
- Frolova, G. (1992), "In the poetic world of Alexander Bashlachev", *Neva*, no. 2, pp. 255–261.
- Gavrikov, V.A. (2007), *Mythopoetics in the works of Alexander Bashlachev*, Ph.D. Thesis, Bryansk, Russia.
- Gavrikov, V.A. (2018), *V poeticheskoi vselennoi Aleksandra Bashlacheva* [In the poetic universe of Alexander Bashlachev], Bull Terrier Records, Moscow, Kaluga, Venice, Russia.
- Gavrikov, V.A. (1999), "Once again about the work stages of A. Bashlachev", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context6 collection of scientific works], iss. 21, Yekaterinburg, Tver, Russia, pp. 115–126.
- Gavrikov, V.A. (2021), *Eskhatologiya Bashlacheva* [Eschatology of Bashlachev], Bull Terrier Records, Moscow, Kaluga, Venice, Russia.
- Ivanov, A.S. (2011), *Lyrics of Alexander Bashlachev in the context of the author's song of the 1970–1980s*, Ph.D. Thesis, Moscow, Russia.
- Koshelev, V. and Chernov, A. (1989), " 'After the song you believe': Reflections on the manuscript of Alexander Bashlachev", *Kommunist* (Cherepovets), 1 July, p. 3.

- Logachyova, T.E. (1998), "The Rock poetry of A. Bashlachev and Yu. Shevchuk – a new chapter of the St. Petersburg text of Russian literature", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context, collection of scientific works], TvGU, Tver, Russia, pp. 56–69.
- Losev, V.V. (1995), "About 'Russianness' in the works of Alexander Bashlachev", *Russkaya literatura XX veka: obraz, yazyk, mysl'*, Mezhev. sb. nauch. trudov [Russian literature of the twentieth century. Image, language, thought, collection of scientific works], MPU, Russia, pp. 103–110.
- Naumov, L.A. (2017), *Aleksandr Bashlachev. Chelovek poyushchii: Stikhi. Biografiya. Materialy. Interv'y* [Alexander Bashlachev. The singing Man. Poems. Biography. Materials. Interview], Vyrgorod, Moscow, Russia.
- Nikolaev, A.I. (1993), "Features of A. Bashlachev's poetic system", *Tvorchestvo pisatelya i literaturnyi protsess* [The work of the writer and the literary process], IvGU, Ivanovo, Russia, pp. 119–125.
- Pauer, K.Yu. (2019), *The structure of artistic space in Russian rock poetry. Alexander Bashlachev, Egor Letov, Yanka Diaghileva*, Ph.D. Thesis, Moscow, Russia.
- Shaulov, S.V. (2011), *Poeziya A.N. Bashlachyova: v poiskakh "osnovnogo mifa"* [A.N. Bashlachev's Poetry: in search of the "basic myth"], Izd-vo BGPU, Ufa, Russia.
- Sviridov, S.V. (1998), "The Mystical Song of man. The Eschatology of Alexander Bashlachev", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context, collection of scientific works], TvGU, Tver, Russia, pp. 94–106.
- Sviridov, S.V. (1999), "Name of Names. The concept of the word in the poetry of A. Bashlachev", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context, collection of scientific works], iss. 2, TvGU, Tver, Russia, pp. 60–67.
- Sviridov, S.V. (2000a), "The magic of language. Poetry of A. Bashlachev. 1986", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context, collection of scientific works], iss. 4, TvGU, Tver, Russia, pp. 57–69.
- Sviridov, S.V. (2000b), "Poetry of A. Bashlachev. 1983–1984", *Russkaya rok-poeziya. Tekst i kontekst, sb. nauch. trudov* [Russian rock poetry. Text and context, collection of scientific works], iss. 3, TvGU, Tver, Russia, pp. 162–172.
- Sviridov, S.V. (2000c), "Poetry of A. Bashlachev: 1984–1985", *Rok-poeziya kak sotsiokul'turnyy fenomen: Sb. nauch. st.: 40-letiyu so dnya rozhdeniya Aleksandra Bashlacheva posvyashchayetsya* [Rock poetry as a sociocultural phenomenon. Sat. scientific Art. Commemorating the 40th anniversary of the birth of Alexander Bashlachev], ChGU, Cherepovets, Russia, pp. 5–18.
- Gavrikov, V. and Bashlacheva, E. (eds.) Word and music (2024), *Slovo i muzyka v tvorchestve Aleksandra Bashlachova: sbornik nauchnykh trudov i dokladov I Vserossiiskou konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Word and music in the works of Alexander Bashlachev. A collection of scientific works and reports of

the I All-Russian conference with international participation], iss. 1, Sad-ogorod, Cherepovets, Vologda, Russia.

Yarko, A.N. (2008), *Variability of rock poetry (based on the material of Alexander Bashlachev's works)*, Ph.D. Thesis, Tver, Russia.

Yarko, A.N. (2017), *Stat'i o tvorchestve Aleksandra Bashlacheva* [Articles about the work of Alexander Bashlachev], Bull Terrier Records, 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

Yuri V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 10
2024

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Н.В. Москвина

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 20.11.2024
Выход в свет 27.11.2024
Формат 60 × 90 ¹/₁₆
Уч.-изд. л. 14,0. Усл. печ. л. 15,6
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2060

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru