



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

11
часть 2
2025

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal
Periodical publication.
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: bldg. 6, bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология»

Научный журнал

Периодическое печатное издание.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология» включен: в систему Российской 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. Музееоведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

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

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

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкоznания 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 институциями.

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, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской, Миусская пл., д. 6, стр. 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. Gvozdetskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

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

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

- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Sidel'tsev*, 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. Shlioussar*, 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. Zabotkina*, 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, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

О.Ю. Анцыферова, 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. Барanova, доктор исторических наук, доцент, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

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

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российской академии 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, Российской 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. Гринцер, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкоznания РАН, Москва, Российская Федерация

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

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

В.И. Заботкина, доктор филологических наук, профессор, Российской 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 Сорbonna, 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, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Купцова*, 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. Липовецкий*, доктор филологических наук, Университет Колумбия, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российской 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, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российской 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, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлесская*, доктор филологических наук, профессор, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Полопинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российской государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российской 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 языкоznания 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, Российской Федерации
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкоznания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюна*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российской Федерации
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российской Федерации
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российской Федерации
- А.Л. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российской Федерации
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российской Федерации
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российской Федерации
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкоznания РАН, Москва, Российской Федерации
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкоznания РАН, Москва, Российской Федерации
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российской Федерации
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российской Федерации
- 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, Российской Федерации

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

<i>Ярослав Е. Красников</i>	
Типология ненадежных нарраторов в драматургии	252
<i>Татьяна В. Ковалевская</i>	
«Исповедь» Версилова в свете мимикрической поэтики	262
<i>Ангелика Молнар</i>	
Звуковые метафоры образов Каренина и Аблеухова	271
<i>Илья Д. Дейкун</i>	
Проблема автора «Уединенного» и «Опавших листьев» в русскоязычном розановедении	280
<i>Ёнсу Ли</i>	
Категория читательской грамотности в «литературе факта» Сергея Третьякова	288
<i>Алена Е. Федюкина</i>	
Интермедиальность в лирике Г. Иванова: к вопросу о традиции	298
<i>Федор Е. Платонов, Леонид В. Дубаков</i>	
Варианты технических антиутопий и локальных апокалипсисов в романе Вс. Иванова и В.Б. Шкловского «Иприт»	308
<i>Александр В. Марков</i>	
«Авторская глухота»: тени Ницше и Метерлинка в сдвигологии Горького	317
<i>Юрий Г. Бит-Юнан</i>	
Повесть В.С. Гроссмана «Все течет...»: полемика и/или солидарность с русской классикой	327
<i>Юрий Б. Орлицкий</i>	
Особенности стихосложения Варлама Шаламова	340
<i>Виктория Я. Малкина</i>	
Художник и поэт рисуют друг друга (стихотворения Б. Слуцкого и А. Кушнера)	358
<i>Арина В. Бесова</i>	
Литература как медиа памяти («Чернобыльская молитва» С.А. Алексиевич)	369
<i>Елена А. Балашова, Игорь А. Каргашин</i>	
Эмпатия стиха: лирика Инны Кабыш	377
<i>Син Вэй</i>	
Кризис личностной идентичности в пьесах Елены Исаевой о любви	388

<i>Вероника В. Доценко</i>	
Феномен ремейка в современной русской драматургии: между новаторством и традицией	397
<i>Нина В. Драчёва</i>	
Principia verbī в лингвистической доктрине Варрона и стоическая теория πάθος	406
<i>Мария А. Белей, Ксения Ю. Щербина</i>	
Аллегорические бестиарные образы в творчестве Бернара Вербера	415
<i>Юрий В. Подковырин</i>	
Обложка книги как элемент материального оформления и как художественный образ: «Бесконечная история» ("Die unendliche Geschichte") М. Энде	425
<i>Екатерина А. Даутова</i>	
Категория автора в графическом нарративе: авторская интенция и материальная семиотика в манге Сатоси Кона «Опус»	432
<i>Евгений Е. Иванов, Марина С. Мищенко, Галина П. Иванова</i>	
Роль сильных позиций текста в жанровой энантиодромии художественных переводов Б. Пастернака и С. Маршака стихотворения Дж. Китса “To Autumn”	442
<i>Майя Г. Меркулова, Юлия А. Курганова</i>	
Межкультурная асимметрия понятия «личное пространство» в Китае и Великобритании (на примере романа Го Сяолу «Краткий китайско-английский словарь влюбленных»)	452

Культурология

<i>Алсу А. Сокровищук</i>	
Традиционные ценности в контексте современной культуры: сохранение и переосмысление	462
<i>Софья А. Прохорова</i>	
«Зеркало» А. Тарковского как (анти)манифест поэтического кино	471

Рецензии и обзоры

<i>Денис Л. Карпов</i>	
«Дорогой ярославский земляк...». Рецензия на книгу: Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996): Избранные стихи, проза и воспоминания о поэте / авт.-сост. А.Ю. Никитский. М.: Вест-Консалтинг, 2025. 140 с.	480
<i>Юрий В. Доманский</i>	
Интермедиальный Цой. Рецензия на книгу: Петрова С.А. Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя. Чебоксары: Среда, 2025. 200 с.	490

CONTENTS

Philology

<i>Yaroslav E. Krasnikov</i>	
Typology of unreliable narrators in drama	252
<i>Tatyana V. Kovalevskaya</i>	
Versilov's "confession" in the light of apatetic poetics	262
<i>Angelika Molnar</i>	
The sound metaphors of Karenin's and Ableukhov's character	271
<i>Ilia D. Deikun</i>	
The problem of the author in "Solitaria" and "Fallen leaves" in Russian-language Rozanov studies	280
<i>Youngsu Lee</i>	
The category of reader's literacy in Sergei Tret'yakov's "literature of fact"	288
<i>Alena E. Fedyukina</i>	
Intermediality in the lyrics of G. Ivanov. On the question of tradition	298
<i>Fedor E. Platonov, Leonid V. Dubakov</i>	
Variations of technical anti-utopias and local apocalypses in the novel by Vs. Ivanov and V.B. Shklovsky "Iprit"	308
<i>Aleksandr V. Markov</i>	
Authorial deafness. Shadows of Nietzsche and Maeterlinck in Gorky's shiftology	317
<i>Yuri G. Bit-Yunan</i>	
V. Grossman's story "Everything flows". Polemic and/or solidarity with Russian classics	327
<i>Yuri B. Orlitsky</i>	
The features of Varlam Shalamov's versification	340
<i>Victoria Ya. Malkina</i>	
The poet and the painter portraying each other (poems by B. Slutsky and A. Kushner)	358
<i>Arina V. Besova</i>	
Literature as a media of memory ("Voices from Chernobyl" by S.A. Alexievich)	369
<i>Elena A. Balashova, Igor A. Kargashin</i>	
Empathy in poetry. Lyrics by Inna Kabysh	377
<i>Xing Wei</i>	
The crisis of personal identity in Elena Isaeva's plays about love	388

<i>Veronika V. Dotsenko</i>	
The phenomenon of remake in modern Russian drama. Between innovation and tradition	397
<i>Nina V. Drachyova</i>	
<i>Principia verbi</i> in Varro's linguistic doctrine and the Stoic theory of πάθος	406
<i>Maria A. Beley, Ksenia Yu. Shcherbina</i>	
Allegorical bestial imagery in the works of Bernard Werber	415
<i>Yuri V. Podkovirin</i>	
The cover of a book as an element of material design and as an artistic image. "The Endless Story" ("Die unendliche Geschichte") by M. Ende	425
<i>Ekaterina A. Dautova</i>	
The category of the author in graphic narrative. Authorial intention and material semiotics in the manga by Satoshi Kon "Opus"	432
<i>Eugenii E. Ivanov, Marina S. Mishchenko, Galina P. Ivanova</i>	
The role of strong text positions in the genre enantiodromia of B. Pasternak's and S. Marshak's artistic literary translations of J. Keats's poem "To Autumn"	442
<i>Maiya G. Merkulova, Yulia A. Kurganova</i>	
Cross-cultural asymmetry in the term of "personal space" in China and Great Britain (by the example of Guo Xiaolu's novel "A concise Chinese-English dictionary for lovers")	452

Cultural studies

<i>Alsu A. Sokrovishchuk</i>	
Traditional values in the context of modern culture. Preservation and rethinking	462
<i>Sofya A. Prokhorova</i>	
A. Tarkovsky's "Mirror" as an (anti)manifesto for poetic cinema	471

Reviews

<i>Denis L. Karpov</i>	
"Dear Yaroslavl countryman...". Book review: Yaroslavl poet Lev Sergeevich Shcheglov (1932–1996). Selected poems, prose, and memories of the poet /comp. A.Yu. Nikitsky. Moscow: West Consulting, 2025. 140 p.	480
<i>Yuri V. Domanskii</i>	
Intermedial Tsoi. Book review: <i>Petrova S.A.</i> Intermedial specific features of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi. Cheboksary: Sreda, 2025. 200 p.	490

Филология

УДК 82-2

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-252-261

Типология ненадежных нарраторов в драматургии

Ярослав Е. Красников

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

Аннотация. На сегодняшний день существует большое количество трудов, рассматривающих фигуру ненадежного нарратора в текстах эпической прозы, при этом нами не было обнаружено ни одной работы на русском языке о специфике ненадежной наррации в драме. В фокусе внимания статьи – сценические нарративы, т. е. внутритекстовые повествования действующих лиц драматургических текстов. Помимо информирования читателя о внесценических событиях, такие нарративные реплики имплицитно и эксплицитно выражают точку зрения и особенности личности говорящего, в том числе искаженное восприятие действительности, склонность ко лживому сочинительству или неспособность адекватно сообщить о случившихся событиях. В статье предлагается развернутая типология категории ненадежного нарратора в драме. Дифференциация выстраивается на основе соотнесения природы ненадежности с одной из трех возможных инстанций коммуникативного акта: с субъектом (рассказчиком), объектом (рассказываемой историей) и адресатом. Внутри типов выделяются особые модификации, каждая из которых иллюстрируется эпизодами из произведений классической и современной российской драматургии.

Ключевые слова: поэтика драмы, сценический нарратив, ненадежный нарратор, фокализация, теория коммуникации

Для цитирования: Красников Я.Е. Типология ненадежных нарраторов в драматургии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 252–261. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-252-261

Typology of unreliable narrators in drama

Yaroslav E. Krasnikov

Institute of Theatre Arts named after I.D. Kobzon, Moscow, Russia;

Russian State University for the Humanities,

Moscow, Russia, yar-krasnikov@yandex.ru

Abstract. To date, there is a large number of works considering the figure of unreliable narrator in texts of epic prose, while we have not found a single work in Russian on the specifics of unreliable narrative in drama. The article focuses on staged narratives, i.e., the intra-textual narratives of the characters in dramatic texts. In addition to informing the reader about off-stage events, such narrative cues implicitly and explicitly express the speaker's point of view and personality traits, including a distorted perception of reality, a tendency to deceitful writing, or an inability to adequately report events. The article offers the detailed typology of the category of unreliable narrator in drama. Differentiation is based on correlation of the nature of unreliability with one of three possible instances in a communicative act: the subject (narrator), the object (story) and the addressee. Within the types, special modifications are distinguished, each illustrated with episodes from the works of classical and modern Russian drama.

Keywords: poetics of drama, staged narrative, unreliable narrator, focalization, communication theory

For citation: Krasnikov, Ya.E. (2025), "Typology of unreliable narrators in drama", *RSUH/RGGU Bulletin. Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 11, part 2, pp. 252–261, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-252-261

Современная «постклассическая» нарратология уделяет особое внимание личности нарратора – субъекта речевой и когнитивной деятельности, сквозь сознание которого преломляются явления окружающей его жизни (реальной или фикциональной действительности). По формулировке М.М. Бахтина рассказывающий историю является «главным действующим лицом события – свидетелем и судией» [Бахтин 1979, с. 341], т. е. наделяет конкретные временные отрезки бытия статусом событийности. Особенности мышления и мировоззрения нарратора напрямую коррелируют с тем, как будут восприняты, переосмыслены и вербально представлены те или иные явления, происшествия, поступки.

Каждый нарратив отличается субъективным взглядом говорящего на мир, оценка и интерпретация разными людьми никогда

не может быть абсолютно идентичной. При этом ряд свидетельств невозможно воспринимать как адекватное изложение событий. В таких случаях, когда рассказчик представлен как «ограниченный в своих нарративных возможностях или намеренно вводящий в заблуждение»¹, принято говорить о фигуре ненадежного нарратора.

Вышеназванная категория, предложенная в свое время У. Бутом [Booth 1961], в современной исследовательской практике активно применяется к обширной группе эпических текстов, конструктивной основой которых выступает инстанция нарратора, оцеляняющего историю посредством акта рассказывания. В случаях с произведениями художественной эпики ненадежный нарратор, как отмечает В.И. Тюпа, представляет собой «конструктивное затруднение, преодоление которого выводит к истинному (авторскому) смыслу рассказанного» [Тюпа 2021, с. 96]. При рецепции таких текстов важным оказывается обнаружить расхождения ценностных горизонтов нарратора и имплицитного автора.

Иначе обстоит дело, если произведение относится к роду драматики. В текстах пьес, как известно, не только автор, но и нарратор (если понимать эту категорию широко – как организатора коммуникативного события, осуществляющего «миметическую наррацию» [Шмид 2008, с. 20–21]) оказывается обреченным в молчание, так как его присутствие в «рассказывании» сводится к сегментации и тактическому выстраиванию сценических эпизодов, фокусировке на деталях художественного мира, эмоциях и подробностях взаимодействия героев, т. е. «молчаливому» сопровождению действия. Значимые события в мире пьесы передаются именно посредством реплик, т. е. герои оказываются не вторичными (как в эпике), а ключевыми субъектами речи. Отличительной особенностью «сценических нарративов»², т. е. внутритекстовых повествований, излагаемых действующими лицами драматургического текста в сценическом пространстве³, является то, что они произносятся с целью непосредственного воздействия на адресатов, которые находятся в

¹ Мoiseева Е.Ю. Ненадежный нарратор // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 87.

² См.: Красников Я.Е. Сценическая наррация // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 115–118.

³ Французский исследователь театра П. Пави противопоставляет пространства сценическое и драматическое, первое – явлено реципиенту, второе – значительно шире и представляет весь художественный мир пьесы [Пави 1991, с. 260–264].

диалогических отношениях с героем-нарратором и являются лицами, буквально воплощенными в мире пьесы.

На сегодняшний день ненадежная наррация в драме, к нашему сожалению, остается пока еще крайне мало изученным явлением. Данный вопрос затрагивается лишь косвенным образом в весьма немногочисленных статьях.

Как и любой коммуникативный акт, наррация определяется тремя инстанциями: субъектом, объектом и адресатом дискурса. В связи с этим ненадежные нарративы в драме можно разделить на три основные типа.

1. Ненадежность на уровне коммуникативного события. Обусловлена намерениями нарратора представить историю в ложном свете: утаив, додумав или кардинально изменив значимые детали.

2. Ненадежность на уровне референтного события. Основана на искаженном или неадекватном восприятии нарратором окружающей действительности.

Первые два типа можно отождествить с категориями «ненадежная наррация» и «ненадежная фокализация». О целесообразности такой дифференциации пишет М.А. Смоленская [Смоленская 2024].

3. Ненадежность, обнаруживающаяся на уровне рецепции. Причинами выступают драматический неосинкретизм или сюжетная амбивалентность, затрудняющие процесс истолкования событий.

Искажения на уровне события рассказывания (тип 1), приводящие к ненадежности сообщения, обусловлены различными интенциями героев-нарраторов и широко представлены в драматургии. Ситуации намеренного обмана формируют многие сюжетные перипетии в комедиях, а такие персонажи, как плуты, субретки или хитрые слуги часто оказываются «главными лицами интриги»⁴.

Одной из модификаций является *выдумывание событий* (1а). Так, в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» София неоднократно становится намеренной обманщицей. Показателен ее рассказ о сновидении (сюжетно автономный, однако имеющий параллели с дальнейшим появлением Чацкого и др.), который проявляет важную для понимания характера героини склонность ко лживому сочинительству. Впоследствии именно она окажется истоком сплетни о сумасшествии Чацкого. В фантазии о кошмарном сне, придуманном с целью оправдать свой испуг после встречи отца с ухажером на пороге ее комнаты, София предстает ненадежным нарратором. Это очевидно как для читателей, которые были свидетелями, во-первых, предшествующей сцены с Молчалиным, и

⁴ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 315.

во-вторых, признания служанки о том, что она вынуждена была обманывать господина («Вертелась перед ним, не помню что врала»⁵), так и для самого Фамусова, который заключает:

Да, дурен сон; как погляжу,
Тут все есть, коли нет обмана⁶.

Иным подвидом ненадежной наррации является *намеренное исказжение событий* (1b). В пьесе А.Н. Арбузова «Мой бедный Марат» (которую можно жанрово атрибутировать как «драму памяти») значим эпизод, когда заглавный герой объясняет порез на руке взятием им в плен немецкого парашютиста. Вместо того, чтобы сразу признаться, что он «поскользнулся и упал на моток колючей проволоки»⁷, Марат рассказывает историю об упорной борьбе с не-привателем. Чтобы казаться бесстрашным и снискать ореол славы в глазах любимой Лики и Леонидика, его негласного соперника за сердце девушки, он подменяет неловкие обстоятельства падения ложью. Акт ненадежной наррации становится поворотной точкой в сюжете пьесы, так как после вскрытия обмана Марат принимает решение уйти на фронт и показать свои геройские качества не в выдуманных историях, а на деле.

Другая модификация – *утаивание значимых подробностей*, отсутствие которых влияет на понимание истории (1c). Документальная монодрама А. Мордвиновой «Кадыр» состоит из шести монологов, где героиня рассказывает, по сути, одну историю различным адресатам: соседке, друзьям, коллегам, подруге, психотерапевту и, наконец, другу. Сюжетная основа в различных сценических нарративах остается сходной: дворник по имени Кадыр, видя на остановке рассказчицу с синтезатором, делится тем, что он сам играет на барабанах; на следующий день он приглашает ее к себе в каморку и обещает показать телерепортаж о его музыкальном хобби, после нескольких просмотров сюжета он предлагает сделать массаж и выпить, далее – девушка сообщает о том, что ей удалось выбраться. При этом история имеет полярные трактовки: «просто прикол один», «как бы незначительный эпизод» или же «поучительная история», «история про разочарование», «вот такая грустная история»; откровенничая, рассказчица

⁵ Грибоедов А.С. Горе от ума // Грибоедов А.С. Горе от ума. М.: Наука, 1987. С. 10.

⁶ Там же. С. 16.

⁷ Арбузов А.Н. Мой бедный Марат // Арбузов А.Н. Избранное: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1981. С. 629–708.

удивляется, «почему он не выбрал жертву-то более подходящую», и признается, что «просто не успела сообразить»⁸. Неоднократные многоточия, обрывы повествования в острых и драматичных моментах, недосказанность и противоречивые оценки событий наводят читателя на мысль о том, что этот случай с дворником на самом деле мог быть не таким невинным, а главная героиня не договаривала, утаивала отдельные детали и выступала в амплуа ненадежного рассказчика в силу высокой степени травматичности пережитого опыта.

Еще один вариант ненадежности на уровне коммуникативного события связан в первую очередь не с типом искажения, а с интенцией, которую можно охарактеризовать как «*ложь во спасение*» (1d). Так, руководствуясь благими целями, вынужденным обманщиком становится доктор Дорн из пьесы А.П. Чехова «Чайка». В заключительной сцене, после того как он идет за кулисы уточнить причины резкого хлопка, герою приходится соглашаться. Следуя поэтике полутонов, выстрел Треплева, который чисто теоретически мог бы стать зрелищным финальным аккордом пьесы, драматург выносит за рамки сценического действия. У находящихся на сцене лиц возникают лишь догадки по поводу внецернического события. Выступая в функции героя-вестника, Дорн констатирует: «Так и есть. Лопнула склянка с эфиром»⁹, желая хоть на время отсрочить невыносимо горькую новость для матери Константина.

К типам ненадежности на уровне референтного события в драме стоит отнести *самообман действующих лиц* (2a). В комедиографии такая сюжетная ситуация, когда одно принимается за другое обозначается термином «квипрокво»¹⁰ (например, в «Старшем сыне» А.В. Вампилова). Трагедийную вариацию самообмана, фатальное заблуждение героя, именуют термином «гамартия»¹¹ (например, в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова).

Пожалуй, самым ярким примером ненадежной фокализации в русской драматургии выступает коллективный самообман героев «Ревизора» Н.В. Гоголя. Ключевым сюжетообразующим нарративом в пьесе становитсяпущенный Бобчинским и Добчинским слух о том, что Хлестаков является тайным инспектором. По меткому

⁸ Мордвинова А. Кадыр. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Mordvinova_Kadyr.docx (дата обращения: 15.05.2025).

⁹ Чехов А.П. Чайка // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 60.

¹⁰ Пави П. Указ. соч. С. 142.

¹¹ Там же. С. 49.

определению Ю.В. Манна, локомотивом действия этой комедии оказывается «миражная интрига» [Манн 1996, с. 205]. Городских сплетников, оказавшихся, как станет ясно лишь в finale пьесы, в положении ненадежных фокализаторов, при этом нельзя считать намеренными обманщиками – они искренне верили в сообщаемую информацию, не подозревая даже, к череде каких многосложных сюжетных переплетений это приведет.

Следующая модификация – истории, ментальный статус наратора которых характеризуется перманентными или временными *аберрациями сознания* (2б). В таких случаях, как отмечает Г.А. Жиличева, события преподносятся через призму «референциальной иллюзии» [Жиличева 2013, с. 33]. Таков финальный сценический нарратив пьесы В. Дурненкова «Mutter», звучащий из уст обитательницы дома престарелых по фамилии Кириченко. Начав свой рассказ с воспоминаний о смерти Левушки (вероятно, ее внука), женщина сообщает, что в 2091 г. «вверенная ей территория прекратит свое существование»¹², а затем упоминает ряд разрозненных событий, которые все более начинают походить на бред, нежели на логически связанный рассказ. Одной из очевидных причин исказенного ментального состояния говорящей можно считать опьянение, ведь в предшествующей монологу сцене все находящиеся в палате выпивают за здоровье соседки-именинницы. К тому же источниками путаницы сознания и неадекватной фокализации могут быть не только нетрезвость, но и нарушения когнитивных функций героини.

Особый тип ненадежности в драме связан с затруднениями или полной *невозможностью реципиента выявить субъекта фокализации* (За). Характеризуя явление «драматического неосинкретизма», М.А. Лагода и А.М. Павлов отмечают, что «такая “нераздельность и неслиянность” двух сознаний далеко не сразу открывается читателю/зрителю произведения» [Лагода 2019, с. 206]. На первый взгляд может показаться удивительным, но вопрос соотнесения субъектов речи и фокализации нередко возникает в монодраме, предполагающей моносубъектность (например, «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева или «Лондон» М. Досько). В большинстве случаев такие намеренные авторские сплетения различных точек зрения формируют особые интерпретационные колебания у реципиентов.

В автобиографической монодраме «Как я съел собаку» герой Е. Гришковца рассказывает о взрослении и времени службы на Тихо-

¹² Дурненков В.Е. Mutter // Дурненков В.Е., Дурненков М.Е. Культурный слой: сборник пьес. М.: Эксмо, 2005. С. 82.

океанском флоте. В одной из сцен¹³ он от первого лица делится будто бы собственными воспоминаниями о плавании, и поначалу эти события воспринимаются реципиентами текста как личные свидетельства героя. Однако история заканчивается уходом корабля под воду и гибелью находившихся на нем членов экипажа, что означает невозможность участия нарратора в событиях и демонстрирует его откровенную ненадежность в этом эпизоде. Данное «воспоминание» – следствие взаимного наложения собственного опыта рассказчика и знакомых ему историй и легенд о других моряках.

Иная модификация ненадежности в драме, проявляющейся на уровне рецепции, – *поливариантность истолкования* (3b). В связи с отсутствием иерархически вышестоящего голоса (эпического нарратора) в ряде случаев текст пьесы предоставляет несколько равновозможных векторов для интерпретации событий и не позволяет сделать однозначный вывод об истинности или ложности сообщений. Разрешение возникающей контрадикторности становится задачей для реципиента.

Такая сюжетная амбивалентность появляется в finale пьесы Я. Пулинович «Земля Эльзы». С одной стороны, сообщение Ольги о смерти Василия Ивановича можно воспринимать как ненадежную наррацию с целью прекратить душевые терзания матери, оторванной от любимого мужчины (тип 1d). С другой стороны, есть основания толковать сцену-эпилог с соединением Василия и Эльзы как события, случившиеся уже в ином мире. О смерти героини не говорится напрямую, но развернутая ремарка, изображающая немую сцену, где женщина «сидит неподвижно», «дом заполняет своей тишиной каждый сантиметр пространства», а в «темном окне» отражаются все объекты, кроме силуэта оцепеневшей Эльзы¹⁴, в совокупности со словами дочери формируют неразрешимые читательские сомнения и 2 версии интерпретации.

Подводя итог, отметим, что, во-первых, анализ сценических нарративов, выявление типа ненадежности и прояснение мотивов искаженного рассказывания или видения становятся значимыми инструментами для понимания характеров и личностей героев-нарраторов. Во-вторых, как было показано в статье, драматургические тексты содержат разнообразные формы ненадежной наррации и представляют перспективное поле для более детального исследования.

¹³ Гришковец Е.В. Как я съел собаку // Гришковец Е.В. Планета. М.: Зебра Е, 2005. С. 59–60.

¹⁴ Пулинович Я.А. Земля Эльзы // Пулинович Я.А. Земля Эльзы: пьесы, монологи. М.: АСТ, 2024. С. 170.

Литература

- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- Жиличева 2013 – *Жиличева Г.А.* Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х гг. // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 11 (139). С. 32–38.
- Лагода 2019 – *Лагода М.А., Павлов А.М.* Неосинкретизм драматический // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 96–100.
- Манн 1996 – *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 472 с.
- Смоленская 2024 – *Смоленская М.А.* Ненадежная нарратация и ненадежная фокализация в произведениях неклассической парадигмы художественности // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2024. Т. 24. № 1. С. 78–86.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.
- Шмид 2008 – *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
- Booth 1961 – *Booth W.C.* The rhetoric of fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961. 552 p.

References

- Bakhtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal art], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Booth W.C. (1961), *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Lagoda, M.A. and Pavlov A.M. (2019), “Dramatic neosyncretism”, *New Philological Bulletin*, vol. 17, no. 2, pp. 96–100.
- Mann, Yu.V. (1996), *Poetika Gogolya: Variatsii k teme* [The poetics of Gogol. Variations on the theme], Coda, Moscow, Russia.
- Shmid W. (2008), *Narratologiya* [Narratology], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Smolenskaya, M.A. (2024), “Unreliable narration and unreliable focalization in works of non-classical paradigm of artistry”, *Bulletin of the South Ural State University. “Social Sciences and the Humanities” Series*, no. 1, pp. 78–86.
- Tyupa, V.I. (2021), *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [Horizons of historical narratology], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Zhilicheva, G.A. (2013), “Functions of the ‘unreliable’ narrator in Russian novel of the 1920–1930s”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universitet*, vol. 139, no. 11, pp. 32–38.

Информация об авторе

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

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

Information about the author

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

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

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-262-270

«Исповедь» Версилова в свете мимикрической поэтики

Татьяна В. Ковалевская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, Москва, tkowalewska@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается «исповедь» Версилова и темы лишенных людей, труда (в этом понятии могут смешиваться идеи крестьянского труда и христианского подвигничества), русского народа как хранителя истинного Христова образа, исторической миссии России, всечеловечества и общечеловечества и взаимоотношений России и Европы. В соответствии с принципом мимикрической поэтики (внешнее формальное сходство при глубинном содержательном различии) высказывания Версилова могут показаться отражающими точку зрения самого Достоевского, в противовес высказываниям писателя в других художественных и особенно публицистических текстах. Однако более подробное исследование слов Версилова как искажения мысли Достоевского показывает существенные точки расхождения между утверждениями автора и заявлениями его героя. Таким образом, «исповедь» Версилова предстает своего рода гносеологической загадкой, правильная разгадка которой удерживает читателя от согласия с идеологемами, чреватых риском принятия крайних форм этнического или культурного национализма, и приводит к представлениям о всечеловеческом единстве в Мистическом Теле Христовом, где «нет ни Еллина, ни Иudeя <...>, варвара, Скифа, <...>, но все и во всем Христос», когда все будет «единый Христос, любящий Самого Себя».

Ключевые слова: мимикрическая поэтика, Мистическое Тело Христово, золотой век, Пушкинская речь, общечеловечность, всечеловечность

Для цитирования: Ковалевская Т.В. «Исповедь» Версилова в свете мимикрической поэтики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоzнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 262–270. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-262-270

Versilov's "confession" in the light of apatetic poetics

Tatyana V. Kovalevskaya

Russian State University for the Humanities,
Russia, Moscow, tkowalewska@yandex.ru

Abstract. The article considers Versilov's "confession" and the topics of "superfluous men", labor (this notion can conflate peasant toil and Christian endeavor), the Russian people as the keeper of the true image of Christ, Russia's historical mission, omni-humanity and pan-humanity, and Russian-European relations. In accordance with the principles of apatetic poetics (outward formal similarity that disguises profound substantive differences), Versilov's statements may appear to reflect Dostoevsky's real ideas as opposed to the writer's opinions put forward in other artistic, and particularly journalistic texts. However, a closer investigation of Versilov's words as a distortion of Dostoevsky's thought lays bare substantive differences between the writer's claims and his character's pronouncements. Versilov's "confession", therefore, emerges as an epistemological mystery of sorts, and finding the correct solution prevents readers from subscribing to beliefs fraught with the risk of adopting extreme forms of ethnic or cultural nationalism, and leads instead to the notion of the omnihuman unity in the Mystical Body of Christ where "there is neither Greek nor Jew, ...Barbarian, Scythian, ...but Christ is all, and in all," and "there shall be one Christ loving Himself."

Keywords: apatetic poetics, Mystical Body of Christ, golden age, Pushkin Speech, pan-humanity, omni-humanity

For citation: Kovalevskaya, T.V. (2025), "Versilov's 'Confession' in the light of apatetic poetics", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 262–270, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-262-270

Читатель Достоевского зачастую оказывается перед нелегкой задачей истолкования идей его героев в сравнении с идеями самого писателя. Но более внимательное чтение показывает, что Достоевский ставит перед своим читателем сложную гносеологическую задачу распознавания ложных утверждений, маскирующихся под истинные. Постулированный нами ранее принцип мимикрической поэтики, формальное сходство идей при их сущностном расхождении [Ковалевская 2025, с. 15–36], ярко проявляется в так называемой исповеди Версилова, где затрагивается целый спектр идей, близких и дорогих самому Достоевскому. Однако, в соответствии

с принципом мимикической поэтики, Версилов меняет их таким образом, что они становятся противоположными идеям самого писателя. Это представления о лишних людях, об их взаимоотношениях с Россией, о бытии человека вообще и, уже, европейского человека без Бога и об исторической миссии России. Без учета принципа мимикии, на котором строится значительная часть идеологем героев Достоевского, идеи героев могут восприниматься либо просто как идеи самого Достоевского (например, А. Камю утверждал, что именно Шатов с его проповедью насильтственной ассимиляции – «не что иное, как рупор Достоевского»¹), либо даже как должным образом исправленные идеи самого Достоевского, как это происходит, например, в работе [Евлампиев 2016], где идеи Версилова трактуются как *корректировка* идей Достоевского. Далее мы рассмотрим эти идеи последовательно, показывая, как принцип мимикической поэтики позволяет интерпретировать идеи Версилова как искажение идей Достоевского, опасное именно своей к ним близостью.

Тема лишнего человека вводится через отсылку к странствиям Версилова. В советском литературоведении эта тема трактовалась в сугубо социальном ключе: лишние люди не могли найти себя в косной среде царской России². Иную оценку этого образа предлагает И.А. Виноградов, который пишет о «душевной пустоте “лиших людей”, прикрывающих свою бесполезность мнимой невозможностью проявить себя в “удушающей” среде» [Виноградов 2019, с. 194]; на самом деле их положение есть «результат собственного нежелания возрастать в назначенному служении» [Виноградов 2019, с. 196–197]. Достоевский близок Виноградову, но при этом он связывает положение «лишнего» человека со стремлением получить все и сразу и с нежеланием трудиться: «Как это умный человек не нашел себе дела? Они все ведь не нашли дела, не находили два-три поколения сряду. <...> На то и ум, чтоб достичь того, чего хочешь. <...> И если хочешь непременно одним шагом до цели дойти, так ведь это, по-моему, вовсе не ум. Это даже называется белоручничеством. Трудов мы не любим...»³.

¹ Камю А. Фрагменты беседы со зрителями. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&prut=2187> (дата обращения: 28.08.2025).

² Мани Ю.В. Лишний человек // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4.

³ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 5. С. 62. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте в скобках в формате «том, страница».

Тема труда звучит у Достоевского на протяжении всего творчества, от процитированных выше «Зимних заметок о летних впечатлениях» до «Бесов»; его герои часто воспринимают труд буквально: Шатов советует Ставрогину добыть Бога мужицким трудом (10, 203), а Митя Карамазов полусаркастически восклицает: «что ж мне мужиком сделаться аль пастушком?» (14, 99). В конце «Братьев Карамазовых» становится очевидно, что труд – это христианское подвижничество, и «труд» Мити в конце романа окажется трудом страдания. Но Версилов также понимает труд именно как мужицкий, и его отвращение к труду принимает форму гордости собственным общественным положением: «У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный *высший культурный тип*, которого нет в целом мире, – тип всемирного боления за всех. Это – тип русский, но так как он взят в *высшем культурном слое народа русского*, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. Он хранит в себе будущее России. Нас, может быть, всего только тысяча человек – может, более, может, менее, – но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу» (13, 376; курсив мой. – Т. К.).

Слова Версилова подчеркивают, что он словно не может решить, принадлежит он России или нет; его слова «тип русский, но <...> я имею честь принадлежать к нему» (курсив мой. – Т. К.) выдают его неуверенность в собственных отношениях с этим типом как с национальным. Связь с «русскостью» Версилов ощущает только потому, что он – часть русской аристократии, но не потому, что он какими бы то ни было образом принадлежит России. Его роль и миссия – тоска и скитания, «боление» за всех и при этом бездействие, своего рода «стояние воплощенной укоризною». Позиционируя себя как «избранного», он видит эту «тысячу» общечеловеков (или всечеловеков, о чем будет сказано далее) вершиной развития русского народа, при этом, как уже указывалось, не ощущая никакой связи ни с русским народом, ни с его миром: он стоит над ним, но, парадоксальным образом, одновременно сознает недостаточность такого существования. На проблематичность идей Версилова указывают, в том числе, его постоянные попытки как-то скорректировать собственные теории. В начале «исповеди» он одновременно утверждает и отрицаает собственную связь с Россией и ее народом. Далее он будет одновременно отрицать существование Бога и пытаться вернуться к Нему.

Составляющие «труд» Версилова «скитания» и его предполагаемые «вериги», которые так интересуют Аркадия, несколькими годами ранее уже появлялись у Достоевского в цитате из стихотворения Н.А. Некрасова «Влас», где «С той поры мужик скитается / Вот уж скоро тридцать лет <...> / И железною веригою / Тихо на

ходу звенит» (21, 32). Но у Власа есть конкретная цель («И сбирать на построение / Храма Божьего пошел»), а цель Версилова аморфна и расплывчата: «Пусть бы я и ничего не сделал в Европе, пусть я ехал только скитаться <...>, но довольно и того, что я ехал с моей мыслью и с моим сознанием» (13, 377). Идея Версилова – это попытка созидания через отрижение. Если Влас ощущает потребность соединиться с Богом, со Христом, с общиной верующих (церковь – место собрания верующих, место литургии и причастия, место, где наглядно манифестируется Церковь как Тело Христово, о котором часто говорят и Достоевский, и его герои, хотя понимать это «тело Божие» могут по-разному), единство *в присутствии* Христа, то Версилов полагает, что несет идею любви, которая рождается *из отсутствия* Бога и Христа.

Миссия Версилова – нести идею, тоску по будущему общечеловеку, универсальному человеку, который будет человеком без Бога, и такой человек будет неизбежно любить других людей, потому что у него не будет других опор и целей в жизни. Здесь поднимается важная для Достоевского проблема действенной причины бытия человека, волновавшая его на протяжении всего творчества. На отсутствие «первоначальной причины» жалуется подпольный человек (5, 107). Несколько годами позже, предлагая оригинальную трактовку «Отелло», рассказчик «Братьев Карамазовых» скажет, что у венецианского мавра «просто размозжена душа и помутилось все мировоззрение его, потому что *погиб его идеал*» (14, 343–344). Душа Отелло размозжена, потому что свой идеал, т. е. все свое бытие, он сосредоточил в другом *человеческом* существе. Достоевскому было знакомо доказательство бытия Божия от действенной причины, которая должна быть внешней по отношению к тому, причиной чего она является [Ковалевская 2025, с. 94–98]. Единственной подлинной действующей причиной всего может быть Бог. В отсутствие Бога человек, по мысли Версилова, начинает дорожить другими людьми как единственным смыслом своего существования: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют всё друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к Тому, который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку» (13, 378–379). Но философы, богословы, поэты уже пришли к неутешительному выводу: такое существование невозможно, поскольку в отсутствие первопричины исчезают и все ее следствия, т. е. и все существование мира как таковое. А примеры Дездемоны (и Джульетты) показывают печальную неадекватность

конечного, ограниченного (в философском смысле) человеческого существа задаче служить опорой другому человеку.

Версилов называет свой земной идеал, человека как опору бытия другого человека, общечеловеком; это важное слово в философско-антропологическом лексиконе Достоевского. О теме общечеловека как человека без корней в противовес Всечеловеку-Христу писал, с отсылкой к прп. Иустину (Поповичу), В.Н. Захаров [Захаров 2013]. Но тема Всечеловека связана с еще одной важной общехристианской темой, темой Тела Христова. «Народ – это Тело Божие» (10, 199), – говорит Шатов, и «Божие» написано с заглавной буквы, указывая, что речь идет не о синтетическом националистическом божестве самого Шатова, но о Христе.

Тема Тела Христова возникает в посланиях ап. Павла: «Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело, – так и Христос. Ибо все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом. <...> И вы – тело Христово, а порознь – члены» (1 Кор. 12: 12–14, 22–27); «Одно тело и один дух, как вы и призваны к одной надежде вашего звания; один Господь, одна вера, одно крещение, один Бог и Отец всех, Который над всеми, и через всех, и во всех нас. <...> дабы мы <...> истинною любовью все возвращали в Того, Который есть глава Христос, из Которого все тело, составляемое и совокупляемое посредством всяких взаимно скрепляющих связей, при действии в свою меру каждого члена, получает приращение для созидания самого себя в любви» (Еф. 4: 4–16). Важно отметить, что метафора Тела Христова не эсхатологична (в отличие от столь же важной для Достоевского идеи обожения), но насыщна: Церковь представляет Тело Христово уже сейчас, и уже сейчас, путем причастности Церкви, человек может стать причастным Христу. Таким образом, всечеловек и общечеловек составляют еще одну обманчивую пару в мысли Достоевского, внешне сходную, но глубинно различную. Общечеловек – это попытка устроиться на земле без Бога, что ведет к угасанию человеческого существования. Всечеловек – это насыщенное единство людей в любви Христа и ко Христу.

Мимикрическая поэтика ставит перед читателем романов Достоевского задачу выбора верной идеи из пары внешне сходных представлений. Критерии этого выбора могут быть различными. Так, в уже упоминавшейся статье И.И. Евлампиев встает на сторону Версилова, видя критерий выбора прежде всего в культурном аспекте, что, по сути дела, превращает религиозную идею братства и служения в идеологему культурной ассимиляции. В 2004 г. в своей книге «Достоевский и идея русскости» С. Хадспит предостерегает

читателя от того, чтобы верить Версилову – по ее мнению, ключом к различию между Достоевским и его героями оказывается то, что Версилов начинает не с русскости, а с европейскости: «Это был хоть и русский, но уже и “европейский” русский, только начавший свой европеизм не с просвещения, а с разврата, как и многие, чрезвычайно многие начинали» (26,156) [Hudspith 2004, p. 126]. Но критерий Хадспит вызывает вопрос: а как быть с теми героями, кто не начинает свой путь с европейскости и разврата, но тем не менее проповедует идеи, прямо противоположные идеям Достоевского?

Таким образом, ключом к образу Версилова как исказителя идей Достоевского становится прежде всего образ Христа, то, что прп. Иустин (Попович) называет Ликом Христовым. Только Христоцентричность любой идеи может служить подлинным критерием ее истинности: «Несмотря на то что человек сложное существо, вера становится ведущим, определяющим подвигом жизни, она подчиняет себе всего человека, движет его смертного к бессмертию, живущего во времени к вечности и ведет его евангельским путем к конечной цели – соединению с Богочеловеком Христом. Чудотворный Лик Христов – путеводная звезда на этом пути» [Попович 1998, с. 140]. «И Христов человек ощущает себя как всечеловек, которому все человеческие существа близки как свои: свои в чувствованиях, свои в познании, свои в любви» [Попович 1998, с. 238]. Возможно, лучшая формулировка идеи Тела Христова принадлежит блж. Августину: все будет «единый Христос, любящий Самого Себя»⁴.

Подобно тому как Версилов ощущал необходимость постулировать хотя бы некоторую связь, он, «философский действитель», полагает необходимым и каким-то образом включить в свою «исповедь» Христа, но поэтико-визуальным символом Христа он выбирает стихотворение Гейне: «Он приходил к ним, простирая к ним руки и говорил: “Как могли вы забыть его?” И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» (13, 379). Но стихотворение Гейне весьма двусмысленно: явление Христа поэту служит поводом для отчуждения от современного ему мира торговцев, где Христа славят только за полученные деньги. Явление Христа не создает ощущения причастности всечеловеческому братству, а отсутствие братства неизменно создает вражду и отчуждение.

Любые отклонения от изначально христианского, христоцентрического толкования идеологем Достоевского уводят от идеи

⁴ Августин Гиппонский. Рассуждения на Послание Иоанна к Парфянам // Диакризис. 2020. № 3. С. 78.

всечеловечества, Мистического Тела Христова, где «нет ни Еллина, ни Иудея <...> варвара, Скифа <...> но все и во всем Христос» (Кол. 3:11), от идеи «единого Христа, любящего Самого Себя», и приводят к крайним формам или этнического, или культурного национализма, где бог есть «синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца» (10, 198), а всякий народ остается народом до тех пор, пока верует, что «своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов» (10, 199). «Исповедь» Версилова и ее прочтение исследователями подтверждают актуальность изучения идей героев Достоевского в свете принципов мимикрической поэтики, поскольку именно внимание кискажениям идей писателя в философствованиях его героев помогает читателю выбрать тот голос и те мысли, к которым его ведет Достоевский.

Литература

- Виноградов 2019 – Виноградов И.А. «Лишние люди» в русской литературе: слово Гоголя // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4. № 3. С. 188–209.
- Евлампиев 2016 – Евлампиев И.И. Смысл «русской идеи» в позднем творчестве Достоевского («Подросток», «Дневник писателя») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2016. С. 97–107.
- Захаров 2013 – Захаров В.Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 150–164.
- Ковалевская 2025 – Ковалевская Т.В. Мимикрическая поэтика Достоевского. М.: РГГУ, 2025. 305 с.
- Попович 1998 – Попович (Попович), прп. Достоевский о Европе и славянстве. СПб.: ИД «Адмиралтейство», 1998. 271 с.
- Hudspith 2004 – Hudspith S. Dostoevsky and the idea of Russianness: A new perspective on unity and brotherhood. L.: Routledge, 2004. 240 p. (BASEES/Routledge series on Russian and East European studies)

References

- Evlampiev, I.I. (2016), “The meaning of the ‘Russian idea’ in Dostoevsky’s later works (‘The Adolescent’, ‘The Writer’s Diary’)\”, in Dostoevskii: Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and research], Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) RAN, Saint Petersburg, Russia, pp. 97–107.
- Hudspith, S. (2004), *Dostoevsky and the idea of Russianness: A new perspective on unity and brotherhood*, Routledge, London, UK. (BASEES/Routledge series on Russian and East European studies)

- Iustin (Popovich) (1998), *Dostoevskii o Evrope i slavyanstve* [Dostoevsky on Europe and Slavdom], ID «Admiralteistvo», Saint Petersburg, Russia.
- Kovalevskaya, T.V. (2025), *Mimikricheskaya poetika Dostoevskogo* [Dostoevsky's apatic poetics], RGGU, Moscow, Russia.
- Vinogradov, I.A. (2019), “‘Superfluous men’ in Russian literature: Gogol’s word”, in *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 3, pp. 188–209.
- Zakharov, V.N. (2013), “Dostoevsky’s poetic anthropology”, *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 11, pp. 150–164.

Информация об авторе

Татьяна В. Ковалевская, доктор философских наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; tkowalewska@yandex.ru

Information about the author

Tatyana V. Kovalevskaya, Dr. of Sci. (Philosophy), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; tkowalewska@yandex.ru

УДК 82-31:82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-271-279

Звуковые метафоры образов Каренина и Аблеухова

Ангелика Молнар

*Дебреценский университет, Дебрецен, Венгрия,
mandzsi@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности знаковой системы романов Л. Толстого «Анна Каренина» и А. Белого «Петербург», в частности символика телесных жестов, мимики и визуальных деталей. Анализ опирается на эпизоды, связанные с персонажами Каренина и Аблеухова-старшего, где повторяющиеся мотивы (карета, бумага, цилиндр) приобретают метапоэтический статус. Показано, как Белый, на основе толстовского приема, выстраивает уникальную семиотику, в которой телесное превращается в словесный знак. Особое внимание уделено интертекстуальным перекличкам образов героев, которые подвергаются трансформации. Отдельные пересечения, которые отмечались в критике, сводятся в единую систему. Тем самым «Петербург» предстает как экспериментальное произведение, в котором звуковые образы формируют самостоятельный уровень надповествовательной организации текста.

Ключевые слова: «Петербург», «Анна Каренина», звукопись в прозе, именология, детали, метафоры письма

Для цитирования: Молнар А. Звуковые метафоры образов Каренина и Аблеухова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 11. Ч. 2. С. 271–279. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-271-279

The sound metaphors of Karenin's and Ableukhov's character

Angelika Molnar

University of Debrecen, Debrecen, Hungary, mandzsi@gmail.com

Abstract. This article considers certain features of the semiotic system in the novels “Anna Karenina” by L. Tolstoy and “Petersburg” by A. Bely, particularly the symbolism of bodily gestures, facial expressions, and visual details.

© Молнар А., 2025

The analysis is based on episodes involving the characters Karenin and the elder Ableukhov, where recurring motifs (carriage, paper, top hat) acquire a metapoetic status. It is shown how Bely, building on Tolstoy's technique, constructs a unique semiotics in which the corporeal transforms into a verbal sign. Special attention is paid to intertextual echoes of the heroes' images, which undergo transformation. Some intersections, noted in criticism, are consolidated into a unified system. Thus, "Petersburg" appears as an experimental work in which sound images form an independent level of the text's supra-narrative organization.

Keywords: "Petersburg", "Anna Karenina", sound imagery in prose, onomastics, details, metaphors of writing

For citation: Molnar, A. (2026), "The sound metaphors of Karenin's and Ableukhov's character", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 271–279, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-271-279

Следуя за В. фон Гумбольдтом и А.А. Потебней, Андрей Белый признавал творческую природу языка и считал, что лингвопоэтические эксперименты, раскрывающие метафорическую сущность языка (см. трехсоставное слово), лежат в основе символизма. В поэзии Белый стремился восстановить «мимику» звуков, звукопись, и рассматривал звук как носитель смысла, прослеживая, как в поэтическом контексте звуковые ряды преобразуются в знаки, приближаясь к символу [Кожевникова 1992].

Идея «звуковой поэмы» у Белого возникла в рамках замысла романа «Невидимый град», который должен был завершить трилогию, начатую «Серебряным голубем» и «Петербургом», и призвать оппозицию Востока и Запада. Хотя роман так и не был реализован, его ключевые идеи нашли отражение в «Глоссолалиях». Роман «Петербург» считается вершиной орнаментальной прозы: Белый создает особое поэтическое пространство, где слова, образы и звуковые повторы ритмично переплетаются, формируя музыкальные узоры и сложную сеть неожиданных смыслов [Барковская 2006; Темиршина 2012].

В контексте нового литературного языка Белого стиль «Анны Карениной» Льва Толстого мог казаться консервативным. Однако, изучая «мастерство Гоголя», Белый обращается к еще более архаичной словесной ткани, показывая, как звуковые и ритмические связи создают лирический эффект в прозе. Таким же образом можно утверждать, что проза Толстого отличается высокой поэтичностью, и в романе «Анна Каренина» легко выявить такие структуры, отра-

жающие связь между звуком и смыслом. К примеру, «поэтические этимологии», основанные на случайных фонических совпадениях, создают новые семантические связи. Характерным приемом писателя является также повторение нейтрально оформленных повествовательных фрагментов в метафорическом ключе, что напоминает орнаментальность текста.

О параллелях между романами Толстого и Белого, о сходстве образов Каренина и Аблеухова-старшего, а также о спроецированности обоих героев на реальное историческое лицо, Победоносцева, уже писали многие исследователи. Интертекстуальная практика модернизма, заимствующая и переосмысливающая традицию, подтверждает необходимость подобного со-чтения, направленного на выявление сходств и различий [Долгополов 1981; Магомедова 2000; Пустыгина 1977]. Настоящая статья ставит своей целью не только продолжение и развитие этих наблюдений, но и краткий анализ слово- и текстообразования, основанного наозвучиях, их сопоставление и интерпретацию. Эти символические элементы до сих пор еще не были выявлены критикой [Кузьминская 2004; Jagusztin 1989; Szilárd 2002] в данном контексте – в свете проблемы выражения внутреннего мира героев через языковую презентацию как деталей, так и внешних признаков образа: лица, мимики, жестов и речевых особенностей.

Лицо Каренина с его «усталыми» глазами выражает высокомерие. Вронский воспринимает Алексея Александровича как раздражающего соперника, несмотря на то, что он сам – Алексей Алексеевич, то есть его двойник, «двойной лакей». Фоническая структура имени и фамилии усиливает это впечатление: в «Алексее» слышится «лакей», в «Каренине» – «карьера». Кроме того, фамилия Каренинаозвучна слову «карета». Этот замкнутый вид транспорта метафорически отражает характер и положение героя: он обдумывает все дела в своей карете. В образе Каренина актуализируется и корень слова «кара», обозначающее в данном контексте наказывающую власть.

Образ Аблеухова-старшего, живущего в мире строгих регламентов, выстроен как гротескное отражение Каренина: отражает сходную неодухотворенность. Связь имени «Алексей Каренин» с «крахмалом», и «красным», «лаком», «коробочкой» (с. 107)¹ – ключевыми элементами мира Аблеухова – подчеркивает, что путь героя романа Белого в «карете» – это также путь «караю-

¹ Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981. 640 с. (Литературные памятники). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

щей» машины государства. Фамилия «Аблеухов», составленная из сегментов «аб», «лай», «ухо», реализуется как в образе, так и в предметном мире романа: у героя лысина «как лак», «два разительных уха», а также «лакей»—альтер-эго, «лакированный» «паркет», «кабинет», т. е. покрытый показным лоском. Иные детали — «коридор», «зеркала», красное «сукно» на лестнице (с. 111) — также становятся символически и семиотически значимыми атрибутами героя. И фигура Аблеухова «алебастровая», как «статуя», у него «египетский силуэт» (с. 186), «холодная поступь тяжелого шага» (с. 53), напоминающая Каменного гостя / Командора, а жесты подчеркивают его «машинообразную», геометрически выстроенную природу (см. «куб»).

Каждый такой компонент повторяется и развивается в многослойную метафору, становясь символом поэтической техники Белого. Аналогично образу Каренина, Аблеухов воплощает «карьеризм», т. е. жесткую активность, ассоциируемую не только с «каретой» (цвета «вороного» крыла, подобного коням), но и, добавим, с «поездом». Каренин же демонстрирует черты машинности, он — как «колесо поезда», символ безличного, монотонного движения. Аблеухов становится олицетворением всей системы — бюрократического вихря, в котором бумаги порождают бумаги. В «волнах бумаг» механически воспроизводится подпись героя — имя «Аполлон Аполлонович» (см. такой повтор и у толстовских героев). Человек буквально растворяется в бумагах, исчезает в копиях. Его существование — это жизнь функции, а не личности: он управляет бумажным механизмом, сопоставимым с поездом, мчащимся по железным дорогам государственной воли в ритме тотальной рационализации. Помимо этого, герой «над шейным крахмалом», «мефистофельским ртом» из «Тартара»; дует «воронки бумаг», как «ураган» — «Аквилон» (с. 333–334). В центре, в Учреждении бумаги прорастают в «зловещее растение». На наш взгляд, источником этих метафорических конструкций является гончаровский Департамент с образом «бумажного растения», а прообразами Каренина и Аблеухова — Адуев-старший из «Обыкновенный истории». Вместо семейного очага в «Петербурге» так возникают «новые очаги» — производства бумаги.

Приведем еще один звуковой и метафорический компонент, примыкающий к главному символу романа: как движется мысль Аблеухова в лабиринтах мозга, его перо — по бумагам, как он «путешествует по коридорам» (с. 141) и как «циркулируют» его бумаги по России, так же циркулирует и карета героя, метафорически представленная как «черный куб», по проспектам Петербурга, вплоть до «пролета в туман» (с. 19). Этот последний образ обретает даже

форму воспарения – над «домовыми кубами» (с. 20). Грохот желто-красных (см. цветовую символику) трамваев по рельсам также отсылает к образу каренинской кареты и, шире, к поезду. Черный «цилиндр» Аблеухова созвучен слову «циркуляция». Возможно, в этой связи герой и назван, «как душа циркуляров» (с. 332), и вращает «громадное колесо механизма» (с. 336), создающего «потоки циркуляров». Подобным образом Учреждение предстает как «каменная кариатида», под ногами которой кругом «текли котелки» (с. 265).

Следовательно, «циркуляция» становится метафорой метаэпического устройства самого романа Петербург. Белый иронически связывает мыслительную деятельность сенатора с «миром Аб-Лая» – с «мозговой игрой» автора, создавая образ фантастического «агента» – творца мира произведения. Образ Аполлона Аполлоновича нередко сопоставляется с мышью: у него серое лицо и серый мышиный халат (с. 123). Здесь уместно вспомнить фигуру древнего бога Аполлона Мусагета, предводителя Муз, как и его сниженного варианта – Сминфея, усмирителя мышей. Очевидно, таким образом травестируется творческая природа высшего существа в образе Аблеухова.

Когда Аблеухов уподобляется «Зевсу», из мозга которого рождаются боги и «каменная громада», он снова сближается не только с образом города, но и с творцом-автором. Он назван и «стрелометателем» (с. 335), вероятно, из-за своей риторической власти: его ядовито-внушающие речи воздействуют на политических оппонентов. В то же время Аблеухов избегает живого общения, предпочитая формальное средство связи. И его речевая функция подвергается реметафоризации: он склонен к неуклюzym каламбурам, которые воспринимаются как «праздная» языковая игра. Эта мозговая деятельность, подобно циркуляции, оказывается формальной: он лишь «выжимает» из себя каламбуры, а в finale, подобно организму, сведен к физиологическим выделениям – газам и поту.

До такого «падения» героя неоднократно подчеркивается его «каменный» облик: см. лицо, напоминающее и «серое пресс-пальье» (с. 13). Примечательно, что вместо карандаша Аблеухов использует именно такой механистичный и лишенный творческой динамики предмет. Образ «костлявой руки» героя также символически нагружен: отсылает к фигуре Кощея – вымышленному персонажу, олицетворяющему бессмертие без души. Такая рука становится символом подавления личности и холодности. Сын, встречаясь с отцом, невольно «ломает пальцы» – жест, отражающий травматичное влияние отцовской власти. Сам же Аблеухов ломает «карандашные пачки», хрустит палочками (с. 228), что символизирует

разрушение не только его семьи, но и судьбы целой страны. Так Белый доводит мотив власти до предела, в результате чего фигура сенатора сближается с образом хирурга (с. 223). Жест Аблеухова – «рука... коснулась края цилиндра» (с. 332) – также подчеркивает ритуализированность героя. В этом Белый гиперболизирует действие толстовского прообраза, а звукопись преображает и слова-детали в символы.

В романе Толстого при встрече Карениных на вокзале Анну поражают «выдающиеся уши», «насмешливый тон», «тонкий голос» мужа. А его жест – прикосновение к шляпе, которую сдавливают уши, – производит впечатление автоматического действия. Его скучающая речь указывает на расчетливость, письма отличаются сухостью, а «заученные фразы» вызывают у жены также отвращение. Поэтому и за его многословием на скачках скрывается внутренняя растерянность в неловкой ситуации любовного треугольника. «Треск пальцев» Карениным символизирует как его аккуратность, так и, вероятно, насилие против Анны. Этот жест усиливает его образ как носителя «смертельного слова»: закона, суда, кары. В оппозиции к нему Анна предстает как фигура живого, «женского» слова – слова любви, страсти, свободы, поэтому и ее образ связан с открытой коляской и мягкостью ее пальцев.

Бинарные оппозиции, в частности воды и огня, противопоставляют начала долга и любви. Анна же соотнесена с огнем страсти, опасным для Каренина, который «ездит на воды». Параллель с Аблеуховым и здесь сохраняется: его жену также зовут Анна, и если Анну Аркадьевну увековечивает итальянский художник в портрете, то Анна Петровна уходит с таким артистом. В романе Белого имя Анны возникает в разных контекстах, сначала как знак официоза (сенатор ведет родословную от мирзы, принявшего христианство при Анне Иоанновне. Тайный советник с особым тщанием носит высшие ордена Анны и Александра Невского), а затем – как перерождения, поскольку героиня возвращается в дом в день Рождества Богородицы.

Внутренний мир Аблеухова, как и Каренина, пронизан страхом перед живой жизнью. Для первого Россия – «ледяная равнина», т. е. «дионисийский хаос», а Петербург – «аполлоническая структура», в которой он ощущает безопасность и контроль. Слова «квадраты», «параллелепипеды», «прямые линии», «кубы» и т. п., обозначающие идеальную геометрическую модель города, содержат ритмически повторяемую секвенцию «кара», «лай», «ауб». Подобное же противопоставление заложено в образе и имени Каренина.

Холодность Каренина по отношению к сыну выражается, прежде всего, в насмешке, в неспособности к подлинной эмоциональной

связи. В отличие от него Аполлон Аполлонович стремится быть «нежным отцом» и благородным мужем: он ласково называет сына «Коленкой», несмотря на отсутствие подлинного взаимопонимания. При этом он осознает «ужас» своей вины – изнасилование жены, приведшее к зачатию Николая. Другой образ Петербурга связан с сыном, который вначале определяется через фигуру «красного домино» и «красавца». Несмотря на его бунтарский нрав, отец видит в нем «карьериста-выскочку» – характеристику, отражающую собственные черты Аблеухова. Отсюда и ощущение в сыне своей «крови», усиленное символикой: до преображения в «белое» сын, рядом с отцом, розовеет, становится «красным, как огонь», «багровым» (с. 220). Постепенное изменение противопоставлений в finale романа Белого указывает на сокращение дистанции между героями, и свидетельствует об их становлении. Видимо, этому служит превращение семейной драмы, вроде драмы Карениных, в катастрофу «большой истории». Так, после кровавой революции у Аблеухова-старшего «рука ледяная … таяла» (с. 410), и он перебирается в деревню, в буквальном смысле – в снег, где его очки запотевают на морозе и он видит лишь тени; и у него остается в памяти одно слово-имя, наподобие каламбура, отголоска прежнего порядка (с. 418).

Бывший карьеризм Аблеухова травестируется в метафоре: он словно уподобляется «часовому механизму» в тяжелой «коробке» (с. 364) – сардинице, что абсурдно снижает образ государственного мужа. Взрыв бомбы происходит на фоне мотивов, задающих ритм текста: снова упоминается «лакей» в «лакированном» доме, расхаживание по «квадратикам» паркета (с. 400), и наконец – рассеянность героя, забирающего к себе бомбу. Подобно тому, как Каренин теряет свое высокое положение с распадом семьи, Аблеухов-старший оказывается неловким, неспособным править «государственным колесом» (с. 343) – он падает «со ступенек служебной карьеры» (с. 337). Однако в буквальную реализацию этой метафоры Белый вводит неожиданное движение: «каменный бородач», ныне «дряхлый старик» (с. 406) уходит в отставку, испытывает радость при возвращении жены, и – с двумя «оттопыренными ушами» (с. 391) – бежит ей навстречу, отрываясь от геометрических квадратов и устремляя взгляд к живому лицу. Тема ушей, ранее гротескно гиперболизированная (вплоть до «громадности» (с. 228) см. повтор мотива и сегмент слова «ад»), здесь становится знаком человеческого пробуждения, теплоты. В отличие от этого, Анна Каренина так и не способна принять великодушный поступок мужа, чувствуя себя приниженней его лицемерием.

Итак, сравнение образа Каренина и Аблеухова позволяет выделить два типа распада семьи в русской литературе. Это различие фиксируется как на уровне символики, так и на уровне знаковой структуры текста.

Литература

- Барковская 2006 – *Барковская Н.В.* Ритмы звукового смысла в творчестве Андрея Белого 1920-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8 (59). С. 75–81.
- Долгополов 1981 – *Долгополов Л.К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981. С. 525–623. (Литературные памятники)
- Кузьминская 2004 – *Кузьминская Е.И.* Формализм и символизм в структуре романа Андрея Белого «Петербург» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2004. № 10. С. 41–48.
- Кожевникова 1992 – *Кожевникова Н.А.* Язык Андрея Белого. М.: И-т русского языка РАН, 1992. 256 с.
- Магомедова 2000 – *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования / отв. ред. В.И. Тюпа, И.В. Фоменко. Т. 6: Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко: Сб. науч. трудов. М.: РГГУ, 2000. С. 212–218.
- Пустыгина 1977 – *Пустыгина Н.Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Ст. 1 // Труды по русской и славянской филологии. Т. 28: Литературоведение / отв. ред. Беззубов В.И. Тарту, 1977. С. 80–97. (Ученые записки Тартуского университета)
- Темиршина 2012 – *Темиршина О.Р.* «Звуковая живопись»: «Иконическая поэтика» А. Белого // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия «Литературоведение, журналистика». 2012. № 2. С. 42–48.
- Jagusztin 1989 – *Jagusztin L. A. Belij: Pétervár (Az orosz tudat regénye)* // *Filológiai Közlöny*. Vol. 35. No. 1. 1989. P. 63–77.
- Szilárd 2002 – *Szilárd L. Andrey Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002. 207 c.

References

- Barkovskaya, N.V. (2006), “Rhythms of sound meaning in the works of Andrey Bely in the 1920s”, *Tomsk State University Journal*, vol. 59, no. 8, pp. 75–81.
- Dolgopolov, L.K. (1981), “Creative history and historical-literary significance of A. Bely’s novel ‘Petersburg’”, in Bely, A., Petersburg, Nauka, Moscow, USSR, pp. 525–623. (*Literaturnye pamyatniki*)

- Jagusztin, L. (1989), "A. Belij: Pétervár (Az orosz tudat regénye)", *Filológiai Közlöny*, vol. 35, no. 1, pp. 63–77.
- Kuzminskaya, E.I. (2004), "Formalism and symbolism in the structure of Andrey Bely's novel 'Petersburg' ", *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya*, no. 10, pp. 41–48.
- Kozhevnikova, N.A. (1992), *Yazyk Andreya Belogo* [The language of Andrey Bely], Institut russkogo jazyka RAN, Moscow, Russia.
- Magomedova, D.M. (2000), "Rewriting the classics' at the turn of centuries. The sphere of the author and the sphere of the hero", in Tyupa, V.I. and Fomenko, I.V., eds., *Literaturnyi tekst: problemy i metody issledovaniya* [Literary text. Issues and methods of research], vol. 6, RGGU, Moscow, Russia, pp. 212–218.
- Pustygina, N.G. (1977), "Quotation usage in Andrey Bely's novel 'Petersburg', article 1", in Bezzubov, V.I., ed., *Trudy po russkoi i slavyanskoi filologii* [Works on Russian and Slavic philology], vol. 28, Tartu, USSR, pp. 80–97. (*Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*)
- Szilárd, L. (2002), *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, Hungary.
- Temirshina, O.R. (2012), "‘Sound painting’: ‘Iconic poetics’ of A. Bely", *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, no. 2, pp. 42–48.

Информация об авторе

Angelika Molnar, доктор философии, доцент, Дебреценский университет, Дебрецен, Венгрия; 4032, Венгрия, Дебрецен, Университетская пл., д. 1; mandzsi@gmail.com

Information about the author

Angelika Molnar, Ph.D. (Philology), associate professor, University of Debrecen, Debrecen, Hungary; 1, Egyetem Sq., Debrecen, Hungary, 4032; mandzsi@gmail.com

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-280-287

Проблема автора «Уединенного» и «Опавших листьев» в русскоязычном розановедении

Илья Д. Дейкун

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

Аннотация. Статья посвящена обзору, систематизации и научной критике публикаций по проблеме автора в «Уединенном» и двух коробах «Опавших листьев» В.В. Розанова. Показывается, что рассматриваемая проблема двояка и состоит в изучении биографического автора, его писательского имиджа, его образа в культуре, и в изучении абстрактного автора и героя в самой трилогии. В аспекте изучения биографического автора в русскоязычном розановедении хронологически различаются более старая «культурологическая» линия ассоциации авторского поведения, в частности антиномичности его стиля, карнавального разнообразия авторских масок в тексте, с юродивостью, и новая «историко-философская» линия, в которой поведение В.В. Розанова вписано в культурно-философский контекст символистского периода в литературе и русского религиозно-философского ренессанса. В последнем случае ученые обозначают, что стиль трилогии связан с философской программой автора, подчинен цели нахождения им религиозного стиля письма и размышления. В этих исследованиях эстетическая структура трилогии не рассматривается. Напротив, она чрезвычайно важна при решении проблемы абстрактного автора и героя в трилогии. Все литературоведы, занимающиеся проблемой автора и героя в трилогии, признают ее художественным произведением и сталкиваются с тем, что биографический автор идентичен герою, но это противоречит природе эстетического, которая требует вненаходимости автора и приостановки референции.

Ключевые слова: В.В. Розанов, биографический автор, абстрактный автор, лирический герой, розановедение, проблема художественности

Для цитирования: Дейкун И.Д. Проблема автора «Уединенного» и «Опавших листьев» в русскоязычном розановедении // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2026. № 11. Ч. 2. С. 280–287. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-280-287

© Дейкун И.Д., 2025

The problem of the author in “Solitaria” and “Fallen leaves” in Russian-language Rozanov studies

Ilia D. Deikun

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

Abstract. This article deals with the review, systematization and scientific criticism of publications on the author's issue in the “Solitary” and two boxes of “Fallen Leaves” by V.V. Rozanov. It shows that the issue in question is twofold and consists in studying a biographical author in the Russian-language Rozanov studies, the older “culturology” line of association for authorial behavior, in particular: an antinomy in his style, the carnival variety of author's masks in the text, with the Russian cultural concept of “iurodstvo” (Foolishness for Christ), and the new “historical-philosophical” line, in which V.V. Rozanov's behaviour is placed within the cultural-philosophical context of the symbolist period in literature and the Russian religious-philosophical renaissance. In the latter case, scientists indicate that the style of the trilogy incarnates the philosophical program of the author and is subordinated to the purpose of finding a religious style for writing and reflection. In those studies, the aesthetic structure of the trilogy is not considered. However, it is extremely important in addressing the issue of the abstract author and hero in the trilogy. All literary critics who deal with the issue of the author and the hero in the trilogy recognize it as a work of fiction and face the fact that the biographical author is identical to the hero, but it contradicts the nature of the aesthetic, which requires the author's absence and suspension of reference.

Keywords: V.V. Rozanov, Concrete Author, Abstract Author, Lyrical Hero, Rozanov Studies, fictionality issue in literature

For citation: Deikun, I.D. (2026), “The problem ‘Solitaria’ and ‘Fallen leaves’ in Russian-language Rozanov studies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 280–287, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-280-287

Проблема авторского субъекта в трилогии В.В. Розанова чрезвычайно важна в свете до сих пор не получившей однозначного решения проблемы художественности «Уединенного» и «Опавших листьев». Исследование автора предполагает изучение как биографического субъекта, В.В. Розанова, в свете авторских функций, в частности интенции, определяющей восприятие текста, так и субъектной структуры произведения, субъекта дискурса, героя, абстрактного автора.

В русскоязычном розановедении существует множество исследований, посвященных обеим темам, однако различие фундаментальных предпосылок об эстетическом статусе, дисциплинарных контекстов и методологий привело к формированию двух параллельных, не пересекающихся традиций. Данная статья посвящена систематизации этих исследований, выделению линий преемственности, направлений, взаимоосвещению историко-литературных, историко-философских и литературоведческих исследований авторства в «Уединенном» и «Опавших листьях».

Так как проблема биографического автора более широкая, то мы начнем с нее, а затем перейдем к субъектной структуре трилогии.

Исследования биографического автора в русскоязычном литературоведении формируют два консенсуса культурологический и историко-философский. Культурологический заключается в идентификации авторского поведения В.В. Розанова как юродства. Эта линия уходит корнями в первую рецепцию розановской публицистики. Так, еще в 1895 г. ее в пример «литературного юродства и кликушества»¹ приводит В.П. Буренин. В биографической работе 1956 г. Ю.П. Иваск указывает, что Розанов и близкие ему герои Достоевского «генеалогически восходят к старомосковским юродивым»². В.В. Виноградов в работе «Проблема образа автора» (1971) говорит, что «литературное «юродство»³ входит в стилистический образ автора у Розанова. В статье 2000 г. В.А. Фатеев рассматривает эту генеалогию на более широком материале и говорит, что «в юродстве Розанова – ключ к объяснению его необычного поведения в литературе и в жизни» [Фатеев 2000, с. 8]. Однако Иваск и Фатеев не различают уровни генеалогической связи феноменов, юродство у них обнимает и персонажей, и жизненную стратегию автора, и социальный институт. В этом смысле более ранняя русскоязычная работа Р. Грюбеля (1996) упорядочивает и систематизирует эту линию. Исследователь разграничивает четыре разноуровневых образа автора: стилистический образ автора, образ автора как героя наделенного автобиографическими чертами реального автора, самообраз (*Eigenbild*), тот образ, который намеренно формирует биографический автор своим поведением, и, наконец, другообраз (*Fremdbild*), который формируется в культурной рецепции всех

¹ Буренин В.П. Критические очерки: Литературное юродство и кликушество // В.В. Розанов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1995. С. 303.

² Иваск Ю. О Розанове / предисл. и публ. А.Н. Богословского // Волга. 1991. № 5. С. 123.

³ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 203.

остальных образов автора. По Р. Грюбелью, проблема заключается в том, что В.В. Розанов как писатель перенимает поведенческую модель «секуляризованного, вошедшего в литературу юродивого» [Грюбель 1996, с. 377], делая ее самообразом, но эта модель в русской культуре архаична, долитературна, а ее генеалогическая линия перепрыгивает слишком много звеньев, с рубежа XIX–XX вв. сразу в XVII в.: к Аввакуму. Отсюда и трудность формирования его культурного образа в рецепции, и следовательно, определения интенции, стоящей за текстами.

Как объяснительная модель, идентификация розановского поведения как юродства эффективно указывает на источник проблемы и даже объясняет, почему в публицистике Розанова возможна «алогичность», а противоречие самому себе возводится в правило [Фатеев 2000, с. 12], но никак не объясняет частных особенностей «Уединенного» и «Опавших листьев», а именно эффект, что «сам писатель возникает в процессе письма» [Грюбель 1996, с. 383]. А между тем это центральный аспект проблемы автора трилогии.

Теоретическое исследование парадокса совмещения биографического и беллетристического текстов в трилогии в розановедении было осуществлено в двух направлениях: поиска ближайшего литературно-философского контекста для авторской модели и литературоведческого анализа субъектной структуры трилогии. Так как первая линия является продолжением исследований культурного образа автора, то мы начнем с нее.

Опубликованная в 1997 г. работа донецкой исследовательницы Медведевой-Гнатко связывает процесс «имманентизации творчества», «утраты позиции вненаходимости» автора трилогии с «космически-антропологическим поворотом» в русской философии, который подразумевал онтологическое переосмысление творческого «я» и требовал «десакрализации» автора [Медведева-Гнатко 1997, с. 158]. Однако несмотря на убедительность гипотезы, исследование Медведевой-Гнатко посвящено сугубо паратексту и системе рефлексивных элементов символистской и постсимволистской прозы вообще, а не трилогии в частности.

В 2009 г. В.А. Келдыш проводит специализированное исследование, попытавшись сформулировать философию жизни В.В. Розанова и исходя из нее прийти к своеобразию стиля «Уединенного» и «Опавших листьев». Противоречивость и антиномичность розановского письма вытекает, по Келдышу, из стремления к «всеобъемлющему знанию о мире», что в контексте 1900-х гг. означает отказ от утилитаризма и направленчества 60–70-х годов. Тяга к описанию мелочей жизни, мелких непоэтических подробностей в трилогии объясняется им исходя из понимания быта как сосре-

доточия бытия: через обращение к конкретно-чувственной сфере жизни, как реконструирует Келдыш, совершается синтез метафизического и реального [Келдыш 2009, с. 75]. Такого рода синтез совершается В.В. Розановым в разрабатываемой им метафизике пола, он контекстуально связан с учением о «божественном начале человека, погруженного в материю» [Келдыш 2009, с. 74], с идеей теургии как творческого со-делания человека с Богом.

Вершинной работой этого исследовательского направления является монография Я.В. Сарычева, вышедшая вторым изданием в 2017 г., где он показывает, что возникновение этого стиля связано с кризисом «нового христианства», и с поиском Розановым нового религиозного тона. Исследователь находит «эстетическую программу Уединенного» в реплике самого автора, возмущенного пустотой теологических дискуссий в кружке Мережковских: «Хотя бы предметом страницы или слова были самые обыкновенные житейские вещи... Даже нечто личное и совершенно крошечное может облечься в типично религиозное слово» [Сарычев 2017, с. 83]. Ученый дает формулу: «Уединенное» и «Опавшие листья» возникают как зримый контрпроект относительно программы религиозной общественности Мережковских и сопряженных с ее «реализацией» общественно-политических и творческих жестов; иначе говоря, розановская «другая литература» 1910-х гг. является собой особый модус бытия «нового религиозного сознания...» [Сарычев 2017, с. 84]. В этой литературе предмет письма отступает на второй план, а на первый выдвигается стиль, и через интонацию проявляется истинная религиозность.

Таким образом, видим, что данная исследовательская линия предметно и хронологически следует за исследованиями «юродства» и представляет, на наш взгляд, безусловное уточнение первой гипотезы. Исследователи сосредоточились не на дистантных культурных аналогиях, а на ближайшем философско-литературном контексте розановской трилогии, и, обратившись к мировоззрению В.В. Розанова как биографического автора, смогли найти прямое отношение его философской программы к его беллетристическим работам, правда, в этом случае, исследователями вынесено за скобки ее художественное качество. Ни В.А. Келдыш, ни Я.В. Сарычев в приведенных исследованиях не рассматривают «Уединенное» или «Опавшие листья» как художественную прозу, в чем проявляется дисциплинарная ограниченность этого подхода.

Решению эстетического парадокса кажущейся идентичности биографического автора и героя в «Уединенном» и «Опавших листьях» посвящено сугубо литературоведческое направление розановедческих исследований. В.Г. Полюшина в кандидатской диссертации 2005 г. предпринимает попытку решить эту проблему

через теорию лирического субъекта. Исследовательница прямо утверждает, что трилогия обладает эстетическим свойством по двум параметрам, по «образности художественной прозы» и по «лирическому субъективизму поэзии» [Полюшина 2005, с. 8]. Именно лиричность прозы В.В. Розанова позволяет осуществиться «включению субъекта речи в предмет речи» [Полюшина 2005, с. 14] при том, что трилогия представляет собой «авторское монологическое слово, выраженное в форме прямого авторского Я» [Полюшина 2005, с. 7]. Это авторское «я» может принадлежать только лирическому субъекту, точнее, пользуясь литературоведческой терминологией, «лирическому герою» как «субъектной форме», «ставшей собственной темой»⁴. В самом деле, родовой инвариантной чертой лирики, как отмечает В.Я. Малкина, является нечеткость «границ между автором, героем и читателем» [Малкина 2023, с. 22]. Но тогда «Уединенное» и «Опавшие листья» как лирическое произведение должно разделять и вторую родовую черту лирики, а именно «перформативность». Некоторые исследователи, в частности В.И. Тюпа, усматривают в трилогии доминирование перформатива особого рода: перформатива самоопределения, медитативного дискурса, но этот перформатив свойственен как лирической, так и философской дискурсии [Тюпа 2013, с. 38], и тогда вопрос определения эстетического статуса трилогии становится вопросом жанра.

С.Р. Федякин в монографии 2014 г. решает проблему связи внутритекстового субъекта дискурса и биографического автора через введение (вслед за Иваском, Фатеевым и Николюкиным) категории «черновиковости»: «в черновике – через особенности “черновой речи” – автор предстает перед читателем как создатель, а не как создаваемый образ» [Федякин 2014, с. 63]. Такое нарушение эстетического принципа вненаходимости автора возможно благодаря тому, что в черновиковой среде вербализуется «овнешненная внутренняя речь». Ученый пишет: черновик – это «внутренняя речь, но выраженная письменно. Она более “развернута”, нежели собственная внутренняя речь» [Федякин 2014, с. 51]. Но как мы видим в исследовании, единственные признаки, делающие речь «Уединенного» овнешненной внутренней, – это редкие сокращения слов, общая автокоммуникативность текста, черновиковость, при этом данные три признака не показывают, почему эта речь художественная и почему герой не может быть просто автобиографическим, то есть иметь референцию к В.В. Розанову.

⁴ Брайтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 114.

Как мы видим, литературоведческие исследования субъектной структуры розановской трилогии менее успешны, чем историко-философские и историко-литературные. В то время как, изучая проблемы, связанные с биографическим автором, историки литературы и философии демонстрируют прогрессивное уточнение контекста модели авторского поведения, литературоведческие исследования, взяв за аксиому художественность «Уединенного» и «Опавших листьев», сталкиваются с апорией. Эстетическая категория автора требует его вненаходимости, но всеми исследователями уникальность розановской трилогии видится именно в слиянии автора и героя, в связи розановских художественного и биографического текстов. Продуктивное рассмотрение субъекта трилогии как квази-лирического героя упирается в проблему определения жанра трилогии, например, как «лирической прозы» или «художественного черновика».

Литература

- Грюбель 1996 – *Грюбель Р.* Автор как противо-герой и противо-образ: Метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова // Автор и текст: сб. статей / под ред. В.М. Марковича, В. Шмидта. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. С. 354–386.
- Келдыш 2009 – *Келдыш В.А.* Розанов и русская литература Серебряного века // Наследие В.В. Розанова и современность: Материалы Международной научной конференции / сост. А.Н. Николюкин. М.: Политическая энциклопедия, 2009. С. 73–80.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31.
- Медведева-Гнатко 1997 – *Медведева-Гнатко В.В.* Автор и читатель в ситуации рефлексии // Литературное произведение: слово и бытие: К 60-летию М.М. Гиршмана: Сб. науч. трудов / отв. ред. В.В. Федоров. Донецк: Лаб. компьютерных технологий ДонГУ, 1997. С. 157–173.
- Полюшина 2005 – *Полюшина В.Г.* Художественно-философская трилогия В.В. Розанова: «Уединенное», «Опавшие листья»: образ автора и жанр: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 24 с.
- Сарычев 2017 – *Сарычев Я.В.* Творчество В.В. Розанова 1900–1910-х гг.: феноменология религиозных и художественно-эстетических исканий. М.: Флинта, 2017. 164 с.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
- Фатеев 2000 – *Фатеев В.А.* «...Я шалунок у Бога» // Литературоведческий журнал. 2000. № 13/14. Ч. 1. С. 5–26.
- Федякин 2014 – *Федякин С.Р.* Художественная проза Василия Розанова: Жанровые особенности. М.: Литературный ин-т им. А.М. Горького, 2014. 103 с.

References

- Fateev, V.A. (2000), "...I am naughty boy with God", *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 13/14, part 1, pp. 5–26.
- Fedyakin, S.R. (2014), *Khudozhestvennaya proza Vasiliya Rozanova: Zhanrovye osobennosti* [Fiction by Vasily Rozanov. Genre features], Literaturnyi institut im. A.M. Gor'kogo, Moscow, Russia.
- Gryubel', R. (1996), "The author as a counter-hero and counter-image. Metonymy of writing and visions of the end of art Vasily Rozanov", in Markovich, V.M. and Shmid, V., eds., *Avtor i tekst: sbornik statei* [Author and text. Collected articles], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 354–386.
- Keldysh, V.A. (2009), "Rozanov and Russian literature of the Silver Age", in Nikolyukin, A.N., comp., Nasledie V.V. Rozanova i sovremennosti: Materialy Mezdunarodnoi nauchnoi konferentsii [The legacy of V.V. Rozanov and modern times. Proceedings of the International Scientific Conference], Politicheskaya entsiklopediya, Moscow, Russia, pp. 73–80.
- Malkina, V.Ya. (2023), "Typology of lyrical subjects", *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 67, no. 4, pp. 20–31.
- Medvedeva-Gnatko, V.V. (1997), "The author and the reader in a situation of reflection", in Fedorov, V.V., ed., *Literaturnoe proizvedenie: slovo i bytie: K 60-letiyu M.M. Girshmana: Sbornik nauchnykh trudov* [Literary work. Word and being. Collected scientific works on the 60th anniversary of M.M. Girshman], Laboratoriya komp'yuternykh tekhnologii DonGU, Donetsk, Ukraine, pp. 157–173.
- Polyushina, V.G. (2005), *Khudozhestvenno-filosofskaya triologiya V.V. Rozanova: "Uedinennoe", "Opavshie list'ya": obraz avtora i zhanr* [Artistic and philosophical trilogy by V.V. Rozanov: "Solitary", "Fallen Leaves": image of the author and genre], Abstract of Ph.D. dissertation (Philolog), Volgograd, Russia.
- Sarychev, Ya.V. (2017), *Tvorchestvo V.V. Rozanova 1900–1910-kh gg.: fenomenologiya religioznykh i khudozhestvenno-esteticheskikh iskanii* [The works of V.V. Rozanov in the 1900–1910s. Phenomenology of religious and artistic-aesthetic searches], Flinta, Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2013), *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

Ilia D. Deikun, applicant, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; iliariy@mail.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-288-297

Категория читательской грамотности в «литературе факта» Сергея Третьякова

Ёнсу Ли

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ys99932@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена выявлению специфики применения категории читательской грамотности в теории «литературы факта» Сергея Третьякова и ее роли в деконструкции традиционных представлений о художественном творчестве и об авторе. Показано, как расширенное понимание грамотности становится инструментом функционализации литературы как средства фиксации и преобразования социальной реальности, в частности, преодоления границ между автором и читателем. С этой целью проанализирована эволюция понятия грамотности. Основное внимание уделяется анализу важных теоретических тезисов Третьякова, и выясняется, что в его теории ключевую роль играет идея вовлечения читательских масс в активное письмо как условия фиксации фактов. Рассматривается также роль технологических средств, включая фотографии, как инструментов упрощения письма непрофессионалов. Рассматриваются связь практической грамотности и отказа от вымысла, а также размытие границ между писателем и читателем. Основываясь на идеях Бахтина, анализируются последствия переосмыслиения понятия грамотности Третьяковым, которые оказываются деструктивными моментами стирания границ эстетической деятельности. В статье подчеркивается важность проблематизации «литературы факта» для теории литературы в контексте «кризиса авторства» XX в. и поиска новых литературных практик.

Ключевые слова: Сергей Третьяков, читательская грамотность, литература факта, производственное искусство, Михаил Бахтин, теория литературы

Для цитирования: Ли Ё. Категория читательской грамотности в «литературе факта» Сергея Третьякова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 288–297.
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-288-297

The category of reader's literacy in Sergei Tret'yakov's "literature of fact"

Youngsu Lee

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, ys99932@gmail.com*

Abstract. The article deals with identifying the specifics of applying the category of reader's literacy in Sergei Tret'yakov's theory "literature of fact" and its role in deconstructing traditional notions of artistic creation and authorship. It shows how an expanded understanding of literacy becomes an instrument for the functionalization of literature as a means of recording and transforming social reality, particularly in overcoming the boundaries between author and reader. To this end, the evolution of the concept of literacy is analyzed. The main focus is on Tret'yakov's important theoretical theses, and it is revealed that a key role in his theory is played by the idea of involving the reading masses in active writing as a condition for recording facts. The role of technological tools, including photography, as instruments for simplifying the writing of non-professionals is also considered. Beside it sees into the connection between practical literacy and the rejection of fiction, as well as the blurring of boundaries between writer and reader. Following Mikhail Bakhtin's ideas, the author analyzes the consequences of Tret'yakov's reinterpretation of the concept of literacy, which turn out to be destructive moments in the effacement of the boundaries of aesthetics. The article emphasizes the importance of problematizing the "literature of fact" for literary theory in the context of the "crisis of authorship" in the 20th century and the search for new literary practices.

Keywords: Sergei Tret'yakov, readers' literacy, literature of fact, industrial art, Mikhail Bakhtin, theory of literature

For citation: Lee, Y. (2025), "The category of reader's literacy in Sergei Tret'yakov's 'literature of fact'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 288–297, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-288-297

Понятие грамотности исторически значительно расширилось по сравнению со словарным определением как «умение читать и писать». В настоящее время грамотность понимается гораздо шире: она включает в себя обработку текста; взаимодействие с текстом; а также участие в социальном взаимодействии, иначе говоря, культуру художественного общения. В этом контексте читательская рецепция приобретает особо важное значение как акт

критического осмысления и самовыражения, выходящий за рамки поверхностного восприятия текста.

В послереволюционные годы существования СССР проблема элементарной грамотности, как и многие другие, стала важнейшей задачей. Однако подход советской власти к проблеме грамотности, несмотря на ее радикальность, производит впечатление сохранения традиционного «минимального» ее понимания. Движение «Ликбез», развернувшееся в 1920–1930-х гг. в рамках государственной политики, хотя и достигло значительных количественных результатов [Миронов 1996], тем не менее фокусировалось преимущественно на улучшении базовых навыков чтения и письма населения. Таким образом, данная государственная инициатива мало чем отличалась от аналогичных программ модернизации в других государствах Нового времени и не обеспечивала уникальности «пролетарского государства» в данном аспекте.

В этом плане теория «литературы факта» Сергея Третьякова предстает новой попыткой осмысления и подхода к категории читательской грамотности в иной, не полностью институционализированной сфере того периода (1920–1930-х гг.). Хотя Третьяков редко использовал термин «грамотность» в своих трудах, данная категория занимает в его теории весьма важное место. Это обусловлено тем, что реализация теории требовала обязательного вовлечения грамотных масс в активную практику, подразумевающую не только чтение, но и критическое мышление и письмо. «Литература факта», задачей которой является фиксация целостной картины жизни и ее изменений, с точки зрения Третьякова, представляла собой работу, которую невозможно было бы целиком возложить на узкую профессиональную прослойку писателей. Следовательно, одним из важнейших положений его теории было вовлечение широкой читательской массы в качестве соучастников литературного производства, т. е., соавторов произведения. В этом контексте развитие грамотности на уровне всего общества становилось ключевым условием.

Данная работа посвящена анализу идеи читательской грамотности в теории «литературы факта» Третьякова, где читатель-реципиент осмыслиается как активный субъект, не только читающий, но и пишущий и мыслящий. Цель данной статьи не заключается в утверждении, что советский литературный деятель своей теорией предвосхитил современные (особенно западные) аргументы касательно грамотности. Задача заключается, прежде всего, в выявлении того, как различные аспекты концепции читательской грамотности внутри теории Третьякова приводят к вытеснению возможностей подлинного художественного творчества.

Можно обнаружить исследования сопоставления категории грамотности с теоретическим проектом Третьякова. На данный момент нам известно как минимум два таких исследования: одно связано с изучением фотограмотности у К. Рейшль [Reischl 2018, pp. 101–145], другим является более ранняя наша работа, одна часть которой послужила отправной точкой для настоящего исследования [Ли 2023, с. 82–98]. Однако в рамках теории литературы до сих пор явно не хватает исследований, посвященных тому, каким именно образом переосмысление читательской грамотности у Третьякова вовлечено в противостояние собственно эстетической деятельности. Введение категории грамотности позволяет более четко понять, каким образом в «литературе факта» происходят функционализация и расширение понятия «литература». И в результате этого, напротив, обнаруживается игнорирование категории художественного творчества в его теории.

Проект социализации читательской грамотности

Как известно, одной из наиболее характерных черт «литературы факта» является отказ от выдуманного сюжета. Как ясно видно уже из предисловия к одноименному сборнику «Литература факта», последователи данного теоретического направления требовали «литературы не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды»¹. Важно подчеркнуть, что в аспекте грамотности отказ от художественного вымысла трудно отделить от другого мотива – социальной практики читательской грамотности.

Одной из фундаментальных идей «литературы факта» было стремление критически осмыслить то обстоятельство, что литературное творчество стало восприниматься как исключительная прерогатива особого профессионального сословия. С позиции Третьякова и его соратников теория внесяюжетной прозы, попытки преодолеть индивидуализацию и субъективизм писателя сопряжены с устремлением к социализации читательской грамотности. Расширение грамотности как социальной практики становилось необходимым, поскольку «литература факта» ставила своей целью фиксацию особой сферы социальной жизни.

¹ Об этой книге и об нас (предисловие) // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 5.

Третьяков последовательно отстаивал необходимость вовлечения широкой пролетарской массы в практику письма, что объяснялось не только стремлением к максимально полному сбору «чешуи» фактов², но и осознанием важности умения и навыков фиксирующего. По его мнению, свидетели, непосредственные участники событий социальной жизни были наилучшими субъектами фиксации «факта» как события социальных изменений.

Стремление к тотальности, которое в классическом романе выражалось в стремлении «полигисторского» типа писателя, подобного Толстому, к созданию монументального эпоса, у Третьякова предполагает смену пишущего субъекта: коллективная масса на местах производства должна была стать фиксатором реальности. Этот сдвиг удачно метафорически описывается как переход литературы от ремесленного производства к массовому. В этом контексте Третьяков провозглашает: «наш эпос – газета»³.

Массовое производство «фактов» означало стремление к максимальному охвату реальности. «Литература факта», по замыслу Третьякова, не ставила целью массовую подготовку профессиональных писателей. Направление развития производства «литературы факта» выражено в его понятии «депрофессионализация» – неограниченное открытие практики письма для широкой читательской массы. В этом контексте принципиальным является акцент не только на чтении, но и на письме: «Параллельно процессу коллективизации писательского ремесла мы констатируем и другой, а именно: процесс депрофессионализации самих писателей. Завоевание “литературой факта” себе устойчивого положения выдвигает <...> новых людей – носителей нового социально весомого специфического материала. <...> Мы не думаем, что уменье писать должно быть сосредоточено в небольшой группе литспецов, а наоборот: уменье быть писателем должно стать таким же основным культурным качеством, как и уменье читать»⁴.

Следовательно, одним из методологических стержней реализации «литературы факта» можно считать «социализацию читательской грамотности», которая в значительной степени ориентирована на снятие ограничений, существовавших в области письма. Однако депрофессионализация не означала снижения качества функ-

² Третьяков С.М. От фотосерии – к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото. 1931. № 12. С. 45.

³ Третьяков С.М. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 36.

⁴ Третьяков С.М. Продолжение следует // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 281.

циональной грамотности. Как видно из утверждений Третьякова о необходимости подымать функции «фактовиков» и рабочих корреспондентов «к высокой квалификации»⁵, а также из его критики недостаточной квалификации кинематографистов⁶, он, напротив, настаивал на укреплении функций каждого работника-пишущего. Таким образом, «депрофессионализация» у него подразумевала не отрицание профессионализма как такового, а разрушение его прежнего монопольного статуса.

При этом в теоретических разработках параллельно проявляется стремление упростить понятие самого акта «письма». Как в 1926 г. Луначарский отметил, что «в СССР будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности»⁷, так и Третьяков проявлял глубокий интерес к различным технологическим средствам, в том числе камере. С точки зрения функциональной подготовки, легкость в использовании камер придавала особую важность визуальной фиксации в рамках практики фактографии и «литературы факта». Как отмечает К. Рейшль, в проекте Третьякова признается функциональное тождество между актами письма и съемки. Предпочтение Третьяковым жанра очерка в «литературе факта» объясняется его быстротой написания и четкостью композиции, что позволяло вовлекать в процесс создания текстов даже непрофессионалов. С этой точки зрения очерк рассматривался как важный инструмент быстрого развития необходимой грамотности у новых «пишущих-читателей», аналогично роли, которую играла камера в области визуальной фиксации [Reischl 2018, pp. 110–113].

Отказ от эстетической деятельности

Таким образом, теория «литературы факта» Сергея Третьякова оказывается тесно связанной с требованием к практической читательской грамотности. Как было показано ранее, «читательская грамотность» в данном контексте не ограничивается лишь способностью к чтению. С точки зрения метода и результата, мы можем охарактеризовать данную теорию как тяготеющую к размытию границ: в ней исчезает различие между писателем и читателем; в бессюжетной прозе, исключающей выдумку, а также в примере

⁵ Там же. С. 282.

⁶ Tretyakov S.M., Mihailova M., Salazkina M. The industry production screenplay // Cinema Journal. 2012. Vol. 51. No. 4. P. 133.

⁷ Луначарский А.В. Наша культура и фотография // Советское фото. 1926. № 1. С. 2.

с камерой разрушается традиционная рамочная структура произведений [Reischl 2018, pp. 110–113].

Хотя мы установили, что стремление «литературы факта» к производству тотального факта (осуществляемого коллективным субъектом – «коллективным мозгом революции»⁸) отличается от современной критической теории грамотности, но данный вывод не является итоговым. Более важно подчеркнуть следующее: «литература факта» задействует радикальное переосмысление читательской грамотности для деконструкции самой категории «автора» в художественном творчестве.

«Литература факта» представляет собой серьезный вызов установленным рамкам литературы как эстетической деятельности, стремясь трансформировать ее в практику фиксации объективной реальности. Она осуществляет сдвиг от категории литературы как «словесного искусства» к категории «письма» как такового. Иными словами, она стремится не столько отказаться от литературы в пользу журналистики, сколько инициировать революцию внутри самой литературы, что подтверждается не только биографией ее главного теоретика (началом карьеры Третьякова в качестве футуристического поэта и драматурга), но и самим названием теории – «литература факта». Таким образом, требование к количественному расширению вооруженных идеей пролетарских писателей как к способу качественного изменения литературного поля было Третьякову чуждо. Изменения касались самой категории литературы, радикально ее переопределяя.

Наиболее важным элементом в этом процессе является читательская грамотность, которая выступает движущим фактором, сделавшим возможным подобный переход. В этом аспекте мы наблюдаем своего рода возврат к эпохе до XVIII в., когда еще не существовало, по словам Бартона, разделения между «грамотностью» и «литературностью» [Barton 2007, pp. 163–173]. Теперь литература как письмо удаляется от каких-либо художественных жанров и приемов, превращаясь исключительно в фиксацию событий.

Восстает против классического разграничения сознаний (пишущего и читающего), Третьяков, практически стирая грань между ними, разрушает возможность существования литературы как эстетической деятельности. Если в «литературе факта» невозможно создание «произведения», то это происходит по двум причинам. Во-первых, произведение не достигает завершенности в первичном смысле: возникновение художественного смысла в замкнутом, во-ображенном мире (гетерокосмосе) становится невозможным вслед-

⁸ Третьяков С.М. Новый Лев Толстой... С. 35.

ствие радикального смещения пишущего субъекта к реальному миру. Во-вторых, произведение остается незавершенным в расширенном смысле: гипертрофированное определение читательской грамотности в «литературе факта» размывает границы понятия творчества.

Бахтин, называвший художественную культуру «культурой границ» [Бахтин 1986], разграничивал три стороны творческого акта: автор, герой и читатель. Они должны сохранять свои уникальные и привилегированные позиции на протяжении всего процесса творения произведений. Особенно это касается автора: эстетическая деятельность возникает благодаря его «вненаходимости» и создает избыточность видения – совокупность того, что только он может увидеть. Как известно, Бахтин подчеркивал необходимость возвращения пишущего субъекта на свое место после «вживания» в объект. Именно в этом заключается художественно осмыщенное творчество.

Метод коллективного литературного производства, предложенный Третьяковым, реализует единство этих трех ипостасей не через уважение к их единственности, а посредством их буквальной тождественности. Автор и читатель становятся одним и тем же субъектом, равно как и герой. В этом случае субъектом всех действий выступает анонимная, коллективная масса трудящихся-читателей; ее темой является производство, а героем – она сама. При успешной реализации этой теории субъект писал бы о себе самом и читал бы о себе самом, тем самым погружаясь в бесконечный цикл саморефлексии и автореференции. Однако одного лишь фиксирования фактов недостаточно для порождения событий с художественным смыслом.

Заключение

В заключение хотелось бы кратко отметить, почему данное литературное явление заслуживает дальнейшего изучения в рамках теории литературы. Попытка Третьякова связана с «кризисом авторства», который разворачивался на протяжении всего XX в. в области художественного творчества. Не только Третьяков, но и сам Толстой выражал сомнения в неисчерпанных возможностях выдумки⁹. Поколебленность эстетической позиции автора способство-

⁹ «Начал было продолжать одну художественную вещь, но, поверите ли, совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то» (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. Т. 66. М.; Л.: Художественная литература, 1928–1958. С. 366).

вала поиску новых путей. Хорошо известно, что различные течения модернистских и авангардистских экспериментов были не только симптомами кризиса авторства, но и поисками выхода из него.

Следует обратить внимание на то, что Бахтин, будучи диагностом этого кризиса, в своих поздних работах проявлял к нему интерес без враждебности: он говорил о мире, где границы не просто оказываются «трансгредиентными», а исчезают. Вспомним его описание карнавального слова: «Слово в этом прологе – “крик”, т. е. громкое площадное слово, *в толпе, из толпы и обращенное к толпе*. Говорящий солидарен с площадной толпой, не противопоставляет себя ей, не учит ее, не обличает, не устрашает – он смеется вместе с нею» [Бахтин 1990, с. 185] (курсив наш. – Ё.Л.).

В определенном смысле это карнавальное слово соприкасается с советским проектом коллективного читающего-пишущего субъекта, автореферентно производящего тексты. Учитывая, что образ автора как «трансгредиентного элемента» мог сформироваться только при допущении обрамления, структурирующего различные элементы произведения, поворот исследовательского интереса Бахтина оказывается поистине примечательным. Можно предположить, что «мыслитель разноречия» видел в этой тенденции еще одну форму сознания в истории литературы: мир не только обрамленных, но и неразграниченных сознаний и элементов. Эта тема требует отдельного рассмотрения, однако, подводя итог, следует однозначно заявить: «литература факта», хотя и не является эстетической деятельностью в строгом значении, может и даже должна подвергаться проблематизации в рамках теории литературы.

Литература

- Бахтин 1986 – Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 7–180.
- Бахтин 1990 – Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
- Ли 2023 – Ли Ё. 세르게이 트레이야코프의 생산주의 기획에 나타난 생산 과정의 총괄적 조망: 수용자 대중의 측면을 통한 접근 [Общий взгляд на производственный процесс Сергея Третьякова как представителя движения «Производственное искусство» с точки зрения массовой аудитории]: Дис. ... магистра филол. наук. Сеул: Ун-т иностранных языков Ханкук (*한국외국어대학교*), 2023.
- Миронов 1996 – Миронов Б.Н. Развитие грамотности в России и ССР за тысячу лет: X–XX вв. // Studia Humanistica: Исследования по истории и филологии / отв. ред. Н.Г. Беспятых. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 1996. С. 24–46.

- Barton 2007 – Barton D. *Literacy: An introduction to the ecology of written language*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007. 264 p.
- Reischl 2018 – Reischl K.M.H. *Photographic literacy. Cameras in the hands of Russian authors*. N.Y.: Cornell University Press, 2018. 320 p.

References

- Bakhtin, M.M. (1986), “Author and hero in aesthetic activity”, in Bakhtin, M.M., *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 7–180.
- Bakhtin, M.M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The works of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, 545 p.
- Barton, D. (2007), *Literacy: An introduction to the ecology of written language*, Wiley-Blackwell, Oxford, UK.
- Lee, Yo. (2023), 세르게이 트레티야코프의 생산주의 기획에 나타난 생산 과정의 종 팔적 조망: 수용자 대중의 측면을 통한 접근 [A general look for the production process of Sergei Tret'iakov' as a representative of the “Industrial Art” movement from the perspective of the mass audience], Master's dissertation, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Republic of Korea.
- Mironov, B.N. (1996), “The development of literacy in Russia and the USSR over a thousand years. 10th – 20th centuries”, in Bespyatykh, N.G., ed., *Studia Humanistica: Issledovaniya po istorii i filologii* [Studia Humanistica. Studies in history and philology], Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr “Blits”, Saint Petersburg, Russia, pp. 24–46.
- Reischl, K.M.H. (2018), *Photographic literacy. Cameras in the hands of Russian authors*, Cornell University Press, New York, USA.

Информация об авторе

Ёнсу Ли, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; ys99932@gmail.com

Information about the author

Youngsu Lee, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ys99932@gmail.com

УДК 82-1:82.0
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-298-307

Интермедиальность в лирике Г. Иванова: к вопросу о традиции

Алена Е. Федюкина

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, alenaf2002@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается лирика Г. Иванова в свете отсылок к другим видам искусства: живописи и музыке. Она представляется как модернистская, открытая к сочетанию вербальной составляющей с изобразительной/музыкальной. Предлагается к рассмотрению концепция интермедиальности (с опорой на О. Хансена-Леве) по отношению к творчеству Иванова. Проблематизируется место Иванова в литературной традиции: осмысливаются существующие исследовательские взгляды на творчество поэта. Приводится историко-культурный и биографический контекст, в котором существует лирика Иванова: анализируется интерес поэта к изобразительному искусству; рассматриваются факты обращения Иванова в эгодокументах и художественных текстах к музыке. Живописные и музыкальные элементы в поэтических текстах в настоящем исследовании рассматриваются с точки зрения их типологического соответствия модернистским течениям: акмеизму и символизму. Проводится разграничение корпусов текстов ранней и поздней лирики Иванова с точки зрения использования в них живописных/музыкальных элементов. В результате предлагается новый взгляд на лирику Иванова, который учитывает, с одной стороны, частотность живописных и музыкальных мотивов, а с другой стороны, их соприсутствие в рамках отдельных поэтических текстов.

Ключевые слова: интермедиальность, модернизм, традиция, лирика, синтез

Для цитирования: Федюкина А.Е. Интермедиальность в лирике Г. Иванова: к вопросу о традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературопись. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 298–307. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-298-307

Intermediality in the lyrics of G. Ivanov. On the question of tradition

Alena E. Fedyukina

Saint Petersburg State University,

Saint Petersburg, Russia, alenaf2002@mail.ru

Abstract. The article considers G. Ivanov's lyrics in the light of references to other types of art: painting and music. It is presented as modernist, open to the combination of the verbal component with the pictorial/musical one. The concept of intermediality (based on O. Hansen-Leve) in relation to Ivanov's work is offered for consideration. The author problematizes Ivanov's place in the literary tradition and comprehends: the existing research views on the poet's work. The historical-cultural and biographical context in which Ivanov's lyrics exist is given: the poet's interest in the fine arts is analysed; the facts of Ivanov's reference to music in egodocuments and artistic texts are considered. The painting and musical elements in poetic texts are seen in the present study from the point of view of their typological correspondence to modernist trends: acmeism and symbolism. A distinction is made between the texts corpus of Ivanov's early and late lyrics in terms of the use of painting / musical elements in them. As a result, a new view of Ivanov's lyrics is proposed, which takes into account, on the one hand, the frequency of painting and musical motifs, and, on the other hand, their presence within individual poetic texts.

Keywords: intermediality, modernism, tradition, lyrics, synthesis

For citation: Fedyukina, A.E. (2025), “Intermediality in the lyrics of G. Ivanov. On the question of tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 298–307, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-298-307

Лирика Г. Иванова (1894–1958) определяется исследователями как модернистская, тесно связанная с традициями литературы Серебряного века¹. Иванов, испытавший в ранние годы влияния футуристического круга И. Северянина, ученик Н. Гумилева и А. Блока, член «Цеха поэтов» и один из постоянных авторов «Аполлона», и сам называл себя «последним поэтом» уходящей

¹ Это утверждение становится общим местом в литературе об Иванове: «...младший сын Серебряного века и, пожалуй, последняя высокая его нота, зазвучавшая в полную мощь уже за пределами России, в Париже». См.: Современный поэт. Игорь Болычев – о творческом пути Георгия Иванова / публ. А. Грибоедовой // Горький. Медиа. 2024. URL: <https://gorky.media/context/sovremennyj-poet> (дата обращения: 06.07.2025).

(в послереволюционные годы) петербургской модернистской культуры. Лирика Иванова закономерно откликалась литературным и культурным установкам этой эпохи: в том числе для творчества поэта характерно модернистское стремление к синтезу искусств, к поэтике синтетизма.

Стремление к всеобщему синтезу и взаимопроникновению модернистской эпохи О. Хансен-Леве в работе «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду» [Хансен-Леве 2016] определяет как «интермедиальность»², под которой ученый понимает сосуществование в рамках одного произведения различных медиа (языков других искусств), а именно сочетание вербального медиа с изобразительным / музыкальным. По мнению исследователя, именно модернистская эпоха смогла принципиально расширить возможности литературы, выводя ее из исключительной вербальности к открытому диалогу с другими медиа: «К основополагающим достижениям модернизма, особенно авангардных течений (и прежде всего в России), относится рассмотрение литературы не только в традиции письменности, но и как составной части специфического для каждой эпохи “медиаландшафта”, где она конкретизируется в определенных художественных формах и жанровых типах и создает конфигурации с другими формами» [Хансен-Леве 2016, с. 28]. Итак, теория интермедиальности Хансена-Леве складывается благодаря наблюдениям над поэтикой русского модернизма. В этом же ракурсе может быть рассмотрено и творчество Иванова.

На аллюзии у Иванова к другим видам искусства обратил внимание В. Крейд в книге «Петербургский период Георгия Иванова» [Крейд 1989]. Так, он отмечает изобразительность как особый способ построения мира в сборнике «Вереск»: «В “Вереске” преобладают зрительные впечатления, и вкус как бы декорирует эти впечатления, являясь началом избирательным. <...> Сами эпитеты говорят о мире, уподобленном картине и воспринятом двухмерно, как плоскость. Эта манера видения, проходя через всю первую

² Среди разнообразных определений интермедиальности мы останавливаемся на определении Хансена-Леве как одном из наиболее авторитетных: «На сегодняшний день существует множество подходов к осмысливанию феномена интермедиальности и попыток классифицировать способы взаимодействия нескольких медиа во внутренней структуре произведения. Если отталкиваться от первоначального определения О. Хансен-Леве, то под интермедиальностью подразумевается “перевод” и/или “перенос” с языка одного вида искусства на другой, либо как объединение элементов нескольких видов искусства в моно-/мультимедийном “тексте”» [Рыбалко 2025, с. 185].

часть “Вереска”, объединяет стихи на более глубинном уровне, чем только тематически» [Крейд 1989, с. 57]. На влияние живописи (и, отчасти, музыки) на поэтические тексты Иванова указывал и А. Арьев [Арьев 2021].

Наименее изученной представляется проблема музыкального кода лирики Иванова. Несмотря на то, что еще современники указывали на особую «музыкальность» стиха поэта, особую «музыкальную логику»³ его лирики. Значение музыкальных аллюзий также отмечалось исследователями⁴. Так, полифонические музыкальные структуры в стихах Иванова упоминает Б. Кац [Кац 1997]; существуют единичные работы, посвященные ивановской поэтической полифонии – например работа Е.Р. Кузнецовой [Кузнецова 2008]. Однако нет исследований, в которых рассматривался бы музыкальный элемент лирики Иванова в рамках интермедиальной теории; и таких, где музыкальный код рассматривался бы не только на композиционном уровне (как, например, в случае с полифонией), но и на других уровнях поэтического текста. А интермедиальные корреляции в целом прежде не рассматривались системно.

Приведем контекст эпохи и биографии Иванова, в котором существует живописная составляющая лирики. В ранних текстах Иванова 1910-х гг. достаточно явно проявляется живописное начало. Первоисточники живописных сюжетов в ивановской поэзии разнообразны: А. Ватто, К. Лоррен, Т. Гейнсборо, У. Тернер, малые голландцы, из отечественных – В. Серов, К. Сомов, Е. Лансере, В. Борисов-Мусатов. В письмах и статьях Иванова обнаруживаем упоминания выставок, на которых поэт был или которые собирался посетить: как в Петербурге (выставки художников «Мир искусства»), так и в эмиграции (Рига, Париж). В мемуарной прозе Иванова неоднократно упоминаются произведения искусства: и как часть интерьера (например, описание дома одного из героев мемуаров, скажем, Н. Гумилева), и как часть характеристики описываемого лица (например, С. Городецкого, А. Ахматовой⁵).

³ Мандельштам Ю. Заметки о стихах: Георгий Иванов // Содружество. 1937. № 8/9. С. 30–34.

⁴ На настоящий момент сложно говорить о разработанной в исследовательской литературе проблеме.

⁵ Можно утверждать, что в текстах Иванова (не только лирических) проявляется живописное видение мира. Так, в «Петербургских зимах» А. Ахматова воспринимается через портрет Н. Альтмана, и, утверждая сильное сходство, Иванов приглашает читателя взглянуть на живую Ахматову: «Не верите? Приходите в “Бродячую собаку” позже, часа в четыре утра» (Иванов Г.В. Петербургские зимы. Париж: La source, 1928. С. 68).

Круг общения Иванова – не только литераторы, но и художники (например, он был знаком с М. Добужинским, художник оформлял сборники поэта – «Сады», 1921; «Вереск», 1923), чему не мог не способствовать тот факт, что Иванов с 1913 г. и до эмиграции печатался в «Аполлоне», одном из самых живописных (в смысле тематики; иллюстрированном) журналов. Живописные вкусы Иванова прямо обозначены в его статье «Вот и все... (Судьба русской живописи)⁶, где он выступает в защиту родной ему живописи в лице А. Иванова, М. Врубеля, И. Левитана. До революции Иванов увлекался живописным искусством: «еще в корпусе, будущий поэт был сильно увлечен красками и считал потом, что оставил занятие ими напрасно»⁷, изучал искусствоведение, мог часами перелистывать каталоги старинных вещей, гравюр, картин.

Все это стало благоприятной почвой для живописных отсылок в поэзии. То же можно сказать и о контексте современной Иванову акмеистической поэзии: поэт, по выражению Арьева, «улавливает движение качнувшейся в сторону живописи лирики 1910-х гг.» [Арьев 2021, с. 19]. Таким образом, генезис живописности ранней лирики Иванова корнями уходит в том числе и в акмеистическую поэзию. Однако к отсылкам к живописи Иванов прибегает еще в первой поэтической книге, «Отплытье на о. Цитеру» (1911), где следование акмеистической традиции пока не вполне очевидно. При этом именно в «Отплытье на о. Цитеру» Иванов обращается к одной из важнейших для него живописных тем – творчеству Ватто, художника рококо. Увлечение Иванова этим направлением живописного искусства М. Рубинс связывает также с акмеистической направленностью лирики: «Интерес, испытываемый Ивановым к искусству рококо, подчеркивает некоторые существенные акмеистические черты его ранней эстетики: ретроспективный взгляд на культуру, увлечение стилизацией, вкус к декоративности в изобразительном искусстве и осознание подвижности границ между искусством и действительностью. Не исключено, кроме того, что акмеисты видели в галантном искусстве близкий им самим тип мировоззрения» [Рубинс 2003, с. 272–273].

Теперь обратимся к контексту эпохи и биографическому контексту музыкальной составляющей ивановской лирики.

⁶ Иванов Г.В. Вот и все... (Судьба русской живописи) // Иванов Г.В. Проза из периодических изданий; 15 писем к И.К. Мартыновскому-Ошишне. URL: <https://biography.wikireading.ru/9128> (дата обращения: 14.04.2024).

⁷ Крейд В.П. Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 18. (Жизнь замечательных людей)

В биографии Иванова мы не найдем эпизодов увлечения музыкой как таковой: ни какими-либо композиторами, ни конкретными музыкальными произведениями. В этом смысле говорить об интересе поэта к музыке сложно. С другой стороны, в мемуаристике и письмах Иванова все же обнаруживаются отдельные фрагменты, связанные с музыкальным искусством. Так, в «Китайских тенях» встречается эпизод спора Гумилева и Иванова о музыке: «Раз, идя во “Всемирную литературу”, мы заговорили о музыке. Гумилев утверждал, что музыка вся построена на “нутре”, никаких законов у нее нет и не может быть. Нельзя писать о поэзии или живописи, будучи профаном. О музыке же – сколько угодно. Я усумнился. – Хочешь пари? Я сейчас заговорю о Шопене с Браудо (известным музыкальным критиком), и он будет слушать меня вполне серьезно и даже соглашаться со мной. – Отлично, только зачем о Шопене? Говори о каком-нибудь модернисте. Ну, о Метнере. Гумилев заставил меня побожиться, что Метнер действительно существует. Он был настолько далек от музыкальных дел, что думал, что я его дурачу»⁸.

Примечательно, что в письме Р. Гулю 1955 г. Иванов сопоставляет литературный труд с созданием музыки: «Видите ли, “музыка” становится все более и более невозможной. Я ли ею не пользовался и подчас хорошо. “Аппарат” при мне – за десять тысяч франков берусь в неделю написать точно такие же “Розы”»⁹. Отметим, что и живопись для Иванова сопоставляется с литературным творчеством – в другом письме Р. Гулю, 1954 г., Иванов жалеет, что не занялся всерьез живописью: «Делал бы то же самое, что в стихах, а платили бы мне 300 000 франков за ту же “штуку”»¹⁰.

Итак, это свидетельство дает нам предположить, что для Иванова музыка сополагается со стихией творчества, поэзией, в этом смысле становясь эстетической категорией. Заметим, что интерес к музыке отличает поэтику символизма. «Музыка» является художественной ценностью для символизма, а музыкальность – это тот художественный принцип, который лежит в основе символического искусства: «типичной для символизма является доминантная

⁸ Иванов Г.В. Николай Гумилев // Иванов Г.В. Китайские тени: Литературные портреты. М.: Книга, 1989. (Из литературного наследия) URL: <https://lib.ru/RUSSLIT/TWANOWG/kitajskieteni.txt> (дата обращения: 06.07.2025).

⁹ Георгий Иванов – Роману Гулю. 29 июля 1955. Йер // Иванов Г.В. Тройственный союз: Переписка 1953–1958 гг. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. С. 145.

¹⁰ Там же. С. 72.

позиция музыкальности как художественный принцип» [Хансен-Леве 2016, с. 15].

В эмигрантской лирике Иванов нередко обращается к музыке как мотиву¹¹, который репрезентирован в регулярном использовании лексики, объединенной музикальной темой: песня, напев, звон бубенцов, музикальные инструменты и т. д. Музыкальность лирики поздних ивановских стихов привлекла внимание еще современников Иванова, например, Г. Адамовича, который видел в этом отказ от акмеизма: «От былой “акмеистической” ясности и вещественности образов не осталось сейчас и следа. Сейчас Георгий Иванов весь о власти музыки, которой как будто не доверял, которой опасался прежде» [Арьев 2009, с. 243]. Важно отметить, что эта ценная для современников музикальность означала скорее особую гармоничность стиха, его напевность, а не мотивы ивановской лирики этого времени. Однако примечательно, что музыка как бы обнимала эмигрантское творчество Иванова с нескольких сторон, затрагивая одновременно и семантику (мотивы), и синтагматику (мелодика), и прагматику (эстетическая категория).

На первый взгляд, поэтическая система Иванова, увиденная через призму интермедиальных отсылок, закономерно связывает раннюю (условно акмеистическую) и позднюю (эмигрантскую, условно символистскую) лирику с преобладанием интереса к тому или иному виду искусства. Ранняя оказывается живописна, поздняя – музикальна. Однако достаточно привести один текст Иванова, чтобы стала очевидна проницаемость границ живопись / музыка:

Как все бесцветно, все безвкусно,
Мертво внутри, смешно извне,
Как мне невыразимо грустно,
Как тошнотворно скучно мне...

Зевая сам от этой темы,
Ее меняю на ходу.

– Смотри, как пышны хризантемы
В сожженном осенью саду –
Как будто лермонтовский Демон
Грустит в оранжевом аду,

¹¹ Под этим термином мы понимаем, вслед за Б.М. Гаспаровым [Гаспаров 1994], повтор тождественных элементов, в данном случае – повтор в лирике Иванова лексем с общим семантическим значением.

*Как будто вспоминает Врубель
Обрывки творческого сна
И царственно идет на убыль
Лиловой музыки волна...¹²*

В стихотворении Иванова «Как все бесцветно, все безвкусно...» теснота стихового ряда объединяет Врубеля и «лиловой музыки волну» – живописное и музыкальное начала оказываются связаны друг с другом в единстве поэтического высказывания. Живопись Врубеля («*как будто вспоминает Врубель*») и музыка («*и царственно идет на убыль*») даны у Иванова в динамике – они соединяются в движении, отсутствии статики.

В эмигрантской лирике Иванова встречаются и отсылки на живопись Ватто (как, например: «Гармония? Очарованье? Радзуверенье? Все не то. / Никто не подыскал названья прозрачной прелести Ватто»¹³), которые обнаруживаются в первых ивановских поэтических книгах. В этом смысле возможно говорить о том, что поэтическую систему Иванова можно воспринимать как единую, продолжающую одни и те же сюжеты в разные годы – и в петербургский, и в эмигрантский периоды.

Если воспринимать дихотомию живопись / музыка как дихотомию акмеизм/символизм, то лирика Иванова, с одной стороны, вполне может быть описана по схеме, где акмеистическая изобразительность со временем сменяется символистской музыкальностью – одни мотивы, действительно, оказываются более частотными, по сравнению с другими. С другой стороны, при более пристальном взгляде на отдельные тексты Иванова мы обнаружим условность такого деления. Она распадается даже в рамках нескольких поэтических строк, как было показано выше.

Проницаемость этих границ помогает увидеть лирику Иванова как впитавшую в себя сразу несколько тенденций литературы модернизма. В связи с этим кажется наиболее органичным определение лирики Иванова как «постсимволистской»¹⁴: в поименовании сохраняется связь с символизмом и при этом указывается принци-

¹² Иванов Г.В. Стихотворения. СПб.; М.: Нестор-История, 2021. С. 319. (Новая библиотека поэта) Курсив здесь и далее мой. – А. Ф.

¹³ Стихотворение «Почти не видно человека среди сияния и шелков...» // Иванов Г.В. Стихотворения. С. 311.

¹⁴ Так, этой позиции придерживаются авторы учебника «Литература русского зарубежья» (см.: Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. С. 478–572).

пиальное отличие от него (пост) – соотнесенность и с акмеистическим направлением литературы. При внимательном взгляде творчество Иванова представляется откликающимся и акмеистической изобразительности, и символистской музыкальности – оно в целом приоткрывается языку искусства и культуры, следуя за тенденцией эпохи к синтезу. Итак, частный вопрос о проникновении в тексты Иванова изобразительных и музыкальных элементов приоткрывает двери для более основательного разговора о проявлениях в текстах той или иной литературной традиции, об индивидуальных лицах модернизма. Такая частность, как отсылки к живописи и музыке, может стать точкой опоры в спорах о месте творчества Иванова в модернистской литературе. Думается, что следование за интермедиальными отсылками помогает создать многомерный исследовательский взгляд, в котором лирика Иванова синтезирует в себе различные веяния эпохи, языком которых становится искусство.

Литература

- Арьев 2009 – *Арьев А.Ю.* Жизнь Георгия Иванова: Документальное повествование. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. 488 с.
- Арьев 2021 – *Арьев А.Ю.* «Пока догорала свеча» (О лирике Георгия Иванова) // Иванов Г.В. Стихотворения. СПб.; М.: Нестор-История, 2021. С. 5–110. (Новая библиотека поэта)
- Гаспаров 1994 – *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1994. 304 с.
- Кац 1997 – *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. 268 с.
- Крейд 1989 – *Крейд В.П.* Петербургский период Георгия Иванова. Тенафляй: Эрмитаж, 1989. 190 с.
- Кузнецова 2008 – *Кузнецова Е.Р.* Георгий Иванов: принцип контрапункта и новое лирическое сознание // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2008. № 1. С. 110–111.
- Рубинс 2003 – *Рубинс М.* Пластиическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 357 с.
- Рыбалко 2025 – *Рыбалко С.К.* Маленький Творец большого искусства: интермедиальный персонаж в рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 183–193.
- Хансен-Леве 2016 – *Хансен-Леве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с. (Россика / Русистика / Россиведение)

References

- Ariev, A. Yu. (2009), *Zhizn' Georgiya Ivanova: Dokumental'noe povedenovanie* [The life of Georgy Ivanov. Documentary narrative], ZAO "Zhurnal 'Zvezda'", Saint Petersburg, Russia.
- Ariev, A.Yu. (2021), "‘While the candle was burning out’ (On the lyrics of Georgy Ivanov)", in Ivanov, G.V., *Stikhotvoreniya* [Poems], Nestor-Istoriya, Saint Petersburg, Moscow, Russia, pp. 5–110. (*Novaya biblioteka poeta*)
- Gasparov, B.M. (1994), *Literaturnye leitmotivy: Ocherki po russkoi literature XX veka* [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the 20th century], Nauka, Moscow, Russia.
- Hansen-Leve, O.A. (2016), *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture. From symbolism to the avant-garde], RGGU, Moscow, Russia. (*Rossika / Rusistika / Rossievedenie*)
- Katz, B. (1997), *Muzikal'nye klyuchi k russkoi poezii: Issledovatel'skie ocherki i kommentarii* [Musical keys to Russian poetry. Research essays and commentaries], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
- Kreid, V.P. (1989), *Peterburgskii period Georgiya Ivanova* [Georgiy Ivanov's Petersburg period], Hermitage, Tenafly, USA.
- Kuznetsova, E.R. (2008), “Georgy Ivanov: The principle of counterpoint and a new lyrical consciousness”, *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki*, no. 1, pp. 110–111.
- Rubins, M. (2003), *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeiskaya traditsiya* [The plastic joy of beauty. Ekphrasis in the acmeists and the European tradition], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Rybalko, S.K. (2025), “The little Creator of great art. An intermedial character in J.R.R. Tolkien’s short story “Leaf by Niggle”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 183–193.

Информация об авторе

Алена Е. Федюкина, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.; alenaf2002@mail.ru

Information about the author

Alena E. Fedyukina, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; 11, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; alenaf2002@mail.ru

УДК 82-313.2
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-308-316

Варианты технических антиутопий
и локальных апокалипсисов
в романе Вс. Иванова и В.Б. Шкловского
«Иприт»

Федор Е. Платонов
*Московский университет имени А. С. Грибоедова,
Москва, Россия, fedor.platonoff@yandex.ru*

Леонид В. Дубаков
*Университет МГУ-ППИ в Шэнъчжэне,
Шэнъчжэнь, Китай, dubakov_leonid@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу антиутопических и апокалиптических элементов романа Вс. Иванова и В.Б. Шкловского «Иприт». Основная цель исследования – выявить имеющиеся в книге составляющие технических антиутопий и локальных апокалипсисов, охарактеризовать их природу и специфику, обозначить их взаимосвязи, оценить качество художественной прогностики писателей. В работе демонстрируется мнимый характер оппозиций конкретных антиутопии и утопии «Иприта» – западной и советской, обозначается причина, характер и последствия войн, организованных Западом против СССР и освобождающегося от колониализма Востока, войн, что приводят к череде локальных мировых апокалипсисов, фиксируются особенности постапокалиптической реальности. Также устанавливается, что интертекстуальный слой романа, помимо множественных серьезных и пародийных отсылок к мировой и советской литературе, к собственным произведениям авторов, к общественно-политической ситуации, современной писателям, содержит также диалог с сочинением В.С. Соловьева «Краткая повесть об антихристе» из «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории». Образы, мотивы, отдельные сюжеты этого соловьевского произведения подвергаются в «Иприте» травестийному осовремениванию, корректируются, исходя из изменившихся технических и экономических реалий, но при этом сохраняют свой предупреждающий потенциал.

Ключевые слова: Вс. Иванов, Шкловский, техническая антиутопия, локальный апокалипсис, пародия, травестия, интертекст, онейрическая «кастрация»

© Платонов Ф.Е., Дубаков Л.В., 2025

Для цитирования: Платонов Ф.Е., Дубаков Л.В. Варианты технических антиутопий и локальных апокалипсисов в романе Вс. Иванова и В.Б. Шкловского «Иприт» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоzнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 308–316. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-308-316

Variations of technical anti-utopies and local apocalypses in the novel by Vs. Ivanov and V.B. Shklovsky “Iprit”

Fedor E. Platonov

*A.S. Griboyedov Moscow University,
Moscow, Russia, fedor.platonoff@yandex.ru*

Leonid V. Dubakov

*Shenzhen MSU-BIT University,
Shenzhen, China, dubakov_leonid@mail.ru*

Abstract. This article analyzes the dystopian and apocalyptic elements of Vs. Ivanov and V.B. Shklovsky's novel “Iprit”. The primary objective of the study is to identify the book's components of technical anti-utopies and local apocalypses, characterize their nature and specifics, outline their interrelations, and evaluate the quality of the writers' artistic prognostications. The paper demonstrates the imaginary nature of the oppositions between the specific dystopias and the utopia of “Iprit” – Western and Soviet – and identifies the cause, nature, and consequences of the wars organized by the West against the USSR and the East liberating itself from colonialism, wars that lead to a series of localized global apocalypses, and documents the characteristics of post-apocalyptic reality. It is also established that the novel's intertextual layer, in addition to numerous serious and parodic references to world and Soviet literature, the authors' own works, and the socio-political situation contemporary to the writers, also contains a dialogue with V.S. Solovyov's essay “A Short Tale of the Antichrist” from “Three Conversations on War, Progress, and the End of World History”. The images, motifs, and individual plots of that Solovyov work are subjected to a travesty-like modernization in “Iprit”, adjusted up to changing technical and economic realities, while retaining their warning potential.

Keywords: Vsevolod Ivanov, Shklovsky, technical dystopia, local apocalypse, parody, travesty, intertext, oneiric “castration”

For citation: Platonov, F.E. and Dubakov, L.V. (2025), “Variations of technical anti-utopies and local apocalypses in the novel by Vs. Ivanov and V.B. Shklovsky ‘Iprit’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 308–316, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-308-316

Введение

Актуальность данной статьи определяется несколькими позициями. Во-первых, творчество Вс. Иванова, известного советского писателя, хотя давно должно было быть освоено литературоведами, тем не менее по-прежнему содержит так называемые белые пятна – неизученные смысловые и поэтические территории. Связано это в том числе с тем, что некоторые его произведения были опубликованы относительно недавно, а другие не опубликованы вовсе. Во-вторых, литературоведение проявляет повышенный интерес к жанру антиутопии не только в современной словесности, но и в литературе прошлого. Варианты антиутопий, переходы утопий в антиутопии, смешение антиутопий с другими жанрами и т. д. – сегодня по-прежнему в центре внимания литературоведческой науки. В-третьих, в условиях напряженной геополитической ситуации настоящего времени гуманитарная наука (и та, что изучает художественные тексты) сконцентрирована, кроме прочего, на осмыслиении возможных глобальных или локальных катастроф. «Иприт» Иванова и В.Б. Шкловского представляет собой именно такой текст – его прогностика и его апокалиптическая составляющая фактически обращены в наше алармистское время.

Цель статьи – охарактеризовать природу и специфику вариантов антиутопий и локальных апокалипсисов, обнаруживаемых в романе «Иприт», обозначить их взаимосвязи, оценить качество художественной прогностики писателей. Задачи – описать литературный контекст, внутри которого создавался роман «Иприт»; выявить и проанализировать антиутопии этой книги; соотнести мотивы романа с «Краткой повестью об антихристе» В.С. Соловьева, обозначить сходства и отличия этих произведений. Объект исследования – роман «Иприт» и присутствующие в этом произведении элементы жанров антиутопии и апокалипсиса. В статье задействуются методы жанрового, мотивного, сравнительного и герменевтического анализа.

Роман Иванова и Шкловского «Иприт» опубликован в 1925 г. и традиционно считается книгой фантастической. Или авантюрной, как ее определяли сами авторы. Однако Е.А. Папкова в статье «Фантастическое в прозе Всеволода Иванова 1910–1930-х гг.» справедливо указывает также на элементы антиутопии, обнаруживающиеся в этом романе [Папкова 2022, с. 33].

В целом жанр антиутопии для литературы начала века и литературы первых двух десятилетий СССР – один из важнейших и распространенных. Искусство Серебряного века предчувствовало грядущую катастрофу мировой войны, смену культурной

парадигмы и опасности, что в результате этого могут последовать для человеческого духа. В 1920-е и в 1930-е гг. писатели активно размышляли о соблазнах построения нового общества и созидания нового человека. Тенденция литературы того времени – разглядеть в утопии антиутопию или как бы проговориться о сомнительном характере строящейся утопии. И даже если писатель не закладывал в конкретную утопическую мечту возможность ее прочтения в качестве своей противоположности, граница между утопией и антиутопией оказывалась чрезвычайно тонка [Солдатов, Тузовский 2010, с. 40]. Творчество Вс. Иванова, как и некоторых его коллег по писательскому цеху, также исследует вышеобозначенные проблемы, использует указанный жанр. Так, антиутопическое мотивы можно обнаружить в его рассказе «Происшествие на реке Тун» (1925), романе «У» (1931–1933) и, конечно, в книге, которая анализируется в этой статье.

Оппозиция технических антиутопий

Иванов и Шкловский в «Иприте» рисуют мир, в котором оппонируют друг другу лондонский Сити и московский Кремль: в Сити «сосредоточена вся венозная кровь мира», «в Кремле источник алой артериальной крови, обновляющей землю»¹; иными словами – центры капиталистического и коммунистического мира середины 1920-х гг.: «И только две силы есть сейчас в мире: Америка и Советы»². Второй из них представляется авторами в качестве мира идеального, первый – его антипод, т. е. утопии и антиутопии.

Лондон – город, в котором имеется жесткая социальная сегрегация и эксплуатация. Хотя он избавится до трубных дымов через посредство дымогарных станций, или «дымовых канализаций», но сохранит свою «биохимическую» специфику, и классовая эксплуатация в нем лишь усиливается), а эксперименты в области газохимии приведут к тому, что его грязные туманы сменятся отравляющими веществами. Свои внутренние яды Лондон направит вовне. Кроме того, Лондон – это город, где бедным людям не удается засыпать. Люди спят на ходу или проводят время в кабаках в натужном веселье,

¹ Иванов Вс., Шкловский В. Иприт. М.: Ред Фиш: Амфора, 2005. URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/eKdJGSkO5OP1TwElWopTNaPW6JsoKH1J6xayTS-n8ro7CmsqT5NhX7Q0TWRWsdhwpoKHjaUWQvhSyIxI78MjzjfFN_OoStvhr6ZO8mG0UXt9qgAABYUyYQ/Ivanov_Vsevolod_Iprit.pdf (дата обращения: 26.07.2025).

² Там же.

а когда все же ложатся – не могут от усталости уйти в сон. Таким образом, в первой главе романа Иванов и Шкловский создают антиутопию западного мира: богатые тормозят развитие, и Лондон переживает экологическую катастрофу, а когда научно-технический прогресс делает шаг вперед, то его плоды используются для подготовки к войне; бедные жители – объект постоянной эксплуатации, которая доходит до крайности: рабочих людей лишают места и сна.

Профессор Монд, предваряя мировую войну, создает газ сусанит, который может лишать человека сна. И если в реальном романном Лондоне рабочим людям физически мешали спать, то в Лондоне будущего газо- и биохимическая наука придумывает способ онейрической «кастрации» человека. Западная антиутопия достигает здесь своего пика. Невозможность спать приводит к тому, что люди прозревают пустоту своей жизни. Лондон ищет развлечений, чтобы заполнить эту пустоту: люди истерично танцуют и соединяются, многие оканчивают жизнь самоубийством. Слово «сон» в этой антиутопии оказалось табуировано.

В противовес этому СССР, повышая культурный уровень трудящихся и улучшая их быт, осуществляет успешную индустриализацию и поддерживает баланс города с развивающимся селом. При этом, как и Великобритания, Советы основной упор делают на химию. Город Ипатьевск – центр советской химической промышленности, создает вещества, обеспечивающие основу праздников, а также призванные бороться с сельскохозяйственными вредителями и врагами-захватчиками советского государства. Но советская техническая утопия словно «отсвечивает» теми же антиутопическими тонами, что и западный мир (Нью-Йорк и Ипатьевск даже внешне схожи: там и там небоскребы, виадуки, поезда): человечество, пусть исходя из разных социально-экономических и политических систем, но форсирует свое развитие, не замечая его опасных экологических последствий.

Другая попытка представить светлое, утопическое будущее СССР – город Ленинстрой. Если Ипатьевск – памятник 1920-м гг., с их ориентацией на перенимание западного стиля, то Ленинстрой мыслится Ивановым и Шкловским как национальный русский, северный, равнинный, а не устремленный по-западному ввысь город. Писатели рассказывают про его техническую новинку: на дымовых завесах показывают кинокартины. Перечисляя американские образы и сюжеты фильмов, Иванов и Шкловский, одновременно характеризуют город, видимый сквозь дымовую завесу: Ленинстрой видится одетым в условный «сталинский ампир». При этом сцена просмотра фильма с Чарли Чаплиным вызывает ужас даже до того,

как на город начинают падать бомбы. Ленинстроевцы превратились в смеющихся детей, которым предоставили развлечения. Люди забывают про ультиматумы Антанты и смеются, поскольку великий актер едет как «сам смех»³. Кульминация сцены – гротеская, ужасная массовая гибель горожан, над которыми, подобно беклиновской чуме, в газовом тумане, бежит воплощенный смех. Ленинстрой переживает апокалипсис («Волхов прорвал плотины. Хлынули, затопляя окрестности, освобожденные воды»⁴) как переживал наводнение в пушкинской повести похожий на него «Петербург, этот странный город, созданный империей»⁵.

*«Краткая повесть об антихристе»
B.C. Соловьева в романе:
травестирование и предупреждение*

Западный мир в лице своих богатых представителей, стремясь сохранить свое лидирующее положение, создает «бога» и новую псевдорелигию. Сюжет, связанный с Реком, заставляет увидеть разнообразные отсылки к апокалиптической литературе – в частности к Откровению Иоанна Богослова и, главным образом, к «Краткой повести об антихристе» В.С. Соловьева.

Бога из Река делает соблазняющий его американский пастор, напоминающий незримого дьявола с сухим голосом (ср.: «голос, глухой, точно сдавленный, и вместе с тем отчетливый, металлический и совершенно бездушный, вроде как из фонографа»⁶). Но Рек – пародия на бога: он восседает «между двумя неграми, яростно трубившими в саксофоны»⁷, искажая иконографию ангелов с трубами и призывая к войне. Рек «объявил свою жену херувимом и требовал, чтобы она ходила в бриллиантовой короне»⁸. Рек также пародирует библейские фразеологизмы: «Не одними акциями жив человек»⁹.

Рек заявляется к пастору из гамбургского публичного дома; мать антихриста, описанного у Соловьева, «особа снисходительного

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением Краткой повести об антихристе. URL: https://azbyka.ru/fiction/tri-razgovora/#ch_0_4 (дата обращения: 26.07.2025).

⁷ Иванов Вс., Шкловский В. Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

поведения, была отлично известна обоим земным полушариям» и «слишком много разных лиц имели одинаковый повод считаться его отцами»¹⁰. В «Иприте» отцу Река американцы выписали чек и сказали, что теперь он кто-то вроде Иосифа (т. е. Обручника). Рек в прошлом, по всей видимости, мелкий служащий («симпатичный белокурый молодой человек, с внешностью приказчика из лучшего магазина»¹¹ (ср.: он в «блеске своей сверхчеловеческой юной красоты»¹²), соглашается стать живым богом, фактически – антихристом. (Интересно, что, когда фильм о нем показывают в Советах, его брат ощущает запах серы¹³.) Его появление перед людьми приуготовляется газетной шумихой (ср.: «Тысячи газет во всех частях света будут целый год наполняться издательскими рекламами и восторгами критиков»¹⁴) и начинается с земных чудес – так, он накормил пять тысяч человек, воскресил человека, превратил воду в спирт («вино») и вознесся на небо. Однако эти «чудеса» в основе своей ложны, пародийны: Рек накормил людей мороженым, не забыв про рекламу этого продукта, приказал выпить ненужный спирт в реку, «воскресил» он обанкротившегося человека, всего лишь выписав ему чек, вознесся в паккарде – «на невидимых проволоках»¹⁵.

Антихрист Соловьев инициирует вселенский христианский собор, Рек – религиозную конференцию с целью объединения представителей всех конфессий. Также у Иванова и Шкловского эта конференция посвящена проблеме сохранения власти предержащих. Антихристова карьера Река заканчивается, когда вместе с другими Пашка Словохотов совершает в Лондоне переворот. О Реке он говорит так: «– А, вот мой двойник...»¹⁶. Можно предположить, что речь идет не только о внешнем сходстве этих героев, но и о том, что Пашка выступает в роли освободителя угнетенных, как бы Христа, темным двойником которого, как известно, является антихрист. Финал антихриста в «Трех разговорах» – войско императора провалилось под землю – в сниженном виде повторяется в «Иприте»: Рек, ставший кинематографистом, прогорает, его фильмы о самом себе проваливаются в прокате (переносное значение глагола здесь коррелирует с прямым).

¹⁰ Соловьев В.С. Указ. соч.

¹¹ Иванов Вс., Шкловский В. Указ. соч.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Соловьев В.С. Указ. соч.

¹⁵ Иванов Вс., Шкловский В. Указ. соч.

¹⁶ Там же.

Заключение

Итак, роман Вс. Иванова и В.Б. Шкловского «Иприт», по форме являясь авантюрным романом, содержит также элементы технических антиутопий и рисует локальные апокалипсисы, возможность которых авторы прозревают в будущем. Антиутопии «Иприта» связаны с противоборством двух систем – капиталистической и коммунистической. Антиутопия, порожденная Западом, в романе очевидна, хотя и гиперболизирована: люди не просто лишены спокойного сна из-за зависимости от работы и денег, но принуждены власть предержащими к онейрической «кастрации». Менее очевидна в книге, но все же различима антиутопия, к сожалению, порождаемая и Советами. В «Иприте» можно заметить склонность советского государства к насилию и упрощению действительности. Также в романе присутствуют локальные апокалипсисы – варианты будущих войн как результата противоборства Запада и России. Фактически мировая война, ведущаяся с использованием газового и биологического оружия, аэропланов и беспилотных аппаратов, приводит к уничтожению целых городов и людских множеств, превращает реальность в постапокалиптический мир.

Кроме того, авторы создают сквозной сюжет, основанный на образах и мотивах сочинения В.С. Соловьева «Краткая повесть об антихристе» (в статье ««Видения грядущего» в прозе В. Итина и Вс. Иванова 1920-х гг.» Е.А. Папкова уже обращала внимание на соловьевское влияние на прозу Иванова, но говоря лишь про рассказ «Происшествие на реке Тун» [Папкова 2025, с. 180]). Один из героев «Иприта» оказывается пародией на антихриста из «Краткой повести», но, несмотря на комичность этого персонажа и травестийный характер осовременивающего «пересказа» соловьевского апокалипсиса у Иванова и Шкловского, вред, приносимый людям «антихристом» Реком, ничуть не менее серьезен и велик.

Литература

- Папкова 2025 – Папкова Е.А. «Видения грядущего» в прозе В. Итина и Вс. Иванова 1920-х гг. («Страна Гонгури» и «Происшествие на реке Тун») // Соловьевские исследования. 2025. Вып. 1 (85). С. 180–193.
- Папкова 2022 – Папкова Е.А. Фантастическое в прозе Всеволода Иванова 1910–1930-х годов // Литература в школе. 2022. № 4. С. 27–39.
- Солдатов, Тузовский 2010 – Солдатов В.Е., Тузовский И.Д. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 3 (23). С. 40–49.

References

- Papkova, E.A. (2025), “‘Visions of the Future’ in the prose of V. Itin and Vs. Ivanov of the 1920s (‘The Country of Gonguri’ and ‘Incident on the River Tun’)\”, *Solov’evskie issledovaniya*, vol. 85, iss. 1, pp. 180–193.
- Papkova, E.A. (2022), “The fantastic in the prose of Vsevolod Ivanov of the 1910–1930s”, *Literature at School*, no. 4, pp. 27–39.
- Soldatov, V.E. and Tuzovskii, I.D. (2010), “Sociocultural space in dystopias. Main features of the modeled society], *Culture and Arts Herald*, vol. 23, no. 3, pp. 40–49.

Информация об авторах

Федор Е. Платонов, аспирант, Московский университет имени А.С. Грибоедова, Москва, Россия; 115035, Россия, Москва, Космодамянская наб., д. 26/55, стр. 7; fedor.platonoff@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-5904-343X

Леонид В. Дубаков, кандидат филологических наук, доцент, Университет МГУ-ППИ в Шэнъчжэне, Шэнъчжэнь, Китай; 518172, Китай, Шэнъчжэнь, район Лунган, ул. Гоцзидасюэюань, д. 1; dubakov_leonid@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

Information about the authors

Fedor E. Platonov, postgraduate student, A.S. Griboyedov Moscow University, Moscow, Russia; bldg. 7, bld. 26/55, Kosmodamianskaya Emb., Moscow, Russia, 115035; fedor.platonoff@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0005-5904-343X

Leonid V. Dubakov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China; 1, International University Park Road, Longgang District, Shenzhen, China, 518172; dubakov_leonid@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

УДК 82

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-317-326

**«Авторская глухота»:
тени Ницше и Метерлинка в сдвигологии Горького**

Александр В. Марков

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

Аннотация. В статье анализируется феномен «авторской глухоты», сформулированный Максимом Горьким как специфическая нечувствительность писателей к живой устной речи и к нюансам языка в эпоху доминирования газетных медиа. Исследуются параллели между этим явлением и эстетическими концепциями сдвигологии, развитыми Кручёных, а также развертывается дискуссия о музыкально-звуковом и театральном измерениях литературного текста в сопоставлении с медиаэстетикой символизма, футуризма и авангардного театра. Особое внимание уделяется влиянию идей Ницше и Метерлинка на представления о глухоте как сценической позиции и культурном феномене, обусловленном современными средствами коммуникации. Анализируется роль театра Горького как среди преодоления глухоты через звуковую и телесно-жестовую чувствительность, а также место интермедиальности и медиа в обновлении художественного восприятия.

Ключевые слова: авторская глухота, сдвигология, Максим Горький, Ницше, Морис Метерлинк, медиаэстетика, устная речь, театр, авангард, литературная критика, звук, интонация, интермедиальность

Для цитирования: Марков А.В. «Авторская глухота»: тени Ницше и Метерлинка в сдвигологии Горького // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 317–326.
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-317-326

**Authorial deafness.
Shadows of Nietzsche and Maeterlinck
in Gorky's shiftology**

Aleksandr V. Markov

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

Abstract. The article analyzes the phenomenon of “authorial deafness”, articulated by Maxim Gorky as a specific insensitivity of writers to living oral

© Марков А.В., 2025

speech and linguistic nuances in the era dominated by newspaper media. It studies parallels between that phenomenon and the aesthetic concepts of shiftology (sdvigologia) developed by Kruchyonykh, while discussing the musical-sound and theatrical dimensions of literary text in relation to the media aesthetics of Symbolism, Futurism, and avant-garde theater. Special attention is paid to the influence of Nietzsche and Maeterlinck's ideas on the notion of deafness as both a stage position and a cultural phenomenon conditioned by modern communication means. The role of Gorky's theater as a space for overcoming deafness through sound and bodily-gestural sensitivity is analyzed, alongside the place of intermediality and media in renewing artistic perception.

Keywords: authorial deafness, shiftology, Maxim Gorky, Nietzsche, Maurice Maeterlinck, media aesthetics, oral speech, theater, avant-garde, literary criticism, sound, intonation, intermediality

For citation: Markov, A.V. (2025), "Authorial deafness. Shadows of Nietzsche and Maeterlinck in Gorky's shiftology", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 317–326, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-317-326

Максим Горький в статье «О начинающих писателях» (1928) в газете «Известия» настаивал на необходимости литературной учебы для преодоления специфической глухоты¹. Как термин, в советскую критику поэзии (не прозы, где как подразумевалось, редактор за всем уследил) вошла «авторская глухота»², хотя у самого Горького слово «авторский» отсутствует – это глухота писателей, привыкших к газетным новостям, к медийным порциям слов и сведений, и не слышащих практической устной речи. Горький не проводил различия между поэтическими и прозаическими жанрами; более того, вопреки прижившемуся термину, он выносит инстанцию контроля за пределы авторской воли: многим молодым писателям трудно избавиться от такой глухоты, – но почему критик, браня молодого поэта за ненужную лесенку, не замечает неблагозвучного «как-никак», не затронутого лесенкой?

Автор статьи прямо указывает на среду, формирующую «глухого» автора: «Молодые писатели ничего, кроме газет, не читают и, оглушенные сухим треском языка статей газетных, совершенно не слышат звуковых капризов языка живой речи». Газета здесь – ме-

¹ Горький М. О начинающих писателях // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953. С. 412–415.

² Квятковский А.П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. М.: Советская энциклопедия. 1966.

диум клише, порций слов и сведений. Ее язык – язык готовых, нерекурсивных формул, потребляемых без прислушивания к изгибам реплики. Он сухой и трескучий, лишенный тембровой, интонационной глубины; в отличие от *капризов*, небольших провокаций, меняющих порядки диалога и степень вовлеченности каждого в диалог.

Внимание Горького сосредоточено на том же, на что указывал Кручинных в своей «Сдвигологии». Появление непредвиденного *остроумия* (во фрейдистском смысле): Кручинных находит у Кузмина в строке «И лотос плавает в воде как улей» какулю³, а Горький сердится на «как ни», не прощая этого даже Толстому. От фрейдизма с его герменевтикой подозрения в обоих случаях остается только понятие о нежелательности этого остроумия и связь с *материально-телесным низом*; о свободной игре психических сил, которая и была в центре труда Фрейда 1905 г. «Остроумие и его отношение к бессознательному», ни Кручинных, ни Горький не говорят – потому что отождествляют игру с правильным и продуманным, а не со спонтанным творчеством.

Горького возмущает неуместное появление звучания бытовых слов, вроде «мыло», на стыках слов: Кручинных приводил десятки таких примеров как бы прорыва бессознательного быта в поэзию, претендующую на идеи, и для последнего это значило неумение старой поэзии работать с языковым материалом. Наконец, для обоих *сдвигологов* существенно противопоставление литературного мастерства дилетантизму: согласно Кручинных, Пушкин – мастер, умеющий слышать и изощренно применять сдвиг, тогда как даже у самых умелых символистов есть нежелательные сдвиги, которых становится все больше со временем; и только футуризм может научить вновь сознательно и продуманно пользоваться сдвигами, – тогда как Горький, последовательнее других развивавший понятие о литературной учебе, выводил эту *сознательность* далеко за пределы футуризма, по сути, отождествляя ее со всей литературной культурой и *мировой литературой* как постоянно актуальной практикой, и превращающей частное авторское высказывание в убедительную позу.

Есть два отличия сдвигологии Горького от сдвигологии Кручинных, помимо того, что Горький говорит не только о метрической речи (поэзии), но и prose. Во-первых, Горький относит к авторской глухоте не только сдвиги, но и синтаксическую двусмысленность: «*Сняв комнату на день раньше ее*» (избежать ее было бы возможно, заметим, сказав «раньше, чем она»). Во-вторых, как примеры фонетической глухоты он приводит два примера из прозы начинающих

³ Кручинных А. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный). М., 1922. С. 8.

писателей: «Он писал стихи, хитроумно подбиравая рифмы, ловко жонглируя пустыми словами», прочитывая на стыках слова «хихи» и «мыло» как непредвиденный комически-дурашливый эффект, и «Сквозь чащу кустарника прорвался мокрый Василий и истошно кричал: “Братцы, щуку пытал, ей-богу!”», где слово «щуку» появляется (курсивы Горького) уже в сдвиге между вторым и третьим словом фразы («чащу кустарника»). В рассуждении о рифмах мы начинаем что-то как будто пародийно мысленно повторять, это «хихи»; торопимся ловить щуку, – а нет ничего комичнее торопливости на рыбалке, она комичнее даже чем на охоте, где рискнуть торопливо позволяет. Таким образом Горький не просто сближает требования к фонетико-семантической близости для поэзии и для прозы, но создает особую *точку вненаходимости*, где можно оценивать неудачи и поэзии, и прозы со всей смелостью. Поэтому инстанцией контроля для него становится не *редактор*, потому что редактирование прозы и поэзии – это совсем разные конфигурации процедур, а *критик*, который явно должен уметь хорошо разбираться и в поэзии, и в прозе.

За проектами Крученых и Горького стоят различные медиаэстетики [Загидуллина 2022]. За сдвигологией Крученых – самодельные книги, где изощренно продуманная страница, не допускающая шаблонных решений, одновременно кричит о приоритете оригинальных жестов. Это медиаэстетика типографских книг как книг художника, где использование нестандартных материалов (например, обоев) создает особый *материализм сдвига*, который ощутим, и поэтому всегда есть риск употребить его тривиально – а тривиальность приведет к восприятию материалов как дешевых, банальных, очередных мыл и щук. Драгоценность футуристической книги – именно в пережитом сдвиге к медиаэстетическому [Савчук 2018]: от текста к изображению или от привычной материальности звука к непривычной, архаизирующей или дерзкой, фольклоризующей или технически связующей, «сплетяխу лу сосанной» в притче Кручёных.

Медиаэстетика Горького, принадлежащая визуально-жестовой эстетике авангарда [Чубаров 2015; Чубаров 2018] – скорее *зеучащий театр*, образцом которого был МХТ. При том, что у этого журналиста, трибуна, виднейшего общественного деятеля эпохи был мощнейший медийный опыт, включая фактическое руководство одним из крупнейших медиаконцернов эпохи, газетой «Новая жизнь», у Горького были и нереализованные медийные проекты: например, собственная инновативная киностудия в предреволюционные годы [Плотникова 2018] и поздний проект 1935 г. по тотальному реформированию советского кино медиумом мировой литературы [Плотникова 2024] – но для него все эти опыты были опытами сцены

в смысле Ирвинга Гофмана [Гофман 2000], где взаимодействие в редакции на Кронверкском или самодеятельном университете на итальянской вилле было сценой, требующей *лучшего представления себя для работы с качественно разнородной информацией*.

Понять, как становился слышен сдвиг читателям книги Кручёных или статьи Горького, насколько рядовой читатель слышал весь этот фрейдизм, довольно трудно, и решение этого вопроса потребовало бы целого комплекса социологических методов, от изучения отзывов читателей того времени на стихи и статистики каламбуров бытовой речи до реконструкции школьных привычек чтения в переломные эпохи и установок внутренней цензуры в устной речи – но это задача обширного исследования. Исследование Золотухина о звучащей речи [Золотухин 2024, с. 30–34] показывает, как театральная практика Станиславского через внедрение прозаизирующего разговора превратила чтение из эмоционального в *истолковательное*, внимательное к реальным стиховым паузам. Но медиаэстетика приоткрывает важный момент механизации: например, граммофонная пластинка звучит как некоторое навязчивое повторение. Механическая воспроизведимость одного и того же звукового фрагмента создает эффект гипноза и отупения, как и чтение только газет. Навязчивость, невротичность техники была вообще настроением эпохи, если что можно называть настроением, скажем, поверх партийных и прочих разделений, то только она, до победы большевиков и их технократического проекта.

Сдвиги слышны при особой рецитации. Для Кручёных это монотонная рецитация, противоположная актерской, акцентирующей каждое слово и не позволяющей слышать сдвиги. Его медиаэстетика – эстетика производства, станка, продукции, типографской печати поверх типографских обоев. Для Горького – театральная интонация. Он приводит в качестве примеров в своей статье те реплики, которые невозможно представить на сцене из-за того, что они мало способствуют развитию сценического действия, они презентуют говорящего для публики; и вовлеченность публики, провокация публики, которая должна увидеть щуку или вместе посмеяться над неудачными рифмами, оказывается сильнее взаимодействия с другими персонажами на сцене.

Для Горького всегда была важна особая интермедиальность театра: например, необходимость фотоальбома по пьесе⁴. Это использование медиа, позволяющих по-новому понимать сценичность,

⁴ Горький М. Письмо К.С. Станиславскому от 4 или 5 января 1902 г. // Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. М.: Наука. Т. 3. С. 7.

как особую позу, которую принял сам театр как аудиовизуальное устройство, в порядке авторефлексивной визуальности [Штайн 2011], благодаря которой медиа могут быть из области развлечения переведены на сторону прогресса. Такая сценичность требует артикуляции реплик, но и общей конфигурации сцены как артикулирующей артикуляцию слова, что в горьковедении уже было переописано не вполне удачно как эпический театр [Головчинер 2004]:nochлежка или дача есть сцена в сцене, изобличающая условность театра, но поддерживающая особые режимы ответственности за речь, – что отвечает и множеству других опытов уже авангардного типа превратить словесную материю в способ конфигурирования сценографии, от Хлебникова [Карамитти 2023] до Есенина [Николаева 2022].

Так, характерно, что в статье «О писателях-самоучках» (1910) Горький одобряет стихи самоучки, кладбищенского сторожа⁵, в которых он видит настоящие опыты свободы в угнетенных условиях:

Люблю следить, как звонкие слова
Рядами стройными ложатся на бумагу,
От них кружится сладко голова,
А в сердце чувствуешь какую-то отвагу.

В этом стихотворении есть явные сдвиги, которые разоблачили бы Кручёных, «стройны мило жаться», «слад кого лова»; но в сценическом отношении оно безупречно, автор обещает поступки конкретным слушателям, которые знают и о судьбе автора, как Горький знает о его судьбе, поэтому оказывается адресатом жестапоступка; а зрителям, рассказывая о своих аффектах, показывает только обещание стройности мысли и некоторого совладания с чувствами. Какая отвага у этого сторожа – поймут другие участники мнимой пьесы, начиная с Горького: а зрителю пока этого знать не надо, он должен оценить характер героя в усложненной сценичности и, только рассыпав уже к самому концу пьесы, понять его боль и талант. Если газета и граммофон – медиумы «глухоты», то театр новой чеховско-горьковской формации – это медиум «слуха». В одном из писем уже 1920-х гг. Горький приводит пример глухоты: «А то озаглавят книжку стихов “Сурдина пурги” – это говорит о глухоте человека к духу языка»⁶. Иначе говоря, однообразие пурги

⁵ Горький М. Собрание сочинений. Т. 24. С. 109.

⁶ Горький М. Письмо И.А. Груздеву от 15 февраля 1929 г. В новом Полном собрании сочинений (Письма: В 24 т. Т. 17. С. 231) опубликован только чистовой автограф и эта фраза отсутствует, восстановлена по публикации чернового автографа в Собрании сочинений: В 30 т. (Т. 30, с. 125).

и сурдина заглушения в названии книги Д. Морского выглядят как медиаэстетический манифест принципиальной глухоты. Сурдина – техническое приспособление, меняющее, ограничивающее живой звук, прямой аналог «глухоты», уже выведенной на сцену.

Неожиданно тема сурдины, глухоты, навязчивых медийных звуков, хаоса странных слов, гипноза символизма сходятся в «Жизни Клима Самгина», где главный герой с большим скепсисом читает пьесу Метерлинка, не находя, как применить ее к своей жизни: «Воображение, мешая и спать и думать, наполняло тьму однообразными звуками, эхом отдаленного звона или поющими звуками скрипки, приглушенной сурдинкой. <...> Клим проснулся после полудня в настроении человека, который, пережив накануне нечто значительное, не может понять: приобрел он или утратил? <...> Его память была засорена хаосом странных слов, стихов, жалобами «Слепых», вкрадчивым шопотом, гневными восклицаниями Нехаевой. <...> он плохо слышал свои мысли, и эта глухота раздражала»⁷.

В этом фрагменте – полное переложение начала книги Ницше «Несвоевременные размышления» пишет о человеке, ослепленном влюбленностью и идеей, который так долго был рабом чужих слов и мнений, что его память не может покинуть границы привычных понятий. Это Ницше и называет глухотой: человек не только не видит опасностей, но и не слышит предупреждений об опасностях (*blind gegen Gefahren, taub gegen Warnungen*). В русском переводе сестер Герцык слово *глухой* почему-то выпало: «слепотой к опасностям, к предостережениям»⁸, – но многократно повторенное слово «заглушать» про человеческое и историческое чувство на предыдущей странице, введенное сестрами Герцык для перевода *aufhören* и подобных не имеющих отношения к глухоте глаголов, создает нужный вполне театральный образ. Такое неисторическое состояние необходимо для любого великого артистического или политического действия. Таким образом, глухота (особенно в переводе сестер Герцык) – определенная сценическая позиция, патетическая, в отличие от слепоты, которая возникает от тяжести истории и желании последовать страсти, а не урокам истории. Теперь понятно, почему Горький связывал авторскую глухоту с чтением газет. Газеты с их произвольными переносами в словах из-за особенностей тогдашнего набора и лозунговыми заголовками не позволяют слышать сдвиги, которые слышны только в театре.

⁷ Горький М. Жизнь Клима Самгина (Сорок лет). М.; Л.: Государственное изд-во, 1928. С. 254.

⁸ Ницше Ф. Несвоевременные размышления / пер. А. и Е. Герцык. М.: Д.П. Ефимов, 1905. С. 16.

Противостояние Горького Метерлинку и пародирование его в пьесах «Мещане» и «Дачники» – не только дань «Чайке» Чехова. Для Метерлинка в конце концов мир становится запертым, его слепых должны были запереть на всю зиму в приюте. У Метерлинка герои пассивны и не слышат друг друга, а театр Горького – это мир, предельно проницаемый для звуков, запахов, оттенков, интонаций, настроений. Там открыты помещения, даже самые страшные помещения «дна»; всегда доносятся запахи, звуки, телесные жесты, сами знаки присутствия, переходя все дальше в пространстве по собственной воле. Такой театр требует от актера (и зрителя) чуткости к подтексту, к паузе, к интонации. Самгин как герой очень сценичен, но не коммуникативен, другие считывают его, он не считывает себя. Он объект для взгляда, но не субъект диалога. Новый же театр воспитывает к финалу пьесы способность слышать другого и, следовательно, себя.

Литература

- Головчинер 2004 – *Головчинер В.Е.* Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи: К 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (филология)». 2004. № 3 (40). С. 20–26.
- Гофман 2000 – *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. ст. А.Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2000. 304 с. (Публикации Центра фундаментальной социологии). Малая серия “LOGICA SOCIALIS”)
- Загидуллина 2022 – *Загидуллина М.В.* К вопросу о разделении «эстетического» и «медиаэстетического» // Челябинский гуманитарий. 2022. № 1 (58). С. 37–45.
- Золотухин 2024 – *Золотухин В.В.* Голос и воск: Звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е гг.: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 256 с.
- Карамитти 2023 – *Карамитти М.* Между богами и я-богом: границы театра и театральности у Хлебникова // Russian Literature. 2023. Vol. 135–137. P. 105–127. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.09.005>
- Николаева 2022 – *Николаева А.А.* Синтез театрального и поэтического искусства в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 1. С. 298–315. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>
- Плотникова 2018 – *Плотникова А.Г.* «Кинематограф будущего» – неосуществленный проект М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24. № 1. С. 34–37.
- Плотникова 2024 – *Плотникова А.Г.* М. Горький и дискуссия 1935 г. о писателе в кинематографе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9. № 4. С. 302–321. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321>

- Савчук 2018 – Савчук В.В. Политики медиа и эстетика // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34. № 4. С. 585–596.
- Чубаров 2015 – Чубаров И., Рябова А. Медиа, медиа наука и философия медиа // Логос. 2015. Т. 25. № 2 (104). С. 92–105.
- Чубаров 2018 – Чубаров И. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // Логос. 2018. Т. 28. № 1 (122). С. 233–260.
- Штайн 2011 – Штайн О.А. Визуальные аспекты коммуникации // Медиа-философия. 2011. Т. 7. С. 115–124.

References

- Caramitti, M. (2023), “Between gods and I-god. The boundaries of theater and theatricality in Khlebnikov”, *Russian Literature*, vol. 135–137, pp. 105–127. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.09.005>
- Chubarov, I. and Ryabova, A. (2015), “Media, media science and philosophy of media”, *Logos*, vol. 25, no. 2 (104), pp. 92–105.
- Chubarov, I. (2018), “Walter Benjamin’s media theory and the Russian left avant-garde. Newspaper, radio, cinema”, *Logos*, vol. 28, no. 1 (122), pp. 233–260.
- Golovchiner, V.E. (2004), “Discoveries of M. Gorky in the context of the dramatic quest of the era. On the 100th anniversary of the play ‘The Lower Depths’ ”, *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, no. 3, pp. 20–26.
- Goffman, I. (2000), *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoi zhizni* [The Presentation of Self in Everyday Life], Kanon-press-Ts, Kuchkovo pole, Moscow, Russia. (*Publikatsii Tsentr fundamental’noi sotsiologii. Malaya seriya “LOGICA SOCIALIS”*)
- Nikolaeva, A.A. (2022), “The synthesis of theater and poetic art in the S.A. Yesenin’s dramatic poem ‘Pugachev’ ”, *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, pp. 298–315. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>
- Plotnikova, A.G. (2018), “The ‘Cinema of the future’ – the unrealized project of M. Gorky”, *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 24, no. 1, pp. 34–37.
- Plotnikova, A.G. (2024), “M. Gorky and the 1935 discussion about the writer in cinema”, *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, pp. 302–321. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321>
- Savchuk, V.V. (2018), “Media politics and aesthetics”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya*, vol. 34, no. 4, pp. 585–596.
- Shtain, O.A. (2011), “Visual aspects of communication”, *Mediafilosofiya*, vol. 7, pp. 115–124.
- Zagidullina, M.V. (2022), “On the separation of the ‘aesthetic’ and ‘media-aesthetic’”, *Chelyabinskii gumanitarii*, vol. 58, no. 1, pp. 37–45.
- Zolotukhin, V.V. (2024), *Gолос и воск: Звучашчая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс* [Voice and wax. Sounding artistic speech in Russia in the 1900s – 1930s: Poetry, sound recording, performance], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Повесть В.С. Гроссмана «Все течет...»: полемика и/или солидарность с русской классикой

Юрий Г. Бит-Юнан

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия;*

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия;
Высшая школа экономики, Москва, Россия, bityunan@gmail.com*

Аннотация. В статьей изучается литературный контекст последней повести В.С. Гроссмана – «Все течет...». Исследователь комментирует цитаты из классической русской литературы, приведенные Гроссманом, а также – неявные отсылки на некоторые художественные тексты XIX и XX вв. Этот анализ позволяет автору статьи проследить связь между литературным и биографическим контекстами, а также более полно описать особенности идеологии «Все течет...».

Ключевые слова: В.С. Гроссман, «Все течет...», советская литература, классическая русская литература, Н.А. Некрасов, Н.В. Гоголь, М. Горький

Для цитирования: Бит-Юнан Ю.Г. Повесть В.С. Гроссмана «Все течет...»: полемика и/или солидарность с русской классикой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 327–339. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-327-339

V. Grossman's story "Everything flows". Polemic and/or solidarity with Russian classics

Yurii G. Bit-Yunan

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Presidential Academy, Moscow, Russia;
HSE University, Moscow, Russia, bityunan@gmail.com*

Abstract. The article focuses on the literary context of V. Grossman's last story – "Everything Flows". The researcher comments on quotes from classical Russian literature cited by Grossman, as well as on unobvious references to certain artistic works of the 19th and 20th centuries. The analysis allows the

author of the article to trace the connection between literary and biographical contexts, as well as to more fully describe the features of the ideology of “Everything Flows...”.

Keywords: V. Grossman, “Everything Flows”, soviet literature, Classical Russian literature, N. Nekrasov, N. Gogol, M. Gorky

For citation: Bit-Yunan, Yu.G. (2024), “V. Grossman’s story ‘Everything flows’. Polemic and/or solidarity with Russian classics”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 327–339, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-327-339

Последняя повесть В.С. Гроссмана, «Все течет...», занимает в его наследии периферийное положение – несмотря на свою известность.

Первая редакция была создана в середине 1950-х гг. Вторая, тиражируемая по сей день, – в начале 1960-х гг. Единого мнения о дате завершения повести (1963 г. или 1964 г.) не существует (ср.: [Бочаров 1990, с. 370–371; Ellis 1994, pp. 197–198; Garrard, Garrard 1996, pp. 291–299]).

В 1970 г. книга впервые вышла в русском зарубежье¹. И ее тут же принялся громить эмигрантский историк, А.П. Столыпин, сын убитого в 1911 г. русского премьер-министра. Претензии критика были сугубо политическими. Мол, Гроссман пишет о неискоренимом русском рабстве, а это противоречит исторической правде. Затем Столыпин начал ссылаться на ту самую историческую правду – такую, которая была ему известна и удобна².

Повесть дважды напечатали, в 1973 и 1974 гг. – в том же изда-тельстве «Посев». Но рецензий не было.

В 1979 г. в 42-м выпуске израильского журнала «Время и мы» об опальной повести вдруг появилась статья – «Стукачи и гонг справедливости». Автор – израильский литературовед и политолог Д.М. Штурман. Она рассуждала о гуманности и мудрости Гроссмана, его стремлении понять и простить даже тех, кто прощения, казалось бы, не заслуживает. В этом, согласно Штурман, – принципиальная разница между Гроссманом и Солженицыным. Последний не просто суров – он у черты жестокости. Его принципиальность и несгибаемость пугают³.

¹ См.: Гроссман В.С. Все течет... Frankfurt a/M.: Посев, Cop. 1970.

² См.: Столыпин А.П. Ошибочная историческая концепция В. Гроссмана // Границы. 1971. № 80. С. 216–223.

³ См.: Штурман Д.М. Стукачи и гонг справедливости // Время и мы. 1979. № 42. С. 133–149.

Статья Штурман появилась, конечно, неслучайно. В подобных историко-литературных ситуациях случайностей вообще не бывает. Бывает инфоповод. Его вскоре объявили.

В 45-м выпуске того же «Время и мы» помещена статья филолога Е.Г. Эткинда «Двадцать лет спустя». По сути – анонс первого книжного издания «Жизни и судьбы». Эткинд напомнил читателю, что роман был конфискован у Гроссмана сотрудниками КГБ в феврале 1961 г. (впервые об этом написал Б.С. Ямпольский⁴). Туманно сказал о том, что некие источники романа уцелели, благодаря чему в эмигрантской периодике появились главы из «Жизни и судьбы». Как и Штурман, Эткинд жестко противопоставил Гроссмана Солженицыну. Конечно, в пользу первого⁵.

Таким образом, статья Штурман – первый залп по авторитету создателя «Архипелага ГУЛАГ». Статья Эткинда – второй. Был и третий: в 1980 г., как и планировалась, вышла книга. Предварялась она расширенной редакцией статьи Эткинда⁶.

Впрочем, как ни старались лоббисты Гроссмана – все впустую. «Жизнь и судьба» оказался вне повестки и вне публичного информационного поля. Романа будто не заметили. И это тоже не случайно. Эмигрантов смущали политические совпадения.

В 1970 г. Солженицын получает Нобелевскую премию. И тут на Западе печатается «Все течет...». В конце 1973 г. в Париже публикуется «Архипелаг ГУЛАГ» – вскоре на Западе оказываются некие источники «Жизни и судьбы»... А теперь печатается весь роман, конфискованный у автора сотрудниками КГБ. Значит, нужно думать, кто и как этот роман выручал. Иначе можно угодить в двусмысленную ситуацию.

Ситуация изменилась в 1984 г., когда В.Н. Войнович открыто заявил на книжной ярмарке во Франкфурте, что спасение «Жизни и судьбы» – исключительно его инициатива⁷. Его безупречная репутация должна была рассеять подозрения относительно источника текста и санкционировать наконец положение «Жизни и судьбы» в эмигрантском литературном мире.

⁴ См.: Ямпольский Б.С. Последняя встреча с Василием Гроссманом // Континент. 1976. № 8. С. 133–155.

⁵ См.: Эткинд Е.Г. Двадцать лет спустя // Время и мы. 1979. № 45. С. 5–12.

⁶ См.: Эткинд Е.Г. Двадцать лет спустя // Гроссман В.С. Жизнь и судьба / изд. подгот. С. Маркиш, Е. Эткинд; вступ. ст. Е. Эткинда. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980. С. V–XI.

⁷ См.: Войнович В.Н. Жизнь и судьба Василия Гроссмана и его романа // Посев. 1984. № 11. С. 53–55.

В общем-то, так и получилось. В следующем году, с заметным облегчением и покаянной интонацией публицист Г.Ц. Свирский сознался, что хвалить Гроссмана во время триумфального шествия Солженицына по русскому зарубежью, считалось дурным тоном. Но теперь, когда «Жизнь и судьба» переведена на иностранные языки и признана во всей Европе, не замечать ее просто нельзя⁸. В 1986 г. роман был переиздан с портретом автора на обложке.

Таким образом, все сложилось вполне благополучно – для «Жизни и судьбы». Но не для «Все течет...». Сначала она была источником раздражения, затем – рекламой арестованного романа. Об этом, кстати, рассуждал в статье «Пример Василия Гроссмана» литературовед Ш.П. Маркиш, готовивший вместе с Эткиндом книжное издание «Жизни и судьбы». Он же указал на причины, обусловившие такое положение «Все течет...». Оказывается, она дискредитировала и Гроссмана, и его роман не только своим пессимистическим содержанием: ее идеология указывала на то, что в «Жизни и судьбе» он сказал не всю правду, потому что надеялся-таки договориться с советскими публикаторами – и снискать себе еще большие славу и деньги. Липшившись такой возможности, он разозлился и написал не часть правды, а всю правду. Но в чем тогда ценность «Жизни и судьбы»? Собственно, на этот вопрос Маркиш и давал ответ в своей статье⁹.

В СССР повесть была опубликована в 1989 г.¹⁰ И вызвала в некоторых кругах еще большее раздражение, чем за границей¹¹. Однако «перестройка» стремилась к апогею – критический пафос «Все течет...» обретал все большую злободневность. Однако литературной субъектности она не обрела – ее снова втянуло в орбиту «Жизни и судьбы». И писали о ней – учитывая новые литературно-политические условия – скучно¹².

⁸ См.: Свирский Г.Ц. Восемь минут свободы // Границы. 1985. № 136. С. 295–305.

⁹ См.: Маркиш Ш.П. Пример Василия Гроссмана // Народ и Земля. 1984. № 2. С. 170–195.

¹⁰ См.: Гроссман В.С. Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 30–108.

¹¹ См., например: Казинцев А.И. Новая мифология // Наш современник. 1989. № 5. С. 144–168; Куняев С.Ю. Палка о двух концах // Наш современник. 1989. № 6. С. 156–166.

¹² См., например: Сироткин В.Г. Все меняется! О повести Василия Гроссмана «Все течет» и не только о ней // Литературная газета. 1989. 23 авг.; Краснов П. Свобода и исходный проект // Литературная Россия. 1989. 6 окт.; Кардин В. Жизнь – это свобода // Кардин В. Легенды и факты: Литературная критика и литературная полемика. М.: Правда, 1989. С. 3–20; Болажнова Т. Все течет на круги своя // Книжное обозрение. 1994. 29 нояб.

Первая работа о «Все течет...», обладающая академическим потенциалом, – это предисловие Г.Г. Водолазова к первому журнальному изданию. Называлось оно «Ленин и Сталин. Философско-социологический комментарий к повести В. Гроссмана “Все течет”». Водолазов писал о том, что Гроссман одним из первых советских литераторов решился провести ретроспекцию репрессивной истории СССР не к Сталину, а к Ленину¹³.

В 1997 г. вышла объемная научная статья Б.А. Ланина «Идеи открытого общества в творчестве Василия Гроссмана», где исследуется философский контекст повести «Все течет...», уже вне и без предписаний советской идеологии [Ланин 1997]. Примечательна и работа, как бы продолжающая это исследование, – статья 2014 г. «Сталин в прозе Василия Гроссмана» [Ланин 2014].

О «Все течет...» писали и зарубежные филологи. Ф. Эллис рассматривал «Все течет...» как экстремум гроссмановской идеологической ереси [Ellis 1994, pp. 197–217]. Дж. и К. Гаррарды сосредоточились на истории создания и сохранения повести. Они в принципе мало занимались интерпретацией гроссмановских текстов [Garrard, Garrard 1996, pp. 291–299]. Зато поэтику и систему социально-политических ценностей «Все течет...» рассматривали участники международных конференций по Гроссману [Riconda 2007; Maddalena 2011; Berti 2014].

Впрочем, на приведенные выше работы сейчас почти никто не ссылается, поскольку повесть не столько изучается, сколько упоминается. Из объекта исследования она постепенно стала вспомогательным материалом для других исследований [Ковальская, Кузнецов 2011; Бочкирев 2016].

Таким образом, повесть не забыта, но и не изучена. Многие вопросы даже не поставлены, хотя находятся на поверхности. Один из таких – рецепция русской литературной классики, а именно – творчества Н.А. Некрасова, М. Горького и Н.В. Гоголя.

* * *

Повествование открывается сценой в поезде, следующем из Хабаровска в Москву. В плацкартном отсеке – 4 человека. У одного из них, Ивана Григорьевича, из имущества – только деревянный чемодан. В нем – застиранное белье и буханка хлеба. Вскоре его двоюродный брат, Николай Андреевич, получает от него телеграмму – и недосказанность рассеивается: Иван Григорьевич – бывший

¹³ См.: Водолазов Г.Г. Ленин и Сталин: Философско-социологический комментарий к повести В. Гроссмана «Все течет» // Октябрь. 1989. № 6. С. 3–29.

заключенный. И вот он возвращается к тем, кто считался свободными людьми. С Николаем Андреевичем он не особенно близок – просто ему больше некуда пойти.

Гроссман, не склонный осуждать других, дает Николаю Андреевичу характеристику, которой можно бы гордиться в советское время. Он сомневался в виновности репрессированных и не отрекался от гонимых товарищей. Как-то раз даже прилюдно пожал руку жене арестованного знакомого.

Когда Сталин умер, он испытал чувство, подобное разоблачению. А потом «Правда» объявила, что подследственных «врачей-отравителей» пытали – и он был ошеломлен... Но мир его не перевернулся. Он и так считал «дело врачей» политическим. Пришлось лишь подкорректировать идеологическую картину мира.

И вот теперь у него в руках – телеграмма от брата, который был вычеркнут из списков живых почти на тридцать лет. Николай Андреевич чувствует, как ему на глаза наворачиваются слезы. Он хочет просить у Ивана Григорьевича прощения, рассказать ему о том, как дурно жил, как шел на компромисс с совестью, как хотел остаться порядочным человеком – и не смог. Тут же ему вспоминаются строчки: «Сын пред отцом преклонился, / Ноги омыл старику...». Это цитата из поэмы Н.А. Некрасова «Дедушка». Сюжет известен: мальчик Саша однажды находит у себя дома портрет какого-то генерала и спрашивает у родителей, кто это. Оказывается – его дедушка. И он жив. Но где он, почему не возвращается домой? На эти вопросы отец и мать Саши ответа не дают. «Вырастешь, Саша, узнаешь», – звучит рефреном. Через какое-то время дедушка приезжает. Собственно, перед ним отец Саши «преклонился» и «Ноги омыл старику».

Исторические аналогии очевидны: бывший политический преступник возвращается домой. Дедушка – после помилования. Иван Григорьевич – во время реабилитации. Даже сроки заключения соотносимые. Дедушку должны были отправить в ссылку в 1826 г., когда было завершено следствие, – помиловали же в 1856 г. Иван Григорьевич проводит в заключении примерно столько же – 29 лет. Следовательно, его посадили еще в 1920-х гг. Ироническая вариация на тему века нынешнего и века минувшего.

Следует отметить, что сопоставление судьбы декабристов и советских политзэков было достаточно распространенным. Примечательно, что в начале 1960-х гг. А.А. Ахматова наконец записывает «Реквием», где содержатся прозрачные аллюзии на пушкинское «Во глубине сибирских руд». Советские писатели часто обращались к теме декабристов [Александрова 2021].

У Гроссмана сюжет выстраивается совсем не так, как у Некрасова. Дедушка не только обласкан своей семьей – он будет воспи-

тывать внука, который его боготворит. Одно лишь досадно Саше: что бы он ни спросил о прошлом дедушки, ответ всегда один: «Вырастешь, Саша, узнаешь». Потому Саша решает учиться – чтобы наконец вырасти и узнать.

Покаянные мысли Николая Андреевича – не более чем сентиментальность. Он не дурной человек – он конформист и приспособленец. А Иван Григорьевич – бескомпромиссная и нестигающаяся натура. Поэтому, оказавшись с ним за одним столом, Николай Андреевич начинает вдруг нервничать и, будто ожидая осуждения, уверять Ивана Григорьевича, что и тем, кто жил на свободе, было страшно и трудно. Иван Григорьевич не упрекает его – только спрашивает, подписал ли тот письмо против «врачей-убийц», и слышит смущенное: «Дружочек ты мой, дружочек ты мой, ведь и нам нелегко жилось, не только вам там, в лагерях», – после чего начинает рассуждать о необходимости «в дыму, пыли, не быть слепым, видеть, видеть огромность дороги». Иван Григорьевич задает именно этот вопрос неслучайно. В 1953 г. Гроссман сам подписал это письмо. И не простил себя. Как и главный герой «Жизни и судьбы», Виктор Штрум [Бит-Юнан 2022].

На удачу Николая Андреевича у него очень понимающая жена. Когда Иван Григорьевич уходит, она говорит своему мужу именно ту утешительную ложь, которой он ждет: «Не огорчайся, не надо, неисправимый мой идеалист».

* * *

Гроссман также обращается к творчеству Горького.

Иван Григорьевич, покинув дом Николая Андреевича, отправляется в Ленинград, где когда-то жила его девушка, Аня Замковская. Она до сих пор живет в том же доме и в той же квартире – только теперь носит фамилию своего мужа. Он встречается с Пинегиным, своим университетским приятелем, который и донес на него. Но Иван Григорьевич этого не знает – и Пинегин рад.

Затем главный герой уезжает в некий город, где арендует угол в комнате Анны Сергеевны, «вдовы погибшего на фронте сержанта Михалева». Живет она бедно, воспитывает племянника, сына покойной сестры. Он устраивается на работу слесарем в артель. Там работает некий Мордань, тоже бывший политзэк. В этом образе будто на уровне подтекста воплотились два горьковских персонажа – Клеща и Сатина. Как и Клещ, Мордань ремонтирует замки, как и Сатин, он любит умные слова: «Мордань любил в разговоре ученые слова: рассматривая испорченный замок, он важно говорил: – Да, ключ совершенно не реагирует на замок». Однако это лишь намек на горьковский текст – причем странный. Он дета-

лизирует описание артели, но затеняет образ Морданя, которому Гроссман явно симпатизирует. Сатина и Клеща, наоборот, вряд ли можно считать положительными героями.

Очевидный же упрек Горькому высказывается в другом фрагменте повести – там, где Гроссман рассуждает о типах доносчиков и причинах доносительства:

Кого же судить? Природу человека! Она, она рождает эти вороха лжи, подлости, трусости, слабости. Но она ведь рождает и хорошее, чистое, доброе. Доносчики и стукачи полны добродетели, отпустите их по домам, но до чего мерзки они: мерзки со всеми добродетелями, со всем отпущением грехов... Да кто же это так нехорошо пощуптил, сказав: человек – это звучит гордо?

Да, да, они не виноваты, их толкали угрюмые, свинцовые силы. На них давили триллионы пудов, нет среди живых невиновных... Все виновны, и ты, подсудимый, и ты, прокурор, и я, думающий о подсудимом, прокуроре и судье.

Но почему так больно, так стыдно за наше человеческое непотребство?

Здесь – тоже цитата из «На дне». И комментарии будут, пожалуй, излишни. Можно лишь констатировать, что с начала 1900-х гг. со дна так никто и не выбрался. И советская власть для бесправных и угнетенных – та же почтежка Костылева.

Сходная мысль – тоже с апелляцией к Горькому – высказывается ниже. Как-то Иван начал припоминать лагерные жаргонизмы. Набралось на полный алфавит: «Арест... барак... вертух... голод... доходяга... женские лагеря... зека... ИТЛ... ксива... – вот так до конца алфавита. Огромный мир, свой язык, экономика, моральный кодекс. Такими сочинениями можно заполнить книжные полки. Побольше, чем “История фабрик и заводов”, затеянная Горьким».

* * *

Наиболее интересные аллюзии связаны, пожалуй, с творчеством Гоголя. Их тоже можно разделить на явные и неявные.

Явная полемика с Гоголем разворачивается в конце произведения.

Однажды ночью Ивану Григорьевичу снится тревожный сон, он зовет свою мать – и Анна Сергеевна садится у его изголовья. Вскоре они начинают жить как муж и жена. Но счастье их недолгое: у нее выявили рак. Надежды на чудесное исцеление – нет.

Оставшись один, Иван Григорьевич начинает записывать свои мысли о характере русской истории. Отправной точкой служит утверждение, что вся история страны – это история покорности

и смирения, а не сопротивления. И здесь также используются аргументы от литературы.

Иван Григорьевич упоминает о своем сокамернике – Алексее Самойловиче. Он был необычайно умен. Однако ум его был «страшный» – «равнодушный, насмешливый к вере». И как увлеченно ни говорил Иван Григорьевич о грядущей свободе человечества, Алексея Самойловича эти слова не трогали. Перефразированной Иваном Григорьевичем гегелевской максиме «все бесчеловечное бессмысленно и бесполезно» Алексей Самойлович противопоставляет перефразированный закон сохранения энергии:

Чего уж отстаивать свободу, это когда-то в ней видели закон и разум развития. А теперь, говорят, ясно: вообще исторического развития нет, история – процесс молекулярный, человек всегда равен себе, ничего с ним не сделаешь, нет развития. А закон простой – закон сохранения насилия.

Тут же заходит речь и о Гоголе – одном из главных певцов исторического пути России:

А у хаоса нет законов, ни развития, ни смысла, ни цели. Вот и Гоголь, гений России, воспел птицу-тройку, в ее беге угадывал будущее, да не в той тройке, что гадал Гоголь, оказалось будущее. Вот она тройка: русская казенная судьба, безликая тройка, особое совещание. Тройка, что приговаривала к расстрелу, составляла списки на раскулачивание, выключала юношу из университета, не давала хлебной карточки бывшей старухе.

И вот он со своих нар грозит Гоголю пальцем:

– Ошиблись, Николай Васильевич, не поняли, не разглядели русской нашей птицы-тройки. Не в беге тройки история людей, а в хаосе, в вечном переходе одного вида насилия в другой. Летит птица-тройка, а все недвижно, все застыло, а главное, недвижим человек, недвижима судьба его. Насилиеечно, что бы ни делали для его уничтожения. А тройка летит, и нет ей дела до русского горя. И что русскому горю – летит она или замерла в неподвижности.

Это не единственное обращение к классику. В другом фрагменте повести угадывается намек на «Шинель».

Рассказывая историю Анны Сергеевны, автор делает весьма своеобразную ремарку о ее покойной муже – сержанте Жихареве: «На стене висела фотография Жихарева – человека с невеселым лицом, он словно уже в ту пору, когда снимался, предвидел свою судьбу».

Когда Акакия Акакиевича окрестили, он «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник». Можно предположить, что эти фразеологические параллели случайны. Если же нет, то здесь создается новое идейное пространство.

Очевидно, что образ Жихарева и Акакия Акакиевича соотносим в первую очередь в аспекте литературной традиции: оба они – маленькие люди. У одного низкое звание, у другого – низкий чин. Оба прожили мало и как будто не оставили следа в истории. Темы социального дна и судьбы маленького человека – магистральные в этой повести.

Однако можно предположить, что ассоциирование Жихарева с Акакием Акакиевичем предполагает ассоциирование самого автора с маленьким человеком.

Старое пальто у Акакия Акакиевича износилось – пришлось делать шинель. Вышла она красивая, теплая – совсем на «капот» не похожая. Но шинель украли. Титулярный советник отправился на прием к «значительному лицу», но «значительное лицо» было крайне недовольно, что его потревожили – и наорало на просителя. Акакий Акакиевич заболел и умер. Правда, душа его дотоле не обретала покоя, пока не сорвала с плеч «значительного лица» его дорогой шинели.

С Гроссманом – похожая история. Советский литератор Гроссман пишет новый роман. «Новый» – во всех смыслах. «Жизнь и судьба» – это не просто продолжение «За правое дело» – это книга иного рода, политически настолько труднопроходимая, что даже при подготовке первых перестроечных публикаций пришлось делать купюры. И вот этот роман конфискован. Украден у автора. Но тот не смиряется, идет искать правды. А именно – пишет письмо Н.С. Хрущеву, после чего его принимает «значительное лицо» – М.А. Суслов. И, конечно, в помоши отказывает. Разве что не орет на просителя. И вот он постепенно чахнет и умирает: заканчивая «Все течет...» Гроссман был неизлечимо болен. Продолжая гоголевские аналогии, можно бы сказать, что они обрели завершение уже после смерти Гроссмана. Буквально вернулся с того света – с вырученной шинелью.

* * *

С одной стороны, напрашивается вывод, что пессимист Гроссман углубляет трагический пафос русской классики. Нет толку от того, что в Сибири выросли деревни, где «Воля и труд человека / Дивные дивы творят!» Со дна – не выбраться. И тройка, оказалось, не та, и дорогой, оказалось, не той летит. И дело не столько в песси-

мизме автора, сколько в его эрудиции. Накопившийся к 1960-м гг. исторический материал свидетельствовал против человеколюбия русской классики и даже порой ее сдержанного политического оптимизма.

На деле пафос гроссмановской повести сугубо гуманистический. В минуты отчаяния, огорченный циническим замечаниям Алексея Самойловича, Иван Григорьевич все же не теряет веры в то, что «Свобода соединится с Россией» и продолжает повторять про себя: «Все бесчеловечное бессмысленно и бесполезно».

А в конце повести он отправляется в родной город, где-то на юге, чтобы увидеть дом своего отца. Идет по пыльной дороге – и ему кажется, что вот-вот «к нему, блудному сыну, подойдет мать, и он станет перед ней на колени, и ее молодые прекрасные руки лягут на его плешивую и седую голову». Однако на том месте, где стоял дом, – только заросли хмеля и несколько камней. Там он и останавливается: «Он стоял здесь – седой, сутулый и все же тот же, неизменный».

Концовка библейская. Дом отца. Мать, встречающая блудного сына, – как Отец на картине Рембрандта... Однако всего этого нет. Есть только человек, не изменивший своему внутреннему закону. Он не обрел счастья, но главное – не потерял себя. А это – высшая заслуга в бесчеловечное время. И даже немного – счастье.

Литература

- Александрова 2021 – Александрова М.А. Декабристы в культурно-исторической мифологии советской эпохи: Литературная «декабристиана» 1920–1960-х гг. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. Вып. 4. С. 459–465.
- Бит-Юнан 2022 – Бит-Юнан Ю.Г. «Аннибалова клятва»: к истории романа В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» // Философические письма: Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5. № 2. С. 146–168.
- Бочаров 1990 – Бочаров А.Г. Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба. М.: Советский писатель, 1990. 378 с.
- Бочкарев 2016 – Бочкарев А.Е. Способы и средства выражения отчаяния в русской языковой картине мира // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкоznание. 2016. Т. 15. № 3. С. 103–110.
- Ковальская, Кузнецов 2011 – Ковальская В.М., Кузнецов И.О. Нестандартные деепричастия в русском языке: морфология // Acta Linguistica Petropolitana: Труды института лингвистических исследований. 2011. Т. 7. № 3. С. 106–110.
- Ланин 1997 – Ланин Б.А. Идеи «открытого общества» в творчестве Василия Гроссмана. М.: Магистр, 1997. 31 с.

- Ланин 2014 – *Ланин Б.А.* Сталин в прозе В. Гроссмана // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2014. № 4. С. 11–20.
- Berti 2014 – *Berti F.* The two revolutions and the nature of totalitarianism: Vasily Grossman's reinterpretation of Bolshevism // Гроссмановский сборник: Наследие современного классика / сост. М. Калузио, А. Красникова, П. Тоско. Милан: EDUCatt, 2016. С. 319–336.
- Ellis 1994 – *Ellis F.* Vasilii Grossman: The genesis and evolution of a Russian heretic. Oxford: Berg, 1994. 239 p.
- Garrard, Garrard 1996 – *Garrard J., Garrard C.* The bones of Berdichev: The life and fate of Vasily Grossman. N.Y.: Free Press, 1996. 437 p.
- Maddalena 2011 – *Maddalena G.* La filosofia sintetica in Vasilij Grossman // L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne / a cura di P. Tosco. Torino: Rubbettino, 2011. P. 279–300.
- Riconda 2007 – *Riconda G.* La “religione” di Grossman // Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra I classici del XX secolo / a cura di G. Maddalena, P. Tosco. Torino: Rubbettino, 2007. P. 221–250.

References

- Aleksandrova, M.A. (2021), “The Decembrists in the cultural and historical mythology of the Soviet era. Literary ‘Decembrist studies’ of the 1920s – 1960s”, *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, vol. 21, iss. 4, pp. 459–465.
- Berti, F. (2014), “The Two Revolutions and the Nature of Totalitarianism: Vasily Grossman’s Reinterpretation of Bolshevism”, in Calusio, M., Krasnikova, A. and Tosco, P., comp., *Grossman studies. The legacy of a contemporary classic*, EDUCatt, Milan, Italy, pp. 319–336.
- Bit-Yunan, Yu.G. (2022), “‘Hannibalian oath’. On the history of V. Grossman’s novel ‘Life and Fate’”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, vol. 5, no. 2, pp. 146–168.
- Bocharov, A.G. (1990), *Vasili Grossman: Zhizn’, tvorchestvo, sud’ba* [Vassily Grossman. Life, legacy, fate], Sovetskii pisatel’, Moscow, USSR.
- Bochkarev, A.E. (2016), “Ways and means of expressing despair in the Russian language worldview”, *Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*, vol. 15, no. 3, pp. 103–110.
- Ellis, F. (1994), *Vasili Grossman: The genesis and evolution of a Russian heretic*, Berg, Oxford, UK.
- Garrard, J. and Garrard, C. (1996), *The bones of Berdichev: The life and fate of Vasily Grossman*, Free Press, New York, USA.
- Kovalskaya, V.M. and Kuznetsov, I.O. (2011), “Morphology of non-standard conversbs in Russian”, *Acta Linguistica Petropolitana*, vol. 7, no. 3, pp. 105–110.

- Lanin, B.A. (1997), *Idei "otkrytogo obshchestva" v tvorchestve Vasiliya Grossmana* [The ideas of “open society” in V. Grossman’s works], Magistr, Moscow, Russia.
- Lanin, B.A. (2014), “Stalin in Vasilii Grossman’s prose”, *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, no. 4, pp. 11–20.
- Maddalena, G. (2011), “La filosofia sintetica in Vasilij Grossman”, in Tosco, P., ed., *L’uomo nell’uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, Rubbettino, Turin, Italy, pp. 279–300.
- Riconda, G. (2007), “La ‘religione’ di Grossman”, in Maddalena, G. and Tosco, P., ed., *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra I classici del XX secolo*, Rubbettino, Turin, Italy, pp. 221–250.

Информация об авторе

Юрий Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российской государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6;

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, д. 82, стр. 1;

Высшая школа экономики, Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманская, д. 21/4; bityunan@gmail.com

Information about the author

Yuriii G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Presidential Academy, Moscow, Russia; 82, Vernadsky Av., Moscow, Russia, 119571;

HSE University, Moscow, Russia; 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, Russia, 105066; bityunan@gmail.com

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-340-357

Особенности стихосложения Варлама Шаламова

Юрий Б. Орлицкий

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

Аннотация. В статье рассматриваются основные индивидуальные особенности версификационной системы признанного поэта-традиционалиста Варлама Шаламова, показаны механизмы его скрытого новаторства, следы влияния на стихотворную поэтику автора лирики Б. Пастернака. Дан обзор метрики, строфики, звуковой организации стиха и рифмы Шаламова; показано, как, при очевидном преобладании в его поэзии четырехстопного ямба и катренной строфики, поэт демонстрирует также интерес к раритетным формам метрики и звуковой организации стиха, приближающим его в отдельных стихотворениях к новационным формам русской поэзии XX в.

Ключевые слова: Шаламов, Пастернак, стихосложение, метрика, силлаботоника, ямб, строфики, катран, сонет, звуковая организация, аллитерация

Для цитирования: Орлицкий Ю.Б. Особенности стихосложения Варлама Шаламова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 340–357. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-340-357

The features of Varlam Shalamov's versification

Yuriy B. Orlitsky

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

Abstract. The article considers the key individual characteristics of the versification system of the renowned traditionalist poet Varlam Shalamov, demonstrating the mechanisms of his hidden innovation and the influence of the lyricist Boris Pasternak on his poetic style. It provides an overview of Shalamov's metrics, strophes, sound organization of verse, and rhyme. It shows how, despite the obvious predominance of iambic tetrameter and quatrain stanzas in his poetry, the poet also demonstrates an interest in rare forms of metrics

© Орлицкий Ю.Б., 2025

and sound organization of verse, which, in some poems, bring him closer to the innovative forms of 20th-century Russian poetry.

Keywords: Shalamov, Pasternak, versification, metrics, syllabo-tonic verse, iamb, strophes, quatrain, sonnet, sound organization, alliteration

For citation: Orlitsky, Yu.B. (2025), “The features of Varlam Shalamov’s versification”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 340–357, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-340-357

Любой разговор о стихотворном наследии Варлама Шаламова начинается с утверждения о его традиционности [Есипов 2020, с. 51], даже каноничности, что, в зависимости от личности и вкусов исследователя, может быть или изрядным комплементом, или, наоборот, признанием абсолютной неоригинальности, даже вторичности творчества поэта.

Разумеется, автор, писавший в основном силлабо-тоническим стихом, не может не быть традиционалистом; вопрос, однако, в том, какая именно это традиционность. Известно, что сам он в 1973 г. в стихотворении «Кто я» (именно так, без вопросительного знака – к этому времени Шаламов уже точно знал, кто он такой и какое место занимает в отечественной литературе) писал: «Я – новая форма рассказа, / Я – новая форма стиха, / Еще не дошедшая сразу, / Еще неизбежно тиха» (2, 241)¹.

Об этом же писал и академик Вяч.Вс. Иванов, лично знавший поэта и впервые написавший о его стихе (точнее – о его четырехстопном ямбе) еще в 1973 г. в заметке «Из наблюдений над четырехстопным ямбом современных поэтов»; характеризуя конкретные особенности этого размера в творчестве Шаламова, Иванов отмечает, что поэт отдает предпочтение определенным вариантам этого размера, что обеспечивает ему вполне определенное, индивидуальное звучание [Иванов 2004].

В более поздней работе, рассуждая о поэзии Шаламова, Иванов утверждал: «четырехстопный ямб, т. е. классическая форма размера стихов Шаламова, отличается от прежнего традиционного ямба <...> он понимал: необходимо писать стихи по-новому. Он не хотел

¹ Стихотворения Шаламова кроме специально оговоренных случаев цитируются по наиболее авторитетному на сегодня изданию: Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.В. Есипова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2020. В тексте в скобках первая цифра обозначает номер тома, вторая – номер страниц.

впадать в пошлость традиционных форм: его поэзия стремится к оригинальности в размере, метре, ритме и рифме, о которой он так поразительно рассказал Пастернаку, – рифма как способ поиска чего-то нового не только в форме стиха, но в сути того, что он пишет» [Иванов 2013, с. 36].

Наблюдения Иванова показали, что выбор малоударных вариантов четырехстопного ямба (далее – Я4), возникающих из-за использования длинных слов, сближает стих Шаламов в первую очередь с пастернаковским. Вот несколько примеров таких двуударных (а в одном случае – даже одноударной) строк: «Ослабевая в высоте...»; «Разливающейся реки...»; «По кипению пузырьков...»; «Переплавляется в озон...»; «И по железнодорожной...»; «Опаснейшая из Горгон...»; «Раздвинувший портъеры...».

При этом Я4 преобладает в метрическом репертуаре Шаламова; но это, по подсчетам М. Гаспарова, – общая черта русской силлабо-тоники начиная с XVIII в. до середины 1940-х гг.; в последующие же два десятилетия его «догоняет» пятистопный ямб, хотя лидерство двух ямбических размеров носит в период шаламовского творчества абсолютный характер [Гаспаров 1974, с. 51–54]. Однако, как убедительно показал Иванов, шаламовский четырехстопник безусловно имеет собственное выражение лица.

Для рассуждения о других особенностях шаламовской метрики мы будем опираться на наиболее полное издание его стихотворных произведений в «Большой серии» «Библиотеки поэта», являющееся с сегодня самым авторитетным источником.

При рассмотрении безусловно господствующей в поэтическом наследии Шаламова силлабо-тонической метрики прежде всего бросается в глаза большое число разностопных метров, которых, кстати, тоже очень любил Пастернак (вспомним хотя бы его «Зимнюю ночь» (1946). Тем же размером, Я4/2 (т. е. стиха, в котором нечетная половина строк, начиная с первой, выполнена четырехстопным ямбом, а четная – двустопным) написано, например, стихотворение Шаламова 1951 г.:

Я разорву кустов кольцо,
Уйду с поляны.
Слепые ветки бьют в лицо,
Наносят раны.

Роса холодная течет
По жаркой коже,
Но остудить горячий рот
Она не может.

Всю жизнь шагал я без тропы,
Почти без света.
В лесу пути мои слепы
И неприметны.

Заплакать? Но такой вопрос
Решать не надо.
Текут потоком горьких слез
Все реки ада. (1, 167–168)

Четко осознавая ритмическое сходство двух стихотворений, позднее, в 1980 г., Шаламов признается: «Я современник Пастернака» (2, 281). Причем и это стихотворение тоже написано разностопным («пастернаковским» 4/2) ямбом, только короткие строки в нем, в отличие от «Зимней ночи» и «Я разорву кустов кольцо...» имеют не женские, а мужские окончания.

В 1954 г. – тоже «в тени» недавно прочитанных стихов Юрия Живаго – создается еще одно «пастернаковское» по интонации стихотворение, написанное разностопным (только теперь – 4/3) ямбом – «Утро»:

По стенке шарит желтый луч,
Раздвинувший портьеры,
Как будто солнце ищет ключ,
Забытый ключ от двери.

И ветер двери распахнет,
И впустит птичье пенье,
Всех перепутавшихся нот
Восторг и нетерпенье.

Уже, взобравшись на скамью
Иль просто на подклетье,
Петух, как дьякон ектенью,
Заводит многолетье.

И сквозь его «кукареку»,
Арпеджио и трели
Мне видно дымную реку,
Хоть я лежу в постели.

<...> (1, 165)

Другое стихотворение Шаламова написано с помощью чередования четырех- и одностопных строк (**Я4/1**) – размером еще более экзотическим, чем предыдущие разностопники:

Когда рождается метель
На свет,
Качает небо колыбель
Примет.
И связки звезд и облака
Вокруг
Кружатся волей ветерка,
Мой друг.
Бежит поземка возле ног,
Спеша,
И лезет в темный уголок
Душа.
Ты не оценишь этот мир
В снегу,
Зачитанную мной до дыр
Тайгу.
А мне вершина скал –
Маяк,
Они – и символ, и сигнал,
И знак.
1957 (2, 26)

Встречаются в арсенале поэта и стихи, написанные более сложными вариантами разностопного ямба: Я221 221 («Отморожение» (1959) (2, 83), Я4241 («Бесплодно падает на землю...» (1960) (2, 111), Я4243:

Я видел все: песок и снег,
Пургы и зной.
Что может вынести человек –
Все пережито мной.

И кости мне ломал приклад,
Чужой сапог.
И я побился об заклад,
Что не поможет бог.

Ведь богу, богу-то зачем
Галерный раб?

И не помочь ему ничем,
Он истощен и слаб.

Я проиграл свое пари,
Рискуя головой.
Сегодня – что ни говори,
Я с вами – и живой.
<1954> (1, 192)

Наконец, в построенном еще сложнее стихотворении 1961 г. «Ленинград» четыре первые строфы построены по формуле Я4241:

Все, что учил я так давно:
События, даты,
Что здесь прорублено окно
Куда-то.
России главные слова,
И залп Авроры,
И славой сильная Нева,
И море.
<...> (2, 117)

В двух следующих катренах слоговая длина строк меняется (4242 + 4142).

Обращаясь к длинному шестистопному ямбу, Шаламов обычно выбирает цезурированный вариант этого размера:

В ПУТИ

О, ястребом вцепясь в закраинку утеса,
Косматый великан, закутанный в тряпье,
И по лесу, как зверь, ползи простоволосый,
Надейся на топор, на нож и на ружье.
И ягелем кормись, как пестрые олени,
Сотри его в муку, смешай с водой ручья,
И встань перед ручьем, как в церкви, на колени,
Молись о забытии, во власти забытья.
Одежду разорви и перешей на обувь,
Подстереги мышей и, голод утоля,
Оборотясь к звезде, читать стихи попробуй,
Чтоб их навек запомнила земля.
<1959> (2, 84)

Точно так же написано позднее стихотворение «В Судейском переулке есть чуточку от Кафки...» (1976). В отличие от этих двух, вполне традиционных, примеров, в стихотворении 1973 г. «Славянская клятва» Шаламов использует наращение слогов на цезуре, причем переменное: в большинстве строк на один слог, а в двух – шестой и десятой – на два слога, что заметно усложняет ритмический рисунок традиционного метра:

Клянусь до самой смерти мстить этим подлым сукам,
Чью гнусную науку я до конца постиг.
Я вражескою кровью свои омою руки,
Когда наступит этот благословенный миг.

Публично, по-славянски, из черепа напьюсь я,
Из вражеского черепа, как делал Святослав.
Устроить эту тризну в былом славянском вкусе
Дороже всех загробных, любых посмертных слав.

Пусть знает это Диксон и слышит Антарктида,
В крови еще пульсирует мой юношеский пыл,
Что я еще способен все выместить обиды
И ни одной обиды еще я не забыл. (2, 244)

Кроме разностопного, поэт нередко использует также вольный ямб; так в стихотворении 1953 г. «Бог был еще ребенком, и украдкой...» неупорядоченно чередуются строки пяти-, шести- и четырехстопного ямба.

Своеобразным проявлением вольности можно считать и появление в его стихах одиночных удлиненных или, наоборот, усеченных строк. Интересно, что Шаламов и сам писал об этом явлении: «Укороченные строки широко применял Блок»² (CC 7, 351).

Чаще всего такие строки встречаются именно в двусложных метрах – ямбах и хореях. Например, в написанном пятистопном хореем стихотворении Шаламова «Боярыня Морозова» (1950) одна строка – «Возвышаясь над толпой порабощенной...» (1, 147) – шестистопная.

В целом доля хореев в стихотворном наследии Шаламова достаточно велика и вполне соответствует почетному второму месту,

² Ссылки на статьи и письма Шаламова даются по изданию: Шаламов В.Т. Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. М.: Книжный клуб «Книговек», 2013. Т. 5, 6, 7. В тексте в скобках цифры после сокращения СС обозначают номера тома и страниц.

которое этот метр занимает в репертуаре русской поэзии. Среди шаламовских хореев, как и среди его ямбов, тоже достаточно часто встречаются разностопные формы. Таково, например, стихотворение 1975 г. «Каплет дождь святой водичкой...», нечетные строки в котором написаны четырехстопным размером, а четные – двустопным:

Каплет дождь святой водичкой:
Дьявол пьет,
Тычет в лед зажженной спичкой,
Тает лед.
Ожерельем кимберлита
Озарен,
Он нашел в гримасах быта
Верный тон.
<...> (2, 270)

Характерно, что Шаламов и здесь вполне осознает свою ритмическую зависимость от Пастернака, о чем он пишет в письме Ю. Шрейдеру 7 сентября 1975 г.: «Самый главный недостаток стихотворения “Каплет дождь святой водичкой” в его подражательности: в ритме, теме, размере; это – перепев позднего, а стало быть, худшего Пастернака» (CC 7, 350).

В репертуаре шаламовской силлаботоники встречается также немало трехсложников; чаще всего это – амфибрахий, размер, наиболее распространенный, по данным Гаспарова, в период 1925–1935 гг. [Гаспаров 1974, с. 63]. Чаще всего это трехстопная версия метра (например, стихотворение «Февраль – это месяц туманов...»), но встречаются и более короткие (двустопный – «Мы несчастье и счастье...»), и разностопный («Там где-то морозом закована слякоть...») (<1954?>) Амф 4/3³).

Среди анапестов, наоборот, преобладают вольные («Ночью (в рентгенкабинете)» (1950) (в основном написан Анб), «Я одет так легко...» (1969), «Написать – и забыть! Отвязаться...»).

В стихотворении «К другу» (1950) в анапест проникает дольник: половина строк (6 из 12) написано шестистопным размером,

³ Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и типов тонического стиха: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, X4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хорея подряд; X4/3 – разностопный хорей, в котором нечетные строки четырехстопные, а четные – трехстопные).

одна – семистопным, одна – четырехстопным, еще одна – двустопным и две – дольником:

Как мы выросли здесь! Рвем орехи со старого кедра,
Наклоняясь, срываем зеленые листья берез,
Топчем гроздья рябины – кустов, опрокинутых ветром,
И так близко до звезд. Ан2
Как мы выросли! Вымерзли, что ли, все эти смешные понятия, Ан7
Честь и дружба – и много такого забыть нам пришлось,
Будто с плеч наших сброшено детское платье, Ан4
Что по швам затрещало и расползлось. Дол

Обещай мне, мой друг, что на этих полярных широтах,
Что бы там ни случилось с деревьями и людьми, Дол
Ты останешься мальчиком, даже птенцом желторотым,
И да здравствует день, когда снова мы будем детьми! (2, 345–346).

Аналогично в трехстопном анапестическом стихотворении «Свидание» (<1953>) находим две строки дольника: «Поднимающегося от реки...» и «Солнце в небе останови...»), а в дактилическом двадцатистрочном «Бензине» (<1949–1950>) на фоне девяти строк правильного четырехстопника, одного трехстопника и четырех двустопников (укороченные строки с мужскими окончаниями завершают все катрены) появляются целых шесть дольниковых строк.

Поздно. Заглохло. Затихла машина.
Клапаны, слышишь, совсем не стучат.
Оба мы – женщина и мужчина Дол
Очень устали сейчас.

Нам бы дойти до ближайшей избушки,
Нам перегреться, передохнуть. Дол
Нам бы хоть спирту по полной кружке Дол
С горя хлебнуть.

Сколько же раз нам дано обмануться,
Путая ветер с шорохом шин. Дол
Нам хоть домой бы вместе вернуться. Дол
– Нету машин.

Так и стоим на пустынной дороге.
Если бы снова любовь да совет.

Впрочем, и ждать уж осталось немного,
Скоро рассвет.

Ветер шумит, точно автомашинा,
Грузно взбираясь на горный склон. Дол
Но и ему не хватает бензина,
Глохнет и он. (2, 316–317)

Итак, в ряде силлабо-тонических стихотворений Шаламова, как мы видим, могут спорадически появляться дольниковые строчки; а в его достаточно многочисленных дольниках, наоборот, очень часто появляются строки, вполне укладывающиеся в один из пяти классических метров.

Вообще из тонических размеров Шаламов использует только дольники; по поводу остальных, более раскованных (тактовика и акцентного стиха) он отчетливо высказался в одном из стихотворений:

Мы не отдали моде века
Приличной дани. Старый ямб
И даже больше – ямб-калеак
Пристойней показался нам,
Чем всей тонической системы
Ступени, выкрики, курсив. (2, 405)

Только однажды обратился он и к раешному стиху, тоже получившему в русской поэзии второй половины XX в. достаточно широкое распространение:

SILENTIUM

Кровь и обиды,
Все, что ты видел,
Если вернешься домой,
Помни немой.

В пьяном чаду,
В малайрийном бреду,
Либо
На дыбе,
Где мышицы твои рвут палачи,
Молчи.

В счастливом сне
Любимой жене
В свете зари
Не говори.

Даже отцу,
Мертвому,
На могиле
Ведь не расскажешь были.

Матери – помоги.
Матери – лги.

Дочери,
Сыну
Ночью
Синей,
О том, как ты жил,
Не расскажи.

И, другу
Сжимая руку,
К тайнам своим открывая ключи,
Про это – молчи.

Но на последнем встав пороге,
Устав и от правды, и от лжи,
Богу,
И то немного,
Все-таки расскажи! (2, 306)

Итак, подводя итоги рассмотрению метрики поэта, можно сказать, что он использует в основном самые ходовые силлабо-тонические метры (в первую очередь – ямб) и дольник, который в советский период истории русского стиха, по остроумному замечанию М.Л. Гаспарова, «становится как бы шестым классическим метром стал шестым силлабо-тоническим размером»⁴.

При этом достаточно часто Шаламов по возможности разнообразит традиционную метрику: в ямбе – обращаясь, как заметил еще

⁴ Гаспаров М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 270.

Вяч.Вс. Иванов, к редким его фигурам, во всем спектре силлаботоники – к сочетаниям разных стопностей, в трехсложниках – объединяя в одном стихотворении метрические строки с дольниками.

Если же попытаться хотя бы приблизительно наметить эволюцию шаламовской метрики, то можно говорить о некотором движении поэта от большего разнообразия форм к большей строгости стиховой дисциплины.

Переходя к особенностям звуковой организации стиха Шаламова, необходимо прежде всего вспомнить его несколько неожиданное заявление, сделанное в записной книжке 1971 г.: «Я тоже считаю себя наследником, но не гуманной русской литературы XIX в., а наследником модернизма начала века. Проверка на звук» (CC 5, 323). Что же это означает на практике?

Здесь, наверное, прежде всего надо вспомнить, какое большое внимание поэт уделял, вслед за поэтами Серебряного века, звуковой организации стиха; ей он посвятил специальную статью «Звуковой повтор – поиск смысла (заметки о стиховой гармонии)» (CC 7, 271). Интересно, что благодаря усилиям своих друзей-ученых эта статья впервые была опубликована в специальном издании «Семиотика и информатика»⁵.

Размышляя над опытом русских поэтов (от Державина до Пастернака) и приводя массу убедительных примеров из их практики, Шаламов приходит к выводу: «Творческий процесс начинается с рождения в некоем заданном ритме – “размере” (ямб, хорей), где слова уже вооружены звуковыми повторами, с помощью которых и пишется стихотворение. Пользование этими звуковыми повторами, этими “трезвучиями” не только необычайно расширяет видимый и невидимый мир поэта, но и ограничивает его, ставя какие-то преграды, рамки русской грамматике, делая необходимый отбор на первой же части работы» (CC 7, 266). Вывод же статьи еще более категоричен: «Стихотворная гармония зависит от сочетания согласных в стихотворной строке» (CC 7, 267).

В письмах Ю. Шрейдеру Шаламов писал также: «Аллитерация сейчас рассматривается как нечто аналогичное музыкальному “тремоло”. На самом же деле речь идет об опорных трезвучиях согласных, определяющих звукосмысловую гармонию стиха». (CC 6, 551); «Я сейчас дописываю в черновике краткую работу: “Сергей Есенин под звуковым лучом”, где доказываю, что “Выткался на озере алый свет зари” – первое стихотворение, где были звуковые

⁵ Шаламов В.Т. Звуковой повтор – поиск смысла (заметки о стиховой гармонии) // Семиотика и информатика. М.: ВИНИТИ, 1976. Вып. 7. С. 12–44.

повторы, и что именно поэтому Есенин стал поэтом. Затем идет разбор лучшего стихотворения Есенина – “Письма к матери”, где звуковое совершенство и нарочитость не уступают паSTERНАКОВСКОЙ “Метели”» (CC 7, 351).

Довольно активно пользуется Шаламов аллитерациями и в собственной стихотворной практике – например, такими изысканными, от которой не отказались бы Бальмонт и Набоков: «Я рассею одиссею Енисея / И сомненья в исчислении посею» (2, 219).

Достаточно неожиданно в некоторых стихотворениях поэта используется также вертикальная аллитерация, которую иногда неправильно называют «начальной рифмой» – техническое средство, заимствованное русской поэзией из тюркско-монгольского стихосложения [Орлицкий 2020, с. 963–973]:

*Осень царство свое
Откупила у лета* (2, 119);

*Опасаются, что тогда
От размера и рифм, похоже,
Не останется и следа.
Только крика косноязычья
Неразборчивый дикий вой,
Нарушающий все приличья* (2, 194);

*Покупка книг. Покупка знаний.
Продажа слез.
Продажа* (2, 193).

Говоря же о наиболее частой, практически регулярной в традиционном русском стихе форме звукового повтора – рифме, следует сказать, что практически все стихи, вошедшие в двухтомник «Библиотеки поэта» – рифмованные.

Интересно, что в 1957 г. поэт пишет стихотворение «Некоторые свойства рифмы», которое посвящает руководителю стиховедческой группы академического института мировой литературы Л.И. Тимофееву; стихотворение начинается замечательным афористическим определением: «Инструмент для равновесья / Неустойчивости слов», однако затем Шаламов корректирует его: «Принудительная мера / поэтической красы» (2, 27, 28).

При этом рифма у поэта чаще всего традиционно точная, но иногда бывает и неожиданно неточной. Встречаются у него и неожиданные раритеты – например, ряды строк, написанных на одну рифму – так называемый монорим:

* * *

В Ялте пишется *отлично*
 Что скрывать?
 Музу здесь вполне *прилично*
 И воистину *логично*
 Энергично и *тактично*,
 В поединке очень *личном*,
 Уложить с собой в кровать.
 И вести с ней до света
 Важный разговор,
 До внезапного рассвета
 Затхлых крымских гор.
 1976 (2, 276)

Примерно то же характеризует и строфику поэта: в ней преобладают наименее выразительные, абсолютно нейтральные и наиболее распространенные в русской лирике катрены, в основном с перекрестной рифмовкой, на фоне которых особенно видны более выразительные, сложные случаи.

Так, в написанном четырехстопным хореем стихотворении 1952 г. «Остановлены часы...» Шаламов использует парную («александрийскую») рифмовку и только мужские окончания, что встречается в русской традиции достаточно редко:

Остановлены часы
 Каплей утренней росы.
 Я стряхнул ее с цветка,
 С расписанного лепестка.

Напряженьем росных сил
 Я часы остановил.
 Время, слушаясь меня,
 Не начнет сегодня дня.

Здесь со мной лесной рассвет,
 И домой дороги нет. (1, 158–159)

Кроме «канонических» катренов, поэт часто обращается также к пятистишиям и шестистишиям, представляющим собой обычно варианты тех же четверостиший с так называемой затянутой рифмой:

ГОРА

В сияющем известняке,
В граните черно-буром,
Гора спускается к реке,
Зажав подснежники в руке,
Навстречу людям хмурым.

Остановившись над ключом,
Как и во время оно,
Она не грезит ни почем
Ни силикатным кирпичом,
Ни железобетоном.
<1952?> (1, 175)

Кроме того, отдельные «случайные» пятистишия с затянутой рифмой находим и в некоторых стихотворениях, написанных в основном катренами.

Шестистишия (а точнее – сдвоенные трехстишия с рифмовкой (ааВссВ) Шаламов использует только дважды: в своей ямбической «Атомной поэме» (1954) и в написанном разностопным (443) хореем стихотворении 1952 г.:

Нет, тебе не стать весною
Синеокою, лесною,
Ни за что не стать.

Не припомнить то, что было,
Только горько и уныло
Календарь листать.

Торопить движенье суток
Хриплым смехом прибауток,
Грубою божбой.

И среди природы спящей
Быть не только настоящей,
Но самой собой. (1, 125)

Наконец, дважды Шаламов обращается к сонетной форме, причем свой «Перевод с английского» (1950) он пишет «несонетным» четырехстопным анапестом и завершает его тоже «неправильным» с точки зрения рифмовки английского сонета двустишием:

В староверском дому я читаю Шекспира,
Толкованье улыбок, угрозы судьбе.
И стиху откликается эхо Псалтыри
В почерневшей, продымленной темной избе.

Я читаю стихи нараспев, как молитвы.
Дочь хозяина слушает, молча крестясь
На английские страсти, что еще не забыты
И в избе беспоповца гостят.

Гонерилье осталась изба на Кубани.
Незамужняя дочь разожгла камелек.
Тут же сушат белье и готовится баня.
На дворе леденеют туши кабаны...

Облака, как верблюды, качают горбами
Над спокойной, над датской землей. (1, 164)

Возвращается к этой форме поэт спустя четверть века, в 1975 г., на этот раз – к настоящей английской (шекспировской) его форме, и называет свое стихотворение «155-й сонет Шекспира» (как известно, английский классик написал всего 154):

Когда на грани глухоты опасной
Мы тщимся бедной мыслью обуздать
Незавершенность музыки прекрасной
И образ Совершенства ей придать –

Так и ваятель, высекая искры,
Стремится в камне душу разбудить,
Так любящий безумствует, неистов
В своем желанье страсть опередить.

Так воин рвется смерть принять в сраженье...
Когда ж нас озарит разгадки свет?
Ведь счастье не в конце, а в продолженье
Мгновенья... Но кончается сонет.

Как отраженье вечности нетленной
Песнь вырываются у времени из плена. (2, 266–267)

В целом же динамику в развитии строфики у Шаламова тоже непросто уловить, прежде всего, потому, что диапазон используемых

им форм (катрены, александрийцы, редкие шестистишия и пятистишия, сонеты) чрезвычайно узок. Тем не менее и здесь, так же, как в метрике и звуковой организации стиха, поэт умело пользуется контрастами нейтрального фона и одиночных проявлений изощренного версификационного мастерства, необходимого ему, кажется, только в крайних случаях, словно бы для доказательства того, что он действительно владеет новыми формами стиха, соответствующимиисканиям своей эпохи.

Литература

- Гаспаров 1974 – Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
- Есипов 2020 – Есипов В.В. Стихи после Колымы (Поэтический дневник Варлама Шаламова) // Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.В. Есипова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2020. С. 5–70.
- Иванов 2004 – Иванов Вяч.Вс. Из наблюдений над четырехстопным ямбом современных поэтов // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение: Всемирная литература. Стиховедение. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 725–731.
- Иванов 2013 – Иванов Вяч.Вс. Поэзия Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории: сб. трудов Международной научной конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории» (Москва – Вологда, 16–19 июня 2011 г.) / ред. и сост. С.М. Соловьев. М.: Литера, 2013. С. 31–41.
- Орлицкий 2020 – Орлицкий Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издат. дом «ЯСК», 2020. 1015 с.

References

- Gasparov, M.L. (1974), *Sovremennyi russkii stikh: Metrika i ritmika* [Modern Russian verse. Metrics and rhythm], Nauka, Moscow, USSR.
- Esipov, V.V. (2020), “Poems after Kolyma (Poetic diary of Varlam Shalamov)”, in Shalamov, V.T., *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and poems], 2 vols., Izdatel’stvo Pushkinskogo Doma, Vita Nova, Saint Petersburg, Russia, pp. 5–70.
- Ivanov, V.Vs. (2004), “From observations on iambic tetrameter in contemporary poetry”, in Ivanov, V.Vs., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul’tury* [Selected works on semiotics and cultural history], vol. 3, Yazyki slavyanskoi kul’tury, Moscow, Russia, pp. 725–731.

- Ivanov, V.Vs. (2013), "Shalamov's poetry", in Solov'ev, S.M., ed., comp., *Varlam Shalamov v kontekste mirovoi literatury i sovetskoi istorii: sbornik trudov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Sud'ba i tvorchestvo Varlama Shalamova v kontekste mirovoi literatury i sovetskoi istorii"* (Moskva – Vologda, 16–19 iyunya 2011 g.) [Varlam Shalamov in the Context of world literature and Soviet history: Proceedings of the International Scientific Conference "The fate and work of Varlam Shalamov in the context of world literature and Soviet history", (Moscow – Vologda, June 16–19, 2011)], Litera, Moscow, Russia, pp. 31–41.
- Orlitsky, Yu.B. (2020), *Stikhoslozhenie noveishei russkoi poezii* [Versification of modern Russian poetry], Izdatel'skii dom "YaSK", Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юрий Б. Орлицкий, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; ju_b_orlitski@mail.ru

Information about the author

Yuriii B. Orlitsky, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047, ju_b_orlitski@mail.ru

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-358-368

Художник и поэт рисуют друг друга
(стихотворения Б. Слуцкого и А. Кушнера)

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. Статья посвящена изучению двух стихотворений, в которых поэт становится моделью для художника: «Художник пишет с меня портрет...» Б. Слуцкого и «Художник работает быстро, быстрее меня...» А. Кушнера. Анализируя сходства и различия лирических ситуаций и сюжетов, автор выявляет способы репрезентации лирического «я» через призму живописного акта. Особое внимание уделяется субъектной структуре, пространственно-временной организации и роли зрительного восприятия в поэтике обоих текстов. Если у Слуцкого доминирует конфликт и разобщенность между поэтом и художником, то у Кушнера центральным оказывается опыт сотворчества и диалога. Сопоставительный анализ позволяет выявить разные модели взаимодействия поэзии и живописи и показывает, как образ художника становится формой метарефлексии поэта над природой художественного акта.

Ключевые слова: лирический субъект, лирический сюжет, поэзия и живопись, визуальное в лирике, интермедиальность

Для цитирования: Малкина В.Я. Художник и поэт рисуют друг друга (стихотворения Б. Слуцкого и А. Кушнера) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 358–368. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-358-368

The poet and the painter portraying each other
(poems by B. Slutsky and A. Kushner)

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. This article studies two poems in which the poet becomes the model for a painter: “*The painter is painting my portrait...*” by B. Slutsky and

© Малкина В.Я., 2025

“The painter works quickly, faster than I do...” by A. Kushner. By analyzing the similarities and differences in the lyric situations and plots, the author shows the ways in which the lyrical “I” is represented through the act of painting. Special attention is paid to the subject structure, the spatiotemporal organization, and the role of visual perception in the poetics of both texts. In Slutsky’s poem, conflict and alienation between the poet and the painter predominate; in Kushner’s, the central experience is one of collaboration and dialogue. A comparative analysis enables revealing different models of interaction between poetry and painting, and shows how the figure of the painter becomes a form of the poet’s metareflection on the nature of artistic creation.

Keywords: lyrical subject, lyrical plot, poetry and painting, the visual in lyric poetry, intermediality

For citation: Malkina, V.Ya. (2025), “The poet and the painter portraying each other (poems by B. Slutsky and A. Kushner)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 358–368, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-358-368

Когда речь заходит о теме живописи в поэзии, то чаще всего речь идет об экфрасисе – то есть описании картина средствами поэтического искусства [Теория 2018; Марков 2019]). О персонаже-художнике и процессе создания картины чаще заходит речь в исследованиях эпической прозы [Бочкарева 2001; Рыбалко 2024]. Нас, однако, в данной статье интересует случай, когда в центре лирического стихотворения оказывается персонаж-художник и процесс создания картины (а именно, портрета), порождающий рефлексию о восприятии, коммуникации и границах художественного понимания как живописи, так и поэзии. В качестве материала мы выбрали два стихотворения – «Художник» («Художник пишет с меня портрет...») Бориса Слуцкого (1954) и «Художник работает быстро, быстрее меня...» Александра Кушнера (2015), посвященное Арону Зинштейну.

У нас нет данных о том, что Кушнер знал стихотворение Слуцкого (хотя, конечно, это вполне вероятно), поэтому мы будем говорить о типологическом сходстве, а не генетическом. Также мы не будем затрагивать биографический аспект, оговоримся только, что портрет Александра Кушнера работы художника Аrona Иосифовича Зинштейна действительно существует, работа над ним шла на даче Кушнера летом 2014 г.¹ А вот идет ли речь о реально существо-

¹ См. фотографии на персональном сайте А.И. Зинштейна. URL: https://aronzinshtein.ru/artist_and_poet.html (дата обращения: 11.07.2025).

вавшем портрете Слуцкого, неясно – оба известных его портрета были созданы позже: Самуила Адливанкина – в 1963-м²; по воспоминаниям Бенедикта Сарнова, этот портрет поэту нравился:

В середине 60-х в Коктебеле Борис Слуцкий познакомил меня с художником С.Я. Адливанкиным. Тот за несколько сеансов написал его портрет, и портретом этим Борис очень гордился.

Когда я сказал, что портрет, по-моему, художнику не molto удался, Борис снисходительно улыбнулся:

– Ну, что вы! Портрет, конечно, не дружественный, но очень хороший³.

Второй портрет – работы Бориса Жутовского – был написан в 1974 г.; отношение к нему, видимо, было чуть более ироничным, но в целом скорее положительным, если судить по автографу на обороте портрета:

Вынужденный экспромт.
Я здесь на Африку похож,
на Аденауэра тоже,
в советы нечестивых вхож.
Меня признают там по роже.
Борис Слуцкий⁴.

Поэтому сосредоточимся на анализе именно текстов двух стихотворений, оставив биографические реалии за рамками нашего исследования.

Общее в двух произведениях заметно уже в заголовочном комплексе. У Слуцкого заглавие «Художник»⁵, у Кушнера эксплицированного заглавия нет, но есть посвящение художнику – Арону Зинштейну⁶. Кроме того, оба стихотворения начинаются с одного

² Самуил Адливанкин. Портрет Бориса Слуцкого (картон, масло, 1963). URL: <https://maslovka.org/images/555/ADLI-49.jpg> (дата обращения: 11.07.2025).

³ Сарнов Б.М. Сталин и писатели. Кн. 1. М.: Колибри, 2018. С. 40.

⁴ Борис Жутовский. Слуцкий Борис Абрамович (бумага, графитный карандаш, 1974). URL: <https://zhutovsky.ru/ludi-004-sluzkiy> (дата обращения: 11.07.2025).

⁵ Слуцкий Б.А. Сегодня и вчера: книга стихов. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 41. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

⁶ Кушнер А.С. Земное притяжение: книга новых стихов. М.: Время, 2015. С. 34 (Поэтическая библиотека). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

и того же слова «Художник», стоящего в сильной позиции начала первого стиха и выполняющего функцию подлежащего в первом предложении, за которым идет глагол-сказуемое: «Художник пишет» / «Художник работает». Есть и другие лексические переклички в дальнейшем: кроме слова *художник*, в обоих стихотворениях встречаются слова *портрет, рука, кисть, холст*.

Собственно, в обоих текстах идентичная лирическая ситуация: художник пишет портрет поэта. Именно это и является основанием для нашего сопоставления. Однако дальнейшее развитие лирического сюжета стихотворений различается. Отсюда цель данной статьи – попытаться ответить на вопрос о том, как идентичная начальная ситуация приводит к отличающимся событиям и различным сюжетам в целом.

Оговорим, что лирическую ситуацию мы понимаем как статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения. Лирическая ситуация определяет пространственно-временную структуру произведения и положение в нем лирического субъекта, являясь точкой отсчета для развития лирического сюжета (подробнее см. в нашей статье [Малкина 2023]). Лирический сюжет, в свою очередь, мы понимаем как постепенное разворачивание рефлексии лирического субъекта.

Поскольку лирическая ситуация в этих стихотворениях конкретизирована (художник пишет портрет поэта), обратимся к пространственно-временной и образной структурам. У Слуцкого преобладает настоящее время: из 17 глаголов 7 стоят в настоящем времени, 5 – в повелительном наклонении, 3 – в прошедшем времени и 2 – в будущем. При этом прошедшее относится к художнику («Он думает, что все прознал, / И психологию и душу», «Покуда кистью холст пронзal», «Не те ты линии провел»), а будущее – к лирическому субъекту («я мечты его нарушу», «я продумаю»). Настоящее же время их связывает: согласно исходной ситуации, создание портретов происходит здесь и сейчас, а вот дальнейшее развитие сюжета нам показывает, что художником портрет как будто бы уже создан, хотя бы частично, а вот рефлексия лирического субъекта разворачивается сейчас и направлена в будущее и вневременное настоящее: конкретных указаний на течение времени тут нет.

Повелительное наклонение обращено не к художнику в целом, а к его руке и кисти – как будто независимо от него действующим (четвертая строфа):

Пиши, проворная рука,
Додумывайся, кисть, догадывайся,

Ширяй, как сокол в облака,
И в бездну гулким камнем скатывайся.

Это наиболее динамическая из всех строф, в ней 5 глаголов (в остальных – от двух до четырех), и единственная, рисующая пространственную вертикаль – хоть и в рамках сравнения. Никаких других указаний на пространственные ориентиры здесь нет. Вообще, для стихотворения о живописи оно на редкость не визуально: здесь всего семь прилагательных, и только одно из них является визуальной характеристикой – цветом («зеленый макинтошик»), и вообще все хотя бы относительно конкретные детали связаны именно с пальто художника, к которому субъект обращается дважды – в первой и третьей строфах. Больше мы ничего в художнике не видим: обвиняя его в том, что он не увидел подлинной глубины и мыслей своей модели, лирический субъект и сам замечает в художнике только лишь внешние детали. Более того, в стихотворении вообще нет лексем, связанных со зрением или видением. Есть существительные, связанные с рисованием (*художник, портрет, кисть, холст, линии, ковер*). Глагол *рисоваться*, этимологически связанный с ним же, в языке имеет три значения: буквальное – быть нарисованным (контур рисуется карандашом), виднеться, казаться, представляться (жизнь рисуется сплошным праздником) и вести себя неестественно, выпендриваться⁷.

Здесь, очевидно, идет игра всеми тремя значениями, особенно первым и третьим – буквальным и переносным. То же и с глаголом *красуюсь*. Он также имеет значение виднеться и/или бросаться в глаза⁸, но глаголом визуального восприятия, разумеется, не является, как и глагол «пиши», который в данном случае может вполне относиться к руке не только художника, но и поэта. Зато там целых семь глаголов мысли (мышления): *думает, пронал, знает, продумаю, додумываюся, догадываюсь, думаю*, которые относятся и к лирическому субъекту, и к художнику, и к его руке /кисти. Таким образом, в стихотворении Слуцкого все (т. е. и поэт, и художник) думают, но никто не смотрит и, следовательно, не видит. Отсюда и отсутствие пространства, визуальных образов и минимум деталей и прилагательных.

Впрочем, у Кушнера прилагательных еще меньше – всего четыре; при этом два из них обозначают стороны холста (*оборотная и лицевая*). Холст, на котором рисуется портрет (а точнее, ви-

⁷ См.: Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных слов, 1939. Стлб. 361.

⁸ Там же. Т. 1. М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ, 1935. Стлб. 1502.

димо, мольберт, на котором стоит холст), оказывается, в том числе, и буквальной пространственной границей между художником и лирическим субъектом. Окружающее пространство так же не конкретизировано, как и у Слуцкого, разве что сравнение «как пчела над жасмином» вызывает предположение, что мольберт стоит и картина пишется в саду. Однако перцептивный глагол и отглагольные предикативы повторяются тут трижды: *было мне видно, я видел, не видна*. Все три относятся к зрительному восприятию лирического субъекта, который, таким образом, оказывается носителем точки зрения в буквальном смысле. Тем не менее конкретных визуальных образов тут нет (кроме *портрета, художника, кисти и руки* – как и у Слуцкого), но есть мотив огня – он возникает и в первой строфе, вводится единственным в стихотворении анжамбеманом и ритмическим сбоем в начале пятой строки: «И было мне видно подобие то ли огня, / Горевшего в нем, то ли мысли, владевшей подспудно», а затем возникает еще раз во второй строфе, с отсылкой к первой: «Но я, мне казалось, на том же сгораю огне». Таким образом, этот (метафорический, разумеется) творческий огонь оказывается первым из тех факторов, которые у Кушнера соединяют поэта и художника.

А вот глаголов мышления у Кушнера нет, только уже упомянутая лексема *мысль*, и то под вопросом («то ли мысли»). Зато, в отличие от Слуцкого, треть глаголов (7 из 21) здесь обозначают динамику и/или движение, пусть даже частично они и даны с отрицательной частицей *не*. Грамматически один глагол стоит в повелительном наклонении (*потерпи*), к нему мы еще вернемся позже; 5 – в прошедшем времени (*было видно, видел, была не видна, казалось, получился*), и 4 – в настоящем: *работает, сгораю, да здравствуют, и есть*). Здесь нет четкой связи грамматического времени и субъекта / персонажа, нет и будущего времени. Вообще, половина глаголов (10 из 21) стоят в инфинитиве: это создает, с одной стороны, временную неопределенность, а с другой – постоянно длящееся настоящее. Мы смотрим как будто бы и на процесс работы, и на ее результат, и рефлексия субъекта также развивается – от восприятия мира во время написания портрета до взгляда на него в конце и его осмысления.

У Слуцкого же субъект в конце говорит не о портрете, а о себе. Вообще, хотя в обоих стихотворениях мы видим лирическое «я», собственно-личного субъекта, который является и носителем речи, и носителем действия, и носителем точки зрения – грамматически у Слуцкого гораздо больше личных местоимений первого лица в именительном падеже: *я* встречается 7 раз, *мне* – 1. Максимальная концентрация *я* – в последней строфе, там это местоимение встречается 4 раза; и там же единственный раз возникает обраще-

ние к художнику напрямую («не те ты линии провел»), до этого о художнике говорилось только в третьем лице, причем достаточно уничтожительно: тут и уменьшительно-пренебрежительный *макинтошик*, и *гримаса* на лице, и т. п. Да и в конце лирический субъект высказывает очевидное недовольство портретом, несоответствующим сложности его личности.

В отличие от Кушнера, где сразу же возникает другое отношение к художнику. Если у Слуцкого он только «думает, что все прознал», то у Кушнера лирический субъект видит мысль художника и (творческий) огонь, которые двигают его рукой (заметим в скобках, что рука и кисть, так или иначе, летают и у Слуцкого, и у Кушнера, хотя и по-разному у Слуцкого – взлет и падение, у Кушнера – кружение). Личных местоимений первого лица в иминительном падеже здесь гораздо меньше, всего три раза встречается *я*, зато четыре – *мне* и один раз – *себя*, то есть лирический субъект менее активен, чем у Слуцкого. Художник также называется в третьем лице, обращений к нему нет, зато есть обращения художника к лирическому субъекту. Мы встречаем тут довольно редкий для лирической поэзии пример несобственно-прямой речи, особенно очевидный во второй строке второй строфы: «Была не видна, *потерпи*, сторона лицевая» (курсив наш. – В. М.). Вот это *потерпи* (единственное повелительное наклонение в стихотворении) – несобственно-прямое слово художника, обращенное к поэту, показывающее, что коммуникация между ними существовала и в период рисования портрета. Еще более интересно рассмотреть с этой точки зрения финал первой строфы.

Шестая строка, в которой начинается цепочка инфинитивных конструкций («Летать, замирать, как пчела над жасмином, кружиться»), конечно, относится к художнику, точнее, к его руке, и заканчивается точкой. Следующие две строки, казалось бы, продолжают тот же ряд глаголов в инфинитиве, а потому по инерции могут быть восприняты как продолжение того же ряда действий руки. Прежде чем мы обратим внимание, во-первых, на очевидную абсурдность такого образного ряда, во-вторых, на то, что это отдельное предложение. На самом деле, это тоже несобственно-прямое слово художника, обращенное к лирическому субъекту и предписывающее, как ему себя вести в качестве модели, даже с использованием разговорного оборота «уж точно»: «Не есть, не жевать и, уж точно, зубами не грызть, / Вбирать безошибочно радость, а не копошиться». Несобственно-прямую речь здесь можно рассматривать как способ создания субъектного неосинкетизма, когда границы речи изображенной (слова художника) и речи изображающей (слова поэта) размываются.

Первая строфа, таким образом, в большей степени посвящена художнику: его манере работы, его огню, его руке и его слову. Именно по отношению к нему первый раз возникает мотив огня, о котором уже шла речь выше, и в его речи возникает второй объединяющих их мотив – *радости*.

Вторая строфа в большей степени посвящена лирическому субъекту и его взгляду на картину: сначала с обратной стороны холста, а потом уже непосредственно на портрет. Здесь снова появляется огонь, но уже применительно к поэту («на том же сгораю огне»). Вновь появляется образ пчелы: как мы помним, в первой строфе с пчелой сравнивалась рука художника, так что восклицание «Да здравствуют пчелы» во второй строфе, по сути, восхваляет живопись, то есть сравнение превращается в метафору, что подчеркивается и последующим отождествлением искусства и садоводства: «Искусство и есть садоводство». И, наконец, в последней строке дважды появляется *радость* – как главная черта портрета: «Но горечь, но радость! А радость важнее, чем сходство».

Таким образом, мы видим, что общая исходная ситуация (художник рисует портрет поэта) приводит в двух стихотворениях к различному развитию лирического сюжета, вытекающему из различного восприятия лирическим субъектом этой ситуации.

У Слуцкого субъект противопоставляет себя художнику. Ситуация разворачивается в нечто, напоминающее состязание, не случайно вторая строка начинается с союза *а*, в данном случае выступающим в значении противительного: «Художник пишет с меня портрет, / А я пишу портрет с художника». Художник пытается проникнуть в его душу и нарисовать то, что видит, а поэт сопротивляется, но пытается, в свою очередь, нарисовать (словами) портрет художника. И оба портрета не получились: никакой коммуникации между ними нет, взаимодействия тоже, и по сути, ни один из них по-настоящему не видит другого. Точку зрения художника мы не знаем вообще, а поэт видит в нем лишь внешние детали. Видимо, и художник увидел в нем лишь внешнее, отсюда сопоставление с ковром (то есть предметом не живописного, а декоративно-прикладного искусства, предполагающим внешнюю красоту, а не внутреннюю психологическую глубину). Отсюда и финальное недовольство портретом, который очевидно не получился и, видимо, не похож на оригинал: «Не те ты линии провел. / Куда труднее я рисуюсь».

Что интересно, портрет не похож на оригинал и в стихотворении Кушнера («Я мало похож на себя»), только для лирического субъекта это не имеет значения. Здесь исходная ситуация перетекает не в соперничество, а во взаимодействие. Начальное сопоставление («Художник работает быстро, быстрее меня») не превращается в

противопоставление, наоборот, возникает коммуникация (в том числе и вербальная) и сотрудничество; не случайны и общие мотивы огня, пчел и радости, объединяющие две строфы, т. е. субъекта и персонажа. Лирический субъект не глумится над художником, а стремится ему помочь: «Любя эту жизнь и художнику тем помогая». Обращения художника доказывают, что и он видит свою модель. Физическая граница между ними в виде холста разрушается тогда, когда картина закончена и холст поворачивается к модели лицевой стороной. И именно из такого соторческого взаимодействия «Я» и «Другого» вырастает произведение искусства – финальный портрет, который, несмотря на отсутствие внешнего сходства, улавливает главное внутреннее – эмоции, радость и горечь, которые соотносятся с заявленным ранее отношением лирического субъекта к жизни, в котором также есть это единство и борьба противоположностей («И как не любить, даже муки и ужас терпя?»). При этом любовь к жизни и радость перевешивают, и здесь в итоге *портрет получился*, так как художнику удалось изобразить то главное, что он хотел и что воспринял лирический субъект – *радость*.

Интересно, то отчасти аналогичная ситуация – приоритет понимания внутренней сущности над внешним сходством – мы видим у Кушнера и в стихотворении «Фотография» (1966), где размытая и расфокусированная любительская фотография кажется лирическому субъекту вполне соответствующей реальности («так и было»⁹). Только там, конечно, речь идет не о живописи, а модус художественности – иронический (подробнее см. [Самаркина 2019]). Однако сопоставление рефлексии о живописи и фотографии в поэзии Кушнера – отдельная тема.

Подводя итоги сопоставления стихотворений Слуцкого и Кушнера, отметим в заключение, что позиция субъекта (при всей ее разнице) оказывается для развития лирического сюжета важнее, чем идентичная начальная ситуация. У Слуцкого доминирует замкнутость субъекта и несоответствие внешнего и внутреннего (сущи), приводящее к разобщению как поэта и художника, так и поэзии и живописи. У Кушнера же возникают диалог и соторчество, а живопись становится медиатором взаимопонимания. Эти различия позволяют говорить о зрении лирического субъекта как инструменте анализа не только визуального, но и субъектной динамики в лирике. Между тем, само сопоставление поэта и художника оказывается формой метапоэтической рефлексии, в которой акт портретирования превращается в размышление о природе искусства, видения и радости узнавания.

⁹ Кушнер А.С. Избранное. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 26.

Литература

- Бочкарёва 2001 – *Бочкарёва Н.С.* Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 313–324.
- Марков 2019 – *Марков А.В.* Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 2. С. 91–97.
- Рыбалко 2024 – *Рыбалко С.К.* Интермедиальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.
- Самаркина 2019 – *Самаркина М.Д.* Фотографическое в лирике: модусы художественности // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 114–125.
- Теория 2018 – Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. 703 с.

References

- Avtukhovich, T., Mnikh, R. and Bovsunovska, T., eds., *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and history of ekphrasis. Research results and prospects], Siedlce, Poland.
- Bochkareva, N.S. (2001), Roman o khudozhhike kak “Roman tvoreniya”, genezis i poetika: na materiale literatur Zapadnoi Evropy i SShA kontsa XVIII–XIX vv. [The novel about an artist as a “Novel of Creation”. Genesis and poetics. Based on the literatures of Western Europe and the USA, late 18th – 19th centuries], D. Sc. Thesis (Philology), Perm, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Lyrical situation in the lyrical plot”, *RSUH/RGGU Bulletin: Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies*, no. 3, part 3, pp. 313–324.
- Markov, A.V. (2019), “Complex ekphrasis in Russian poetry. Theoretical foundations and one example”, *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 2, pp. 91–97.
- Rybalko, S.K. (2024), “The intermedial hero/character in literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies*, no. 3, pp. 32–41.
- Samarkina, M.D. (2019), “The photographic in lyric poetry. Modes of artistic expression”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 50, no. 3, pp. 114–125.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

УДК 82

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-369-376

**Литература как медиа памяти
(«Чернобыльская молитва» С.А. Алексиевич)**

Арина В. Бесова

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

Аннотация. В статье рассматриваются особенности литературы как медиа памяти на примере романа С.А. Алексиевич «Чернобыльская молитва», основой которого становятся воспоминания свидетелей об аварии на Чернобыльской атомной электростанции. Выделяются особенности поэтики памяти в романе путем анализа субъектной организации текста и системы точек зрения, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации, что позволяет говорить как об особенностях поэтики исторической памяти в романе С. Алексиевич, так и о некоторых особенностях поэтики памяти в литературном произведении в целом. В статье также выделяются особенности рецепции романа С.А. Алексиевич «Чернобыльская молитва» и его влияние на ремедиацию памяти об аварии на Чернобыльской атомной электростанции путем анализа читательских отзывов на различных платформах и выделения медиапродуктов, появившихся благодаря роману.

Ключевые слова: Алексиевич, память в литературе, поэтика исторической памяти, художественно-документальная литература, медиа, ремедиация памяти

Для цитирования: Бесова А.В. Литература как медиа памяти («Чернобыльская молитва» С.А. Алексиевич) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 369–376.
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-369-376

**Literature as a media of memory
("Voices from Chernobyl" by S.A. Alexievich)**

Arina V. Besova

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

Abstract. The article considers the features of literature as a media of memory by the example of the novel "Voices from Chernobyl" by S.A. Alexievich,

© Бесова А.В., 2025

which is based on the memories of witnesses to the Chernobyl disaster. The features of the poetics of memory in the novel are highlighted by analyzing the subjective organization of the text and the system of points of view, speech organization and figurative structure, as well as spatio-temporal organization, which allows us to talk about features of the historical memory poetics in the novel by S.A. Alexievich and about features of the poetics of memory in a literary work as a whole. The article also highlights the features of the reception of the novel by S.A. Alexievich and its influence on the remediation of the memory of the Chernobyl disaster by analyzing reader reviews on various platforms and identifying media products that appeared thanks to the novel.

Keywords: Alexievich, memory in literature, poetics of historical memory, artistic documentary literature, media, remediation of memory

For citation: Besova, A.V. (2025), "Literature as a media of memory ('Voices from Chernobyl' by S.A. Alexievich)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 369–376, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-369-376

Сегодня человек находится в постоянном контакте с разными медиа. Однако что они собой представляют и как влияют на людей? Согласно М. Маклюэну, медиа не только служат средством передачи какой-либо информации, но при этом сами выступают в качестве сообщения [Маклюэн 2003]. Таким образом, форма медиа влияет и на передаваемую информацию, и на то, как она воспринимается людьми.

Еще одна важная особенность медиа как явления – их постоянное взаимодействие друг с другом. Согласно Д.Д. Болтеру и Р. Грусину, медиа и отдельные «медийные события» не осуществляют свою «культурную работу» отдельно от других медиа, а также в изоляции от иных социальных и экономических сил [Bolter 2000]. Медиа находятся в процессе постоянной «коммуникации»: они воспроизводят, комментируют, дополняют друг друга и т. д. Для описания этого процесса Д.Д. Болтер и Р. Грусин вводят понятие ремедиации.

Вместе с тем медиа остаются одним из важнейших путей передачи информации, в том числе памяти о тех или иных событиях прошлого. Так, например, М. Хирш, говоря о том, что человек способен «помнить» события, непосредственным участником которых он не являлся, вводит категорию постпамяти, под которой понимается позиция, занимаемая «поколением после» по отношению к событиям или времени, о котором «воспоминания» формируются за счет чужого поведения, рассказов и изображений [Хирш 2021].

Подчеркнем, что историческая память, являясь одним из измерений индивидуальной и коллективной (социальной) памяти, понимается не только как память об историческом прошлом, но как «символическая репрезентация исторического прошлого» [Репина 2003, с. 10]. Принципиально важной оказывается не достоверность исторической памяти, но ее влияние на человека и его восприятие реальности, роль памяти в формировании как самоидентификации индивида, так и его «привязки» к тому или иному сообществу.

Одним из актуальных медиа памяти является литература. Особенности литературы как медиа памяти связаны, с одной стороны, с особенностями памяти как явления, с другой стороны – с особенностями литературы как вида искусства. Как отмечает В.Я. Малкина, употребление понятия исторической памяти в литературе возможно в терминологическом смысле как описание «вторичной символической репрезентации личного или коллективного исторического прошлого в литературном тексте и его субъективном осмыслиении» [Малкина 2023, с. 124].

Таким образом, для анализа произведения, относящегося к литературе исторической памяти, необходимо сначала выделить особенности организации текста на уровнях субъектной организации и системы точек зрения, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации, затем – для выявления особенностей «работы» произведения в качестве медиа памяти – изучить то, каким образом то или иное произведение функционирует в общественном пространстве, и выделить особенности рецепции текста читателями.

«Чернобыльская молитва»¹ – роман С.А. Алексиевич, входящий в цикл «Голоса Утопии». Основой романа становятся воспоминания людей, ставших свидетелями времен аварии на Чернобыльской атомной электростанции в 1986 г. и времени после этого события.

Общий отбор воспоминаний, их обработка, а также соположение в структуре романа зависит от автора как организующего целое начало. В романе выделяются открываяющая роман «Историческая справка» и завершающая его часть «Вместо эпилога», представляющие собой в первом случае выписки из различных источников (газет, журналов и др.) с информацией об аварии на Чернобыльской атомной электростанции, во втором – информа-

¹ Алексиевич С.А. Чернобыльская молитва: Хроника будущего. 7-е изд. М.: Время, 2020. 304 с. (Далее текст романа С.А. Алексиевич «Чернобыльская молитва» приводится по данному изданию. Номер страницы указывается в тексте в круглых скобках.)

ционную «сборку» о ядерном туризме по материалам белорусских газет, две части – вторая и предпоследняя – под названием «Одиночный человеческий голос», третья часть – интервью автора с самим собой, а также три основные главы, объединенных по тематическому принципу.

Звучащие «голоса» в романе принадлежат вспоминающим субъектам, однако при этом образ автора также появляется в романе. Отдельные уточняющие пометки «вшиваются» в речь вспоминающих субъектов (например, комментарии по поводу действий вспоминающего субъекта: «Бессвязно» (с. 26), «Встает. Подходит к окну» (с. 28) и др.). Кроме того, в «Интервью автора с самим собой о пропущенной истории и о том, почему Чернобыль ставит под сомнение нашу картину мира» описываются причины и процесс написания книги: «Это книга не о Чернобыле, а о мире Чернобыля <...> Пишу и собираю повседневность чувств, мыслей, слов» (с. 30–31).

Само «слово» в романе при этом в основном принадлежит отдельным вспоминающим субъектам. Они могут как получать конкретное имя и какое-либо дополнительное обозначение – «Николай Фомич Калугин, отец» (с. 53), «Сергей Гурин, кинооператор» (с. 132) – представая на уровне текста в виде монологов отдельных лиц, так и превращаться в хор – «Солдатский хор» (с. 81), «Народный хор» (с. 185), «Детский хор» (с. 278). Кроме того, имя может и вовсе отсутствовать в отдельной выноске в начале или конце воспоминания как в «Монологе о том, что только во зле человек изощрен, но он прост и доступен в нехитрых словах любви». При этом переход от воспоминания одного субъекта к воспоминанию другого субъекта всегда графически маркирован. Таким образом, отличительной особенностью романа на уровне субъектной организации становится его субъектная множественность и формирующаяся в романе за счет этого множественность взгляда на аварию на Чернобыльской атомной электростанции.

Индивидуальность вспоминания субъектов выражается как в том, о чем вспоминается, так и в том, как об этом вспоминается. Так воспоминания разных субъектов посвящены разным событиям в рамках аварии на Чернобыльской атомной электростанции и жизни после этого. При этом это события, которые связаны с жизнью вспоминающих субъектов: эвакуация, облучение, смерть родных, пропажа животных, очищение территорий и др.

В воспоминаниях субъектов сильна интенция «я», однако «я» может становиться частью разных «мы»: «Мы потеряли не город, а целую жизнь» (с. 52). Память субъектов также может опираться на рассказанное другими субъектами: «Самого взрыва я не видела

<...> Ходили, потом вспоминал, как по смоле» (с. 11). Само вспоминание может быть как более, так и менее развернутым, представляя собой как отдельное воспоминание, так и их цепочку, выстроенную по ассоциативно-хронологическому принципу. Еще одной особенностью является отрывочность отдельных воспоминаний в рамках вспоминания одного субъекта и развернутость других.

Несмотря на индивидуальные особенности вспоминания отдельных субъектов, у них можно выделить несколько общих характерных черт. Прежде всего это разговорный характер речи, воспроизводящий непосредственно устное рассказывание, выражающееся как в конкретных фразах (например: «Я уже рассказывал или нет?» (с. 83) и др.), так и в общем представлении на письме. Особенностью представления всех воспоминаний и процесса вспоминания как такого является отрывочность речи, выражаяющаяся на письме многоточиями. Кроме того, отличительной особенностью становится большое количество вопросов, задаваемых вспоминающими субъектами самими себе.

В процессе рассказывания вспоминающими субъектами часто проговаривается желание/нежелание, возможность/невозможность вспомнить то или иное время/событие/деталь: «Я хочу засвидетельствовать» (с. 51), «Собственную жизнь забыл... Не расспрашивайте... Что читал в книжках – помню, и о чем другие люди рассказывали – помню, а свою жизнь забыл» (с. 78). Кроме того, сам процесс вспоминания и события прошлого в романе подвергаются рефлексии с точки зрения вспоминающих субъектов: «Зачем люди вспоминают?» (с. 45), «Я вдруг стал сомневаться, что лучше: помнить или забыть?» (с. 104), «Если грубо, то вопрос стоит так: почему Чернобыль? Почему у нас, а не у французов или у немцев?» (с. 118).

Воспоминания о прошлом при этом образно насыщены. Так в «Трех монологах о “прахе ходящем” и “земле говорящей”» ключевыми оказываются образы убиваемых животных. Самыми частотными же в романе становятся образы умирающих от радиации и образы, связанные с последствиями ее действия (отравленный мир, мутации и др.). Само событие аварии на Чернобыльской атомной электростанции зачастую сравнивается с войной: «...и подались в лес. Переждали там. Как в войну. Когда деревню каратели жгли...» (с. 47), «Чернобыль... Над войнами война» (с. 61).

Хотя общим для воспоминаний разных субъектов так или иначе становится авария на Чернобыльской атомной электростанции, у каждого из них есть своя пространственно-временная организация. Воспоминание может охватывать время аварии, жизнь после нее, а также «захватывать» более ранние периоды

времени – до аварии. Важной особенностью становится наличие некой «внешней точки», условного настоящего, из которой происходит воспоминание. Эта «внешняя точка» может иметь как более, так и менее четко очерченные координаты, вводимые, в частности, через уточняющие пометки, которые «вшиваются» в речь вспоминающих субъектов.

Таким образом, в романе С.А. Алексиевич «Чернобыльская молитва» можно выделить особенности произведения, относящегося к литературе исторической памяти, выделяемые В.Я. Малкиной в статье «Историческая память в литературе: подходы к сознанию» [Малкина 2023], а именно внутренне сопричастное восприятие субъектом речи прошлого из настоящего, сочетание документального и фикционального, наличие рефлексии по поводу прошлого, травмы и истории, фрагментарность и отрывочность текста, наличие «мест памяти» с движением в пространстве и во времени, осмысление исторических событий, хода времени и своего места в ней, а также сочетание видения субъекта с панорамно-историческим видением. Отдельно следует отметить, что за счет выражения воспоминаний в форме рассказывания в романе создается иллюзия непосредственного соприкосновения памяти свидетелей и читателя романа. В свою очередь, через оказываемое воздействие (в том числе эмоциональное, что, по Л.С. Выготскому, является важным фактором при запоминании и вспоминании о чем-либо [Выготский 2000]), роман как единое целое влияет на видение человеком прошлого, а именно – аварии на Чернобыльской атомной электростанции.

Ключевым для восприятия текста, относящегося к литературе исторической памяти, становится обладание читателем соотносимой исторической памятью. По результатам анализа 29 отзывов разных лет (с 2019 по 2022 г.) с сайта книжного магазина «Лабиринт», 6 отзывов (с 2022 по 2023 г.) с сайта книжного магазина «Читай-город» и 314 отзывов (с 2016 по 2024 г.) с сайта электронных книг «Литрес» было выявлено, что подавляющее количество читателей при написании отзывов делает акцент на испытываемых ими во время прочтения книги эмоциональных ощущениях. Часто, в частности, упоминаются слезы и испытываемый при прочтении страх, что свидетельствует о схожем переживании прочитанного разными людьми. В отдельных отзывах проводится сопоставление с пережитым лично или с тем, что было рассказано об аварии кем-либо. В некоторых отзывах упоминаются просмотренные сериалы (чаще всего – сериал «Чернобыль» от HBO), изученные документы, прочитанные ранее книги, в том числе – другие книги С.А. Алексиевич, входящие в цикл «Голоса Утопии». Таким

образом, роман находит свою «опору» в рассказах других людей, схожих текстах и иных медиапродуктах.

Как медиа памяти, с одной стороны, роман «Чернобыльская молитва» С.А. Алексиевич встает в ряд медиапродуктов, посвященных теме аварии на Чернобыльской атомной электростанции. С другой стороны, роман сам становится «отправной точкой» новых медиапродуктов и «путей говорения» о событиях прошлого. Так по роману «Чернобыльская молитва» был в разные годы в разных странах поставлен ряд спектаклей и снят ряд фильмов. В частности, в 2006 г. в Центре имени Мейерхольда (Россия) состоялась постановка одноименного спектакля Й. Лехтонена и др. По мотивам книги в 2008 г. вышел короткометражный фильм режиссера Х. Уилсон «Дверь» (Ирландия), в 2016 г. вышел фильм «Голоса Чернобыля» режиссера П. Крухтена (Люксембург, Австрия, Украина) и др. Кроме того, в 2023 г. начала выходить манга Ю. Кумагая «Чернобыльская молитва» (Япония). Все это свидетельствует о значимости романа С.А. Алексиевич «Чернобыльская молитва» в ремедиации коллективной памяти об аварии на Чернобыльской атомной электростанции.

Таким образом, как медиа памяти роман не только вступает во взаимодействие с исторической памятью отдельных людей, но и оказывает влияние на формирование коллективной исторической памяти об аварии на Чернобыльской атомной электростанции, в том числе способствуя формированию новых медиапродуктов.

Литература

- Выготский 2000 – *Выготский Л.С.* Психология. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 1008 с.
(Мир психологии)
- Маклюэн 2003 – *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с. (Публикации Центра фундаментальной социологии)
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Историческая память в литературе: подходы к анализу // Память как история и воображение / сост. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: ООО «Эдитус», 2023. С. 113–124.
- Репина 2003 – *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2003. 44 с. (Препринт.)
- Хирш 2021 – *Хирш М.* Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое изд-во, 2021. 428 с.
- Bolter 2000 – *Bolter J.D., Grusin R.* Remediation. Understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000. 312 p.

References

- Bolter, J.D. and Grusin, R. (2000), *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, Cambridge, UK.
- Hirsch, M. (2021), *Pokoleniye postpamyati: Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The postmemory generation. Writing and visual culture after the Holocaust], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), "Historical memory in literature. Approaches to analysis", in Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., eds., *Pamyat' kak istoriya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia, pp. 113–124.
- McLuhan, M. (2003), *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media. The extensions of man], KANON-press-Ts: Kuchkovo pole, Moscow, Zhukovsky, Russia. (*Publikatsii Tsentra fundamental'noi sotsiologii*)
- Repina, L.P. (2003), *Kul'turnaya pamyat' i problemy istoriopisaniya (istoriograficheskie zametki)* [Cultural memory and issues of historiography (historiographic notes)], Izdatel'stvo GU VShE, Moscow, Russia. (Preprint.)
- Vygotskii, L.S. (2000), *Psichologiya* [Psychology], Eksmo-Press, Moscow, Russia. (*Mir psichologii*)

Информация об авторе

Арина В. Бесова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; arinabesova@mail.ru

Information about the author

Arina V. Besova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; arinabesova@mail.ru

Эмпатия стиха: лирика Инны Кабыш

Елена А. Балашова

*Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского,
Калуга, Россия, balashova_ea@mail.ru*

Игорь А. Каргашин

*независимый исследователь,
Калуга, Россия, iakargashin@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу лирики современного поэта Инны Александровны Кабыш. Отмечается роль идиллического пафоса, значимость любовного мотива, оригинальность освоения «женского начала» в стихах. Особое внимание уделяется поэтике стихотворений: языковым приемам, специфике субъектной организации, способам освоения «чужой» речи. Анализ разных уровней литературно-художественной формы позволяет сделать вывод о плодотворности неомифологического сознания в творчестве поэта. Главное свойство художественного мира И. Кабыш – партиципация, природа которой укоренена в мифологическом (точнее – неомифологическом) сознании поэта. Своего рода «оборотничество» (формула А.Ф. Лосева), когда все связано со всем и отражается во всем, буквально пронизывает лирику Кабыш. Вместе с этим базовым свойством тексты И. Кабыш отличают и другие черты, характерные для мифологического сознания. В частности, как показал анализ текстов, для автора характерно редуцирование важнейших бинарных оппозиций, в первую очередь – между жизнью и смертью, реальностью и иллюзией. Учитывание данного свойства таит в себе ключ к адекватному восприятию художественного мира поэта в целом. Вне этой целостности неизбежно «уплощаются» смыслы произведений и схематично-односторонним оказывается их пафос.

Ключевые слова: Инна Кабыш, лирика, идиллическое, поэтика, субъектная структура, неомифологическое сознание

Для цитирования: Балашова Е.А., Каргашин И.А. Эмпатия стиха: лирика Инны Кабыш // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоzнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 377–387. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-377-387

Empathy in poetry. Lyrics by Inna Kabysh

Elena A. Balashova,

Kaluga State University, Kaluga, Russia,

balashova_ea@mail.ru

Igor A. Kargashin

independent researcher, Kaluga, Russia,

iakargashin@gmail.com

Abstract. The article deals with the analysis of the lyrics of the modern poet Inna Alexandrovna Kabysh. It notes the role of idyllic pathos, the importance of the love motif, and the originality of the development of the “feminine principle” in poetry. Particular attention is given to the poetics of the poems: linguistic techniques, the specifics of the subject organization, ways of mastering “someone else’s” speech. The analysis of different levels of literary and artistic form allows concluding that the neo-mythological consciousness is fruitful in the poet’s work. The main feature of I. Kabysh’s artistic world is participation, which has its origin in the poet’s mythological (or rather, neo-mythological) consciousness. Kabysh’s poetry is characterized by a kind of “shapeshifting” (A.F. Losev’s term), where everything is connected to everything else and reflected in everything. Along with such fundamental attribute, I. Kabysh’s texts are also distinguished by other features characteristic of mythological consciousness. Particularly, as the analysis of the texts has shown, the author tends to reduce the most important binary oppositions, particularly those between life and death, and between reality and illusion. Taking that property into account provides a key to understanding the poet’s artistic world as a whole. Without such a holistic perspective, the meanings of the works become less expressive, and their pathos becomes schematic and one-sided.

Keywords: Inna Kabysh, lyrics, idyllic, poetics, subject structure, neo-mythological consciousness

For citation: Balashova, E.A. and Kargashin, I.A. (2025), “Empathy in poetry. Lyrics by Inna Kabysh”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 377–387, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-377-387

Поэзия Инны Кабыш легко и непринужденно примиряет, казалось бы, самые «разнонаправленные» современные концепции лирики как таковой.

Вот, например, известное высказывание В.Е. Хализева: «Лирике в ее доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность

самораскрытия автора, “распахнутость” его внутреннего мира»¹. Сравним с утверждением М.Л. Гаспарова: «Всякое стихийное отношение к мировой культуре эгоцентрично: нам хочется видеть в ней лишь предвосхищение того, что нравится нам в нашей собственной современной культуре. Для лирики это – “индивидуальное чувство”, “лирическое начало”, “подлинный лиризм”, “глубина, проникновенность, искренность”. Представляется, что чем более искренне написаны стихи, тем они лучше. На самом деле наоборот, чем лучше (по принятым нами эстетическим критериям) написаны стихи, тем охотнее мы предполагаем, что они написаны искренне» [Гаспаров 2007, с. 10]. Концепция С.Н. Бройтмана: «В лирике... вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные. Платой же за сохранение субъектности оказался синкретизм автора и героя...»². Отсюда, по мнению ученого, близость автора и героя в лирике, которая наивным сознанием воспринимается как их тождество.

В самом деле, «распахнутость» и непосредственность самораскрытия автора в стихах Инны Кабыш способны и очаровать, и шокировать читателя. Чтобы убедиться в этом, достаточно нескольких строчек:

Я влюбилась сразу – вся:
вместе с яблоком, которое грызла
(«Первое чудо»)³.

и даже так:

Я с тобой не хотела поэтом
быть –
хотела большую грудь (с. 228).

Предельную (почти до их неразличения) близость автора и героя только наивный читатель стихотворений И. Кабыш примет за «буквальную биографичность». Здесь уместно вспомнить суждение М.М. Бахтина: «...если пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный до-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 328.

² Бройтман С.Н. Лирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 110.

³ Кабыш И.А. Невеста без места. М.: Время, 2008. С. 103 (Поэтическая библиотека). Далее в тексте в круглых скобках указаны страницы по этому изданию.

кумент» [Бахтин 1972, с. 86]. В стихах Кабыш равно продуктивны и «слияние» творца и героя, и освоение «чужого» самосознания, и монологи, совмещающие голос героя с авторскими интенциями. Достаточно вспомнить, например, ее книгу «Детский мир», циклы «Письма ученику», «Мария-Антуанетта», стихотворения «Екатерина Великая (Монолог)», «Молитва Ермака», «Лесбия – Катуллу» и т. п.

Не удивительно, что постичь и принять художественный мир Инны Кабыш можно, только если читать и знать всю ее лирику. Иначе невозможно понять ни поэта, ни любого отдельного ее стихотворения. Потому-то и плодотворна тенденция к «большому формату» в ее творчестве – циклу, поэме, книге стихов. В этом смысле показательным и крайне удачным представляется создание книги «Детский мир» – составившие ее поэмы, изданные по отдельности, несомненно, лишились бы той глубины, которую дает погружение в контекст целого. И, конечно, самый неверный способ восприятия этой лирики – попытка интерпретация детали, образа, мотива вне художественного целого.

Это наблюдение, как нам кажется, таит в себе ключ к адекватному восприятию не только «Детского мира», но художественного мира поэта в целом. Вне этой целостности неизбежно «уплощаются» смыслы произведений и односторонне-редуцированным оказывается их пафос.

Открывая лирику Кабыш, мы вступаем в такую поэтическую реальность, которая принципиально не дискретна, в которой все кровно связано со всем и нет ничего, существующего «по отдельности». Одно есть проявление другого и нет между ними границ, нет противоречащих друг другу смыслов и разнородных чувств – сплошной «слипшийся комок» (метафора О.М. Фрейденберг, характеризующая природу мифологического сознания). Как в стихотворении о Хлестакове:

Все в одном: родном.
И нет ему ни конца ни края.
Ни дна ни покрышки.
Ни пуха ни пера.
И не сосулька он, не тряпка,
а капля,
и в нем – вся Россия.
С ее просторами и буераками,
Петербургом и городом N,
бароном Брамбеусом и Пушкиным.
Хлестаков – это все наше... (с. 216).

В таком мире любая бытовая мелочь вдруг выступает не как «житейская муть» (Л.С. Выготский), а перерастает себя и становится поводом для разговора о самом важном:

Один видит мое платье,
другой видит под платьем ноги,
а третий видит настолько глубже,
что, когда мы встретимся на том свете,
он меня, конечно, узнает первым (с. 300).

Говоря о поэзии и поэтике Инны Кабыш, невозможно промолчать о важнейшем аспекте – о «плотском», собственно «женском» начале в ее лирике.

В эпоху переоценки гендерных стереотипов И. Кабыш нарочито выпячивает женское начало, проявляя интерес к психологии пола. Женский мир Кабыш уже не так привычен, как в традиционной «женской» поэзии. Не только дом, семья, быт и чувства, такие как первая любовь, страх перед сближением с противоположным полом или влюбленность в священника (слишком «мелкие темы» для мужской поэзии), становятся предметом исследования – сюда втянуто многое из того, о чем говорить «не следует». Это связано не только с пересмотром норм поведения, но и с осознанием своего тела через уникальный опыт. Беременность, роды – все это обычно романтизируется обществом; Кабыш настаивает на «изнанке» этих событий. Достоянием поэзии становится «нечистое», например выкидыши, аборт (см. «Когда к Борису Годунову в очередной раз...», «Я при своем была рассудке...», «Бабье царство...»).

Уже ставшая привычной в лирике игра с гендерной идентичностью подчеркивала условность поэтического субъекта. Соответственно, в лирике Кабыш «педалирование» кажущихся автору важными гендерных черт уводит от неопределенности лирического субъекта. Женщина по-прежнему может рассуждать о «женских» проблемах, только не «скромно», а декларативно. Мало того, женское в поэзии не ограничивается теперь «женским» чувствительным и чувственным – оно стablyно вбирает в себя и те аспекты, что связывают с «мужским» началом: профессионализм в творчестве; дающее, а не принимающее начало; твердость духа.

На протяжении веков мужское начало понималось как «совпадение со всеобщим, с общечеловеческими свойствами, а женское – как набор исключений и отклонений от общечеловеческого. На этом фоне женская поэзия сперва воспринималась как попытка дотянуться до полноценного, общечеловеческого творчества, за-

тем... как выстраивание альтернативы этому общечеловеческому, которое стало восприниматься как мужское»⁴.

Подчеркнем специально, что с этим «мужским» началом никто у И. Кабыш не борется. Из-за этого «мужского» изменился масштаб женских проблем. Уязвимость от осознания болезни, старости, эфемерности красоты, невозможности вернуть чувства скорее только констатируется – нервно, но без истерии. Мужское ненейтрализовало, а только усилило и подчеркнуло женское.

В условиях разнообразия современных поэтических высказываний («маски», ролевая лирика) Кабыш настаивает на присутствии женщины как субъекта. Женщина проступает, выпячивается через боль, болезнь, детскую травму, профессию, возраст... «Сотворенная» Инной Кабыш – демиургом этого поэтического мира – героиня вступает в миф:

и младенческий смех,
и морщину на лбу,
и слезу,
и рубец,
и венец...

И взаправду красивой я буду в гробу,
когда все соберу наконец (курсив наш. – Авт.; с. 306).

Так сквозь сиюминутное пробивается вечное, сквозь «бабье» – философское. Может быть, Инна Кабыш и обращается к «низким» темам, но в масштабе мифа «низкого» или «нечистого» не бывает. По убеждению поэта: «Счастье – это не когда все хорошо, // а когда – все» (с. 93).

Главное свойство художественного мира И. Кабыш – партиципация, природа которой укоренена в мифологическом (точнее – неомифологическом) сознании поэта. См. замечание современного философа: «Для структуры мифа прежде всего характерно то, что Люсьен Леви-Брюль назвал партиципацией, то есть сопричастием. В мифе каждый объект, каждое действие сопричастно другим объектам и действиям»⁵. Подобное «оборотничество» (формула А.Ф. Лосева), когда все связано со всем и отражается во всем, буквально пронизывает лирику Кабыш.

⁴ Поэзия: Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. С. 155–156.

⁵ Руднев В.П. Словарь культуры XX в. М.: Аграф, 1997. С. 170.

Вместе с этим базовым свойством тексты И. Кабыш отличают и другие черты, характерные для мифологического сознания. По определению В. Руднева, состояние такого сознания «...является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью»⁶.

Убедительнее всего подобную нейтрализацию демонстрирует Инна Кабыш при освоении трагических страниц современной действительности. Хватит и нескольких строк, которые покажут читателю «что Богом от него скрыто»:

И бабу, девочку почти,
с кольцом на пальце, но без матки,
и мальчика лет девяти,
без ног – на маленькой кроватке.
(«Живой не должен видеть то...») (с. 178).

А в поэмах читатель встретится с детишками – жертвами аборотов, девочкой с «культиками грудей», с онкобольной мамой, спину которой «грызут крысы», с изнасилованным ребенком... Никакой «катарсис» невозможен при восприятии таких фабул в реалистическом ключе. Поэт спасается сам и спасает своего читателя, помещая изображаемое в реальность мифа. И финал стихотворения «Живой не должен видеть...» звучит уже так:

и я лгала, что всяк спасен,
и знала я, что неподсудна.

Что Дант нас просто напугал:
так, думал, совесть в нас разбудит,
что Дант, он тоже всем согнал,
и ада никогда не будет (с. 178).

Несколько слов стоит сказать об идиллическом начале в поэзии Кабыш, поскольку только идиллическое дает ощущение Целого. Идиллическое проявляет – как содержательно-доминирующие – именно человеческие, понятные каждому «теплые» чувства: любование ребенком, восхищение своим мужчиной, радость от привнесенных гостей, от работы на земле, созерцание картин природы. Здесь же находит себе место осмысленный творческий труд. Это все должно быть, и справедливо, если все это есть в повседневной

⁶ Там же.

жизни человека. Только это является гарантией того, что мир еще не до конца абсурден и уродлив. Лирика Кабыш и приближает нас к первозданному порядку, взыскивая «нормального» и соединяя все и всех в одно:

...Даже трава становилась стоустой,
ибо наш слух был стократно остер,
Нас посыпали бегом за капустой –
мы находили братьев-сестер.
Мы замирали, пронзенные сходством
с нами червячной дачной родни,
этим всеобщим божественным скотством,
и ликовали, что не одни.
(«На электричку брали билеты...») (с. 26–27).

Такая «радостная растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни»⁷ возможна, если жива любовь:

Любить – это не значит что-то делать,
любить – это само дело.
«Что ты делаешь?» – «Люблю», –
и так в каждую секунду жизни.
(«Любовь бессюжетна, как Феллин...») (с. 64).

Сегодня, в нашей бестолковой жизни, идиллическая «норма» забывается, а неидиллические (не-нормальные) установки, по мнению поэта, утверждаются в жизни. Мир становится уязвимым. Лирическая героиня Кабыш отгораживает (только так и возможно – сохранение идиллического самоощущения!) свой замкнутый счастливый уголок от всего, что грозит уничтожением личностного начала:

Господи, вот он, покой, –
мысли густые, кисельные...
Вот он, выходит, какой:
дом, занавески кисейные.

Разве бывает полней?
Речка, ребенок, смородина...
Прочь от калитки моей,
родина!.. (с. 91).

⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 79.

Для жизненного равновесия в наше суматошное (если не сумашедшее) время необходимо создание другого мира, в котором есть гармония и ощущение «живой жизни».

Сергей Довлатов сказал в одном из интервью, что литературная деятельность – это попытка «... изжить или ослабить трагизм существования»⁸. Эти слова лучше всего подтверждает поэзия Инны Кабыш.

Не «техника» слова выделяет стихотворения Кабыш в ряду современных русских поэтов, тем более – выпячивание «языковых игр» и лексических изысков. Не только не нужны, но даже чужды они автору, не просто не боявшемуся рифмы кровь – любовь (*«как ей вода, так мне нужна любовь... / А в старости, когда остынет кровь...»*), но сотворившему из нее поистине юнговский архетип!

Действительно выделяется, пожалуй, только способ освоения «чужой» речи в ее поэмах. Как правило, речевые партии персонажей осваиваются при помощи своеобразной контаминации прямой, косвенной и несобственно-прямой речи. Подобные формы М. Бахтин обозначал как «гибридные конструкции», а сегодня В. Шмид предлагает назвать свободной косвенной речью [Шмид 2003, с. 219].

«Грамматически недопустимая» передача «чужой речи» здесь становится содержательным принципом целого. В названных произведениях доминирует слово первичного субъекта, которое «вбирает» в себя слово Другого, включающего, в свою очередь, в свой контекст голоса других персонажей. Например, в тексте «Голубятни», насчитывающем 298 строк, задействованы более 70 «речевых зон» персонажей, так что «упоминание» чужих точек зрения (реплик, сознаний разных персонажей) осуществляется в среднем через каждые четыре строчки:

Мачеха сунула непарную туфлю в сумку –
не выбрасывать же,
кто знает, как оно повернется:
вдруг купишь такие же и потеряешь правую
или потеряешь левую ногу (с. 107).

Возникает своего рода «субъектный (и речевой) синкретизм», в контексте которого очевидна лишь словесная рефлексия первичного субъекта по поводу «чужих» высказываний или намерений. Тем самым трансформируется статус воплощаемого высказывания.

⁸ Довлатов С. Интервью журналу «Слово» // Слово – Word, 1991. № 9 (дополненное издание). URL: <http://sergeidovlatov.com/books/slovo.html?ysclid=mi3641ol9z664316527> (дата обращения: 10.02.2025).

Принципиально важно подчеркнуть, что во всех подобных произведениях перед нами не рассказчик, но, строго говоря, субъект лирического высказывания. Соответственно – не «передача» чужого слова, а выстраивание собственного монолога из материала чужих точек зрения.

Подобный принцип речевой организации текста можно было бы объяснить стилизацией детского сознания («Детское воскресение», «Кошки-мышки», «Майский снег»). Однако тот же принцип текстопорождения обнаруживается и в других произведениях – во «взрослых» монологах и в текстах «от 3-го лица», например, в «Коляске», «Голубятне». Обратим внимание: и фабульно, и тематически все без исключения названные произведения – о преодолении разобщенности людей в современном мире. В конечном счете – о преодолении смерти, о возрождении и воскресении человека.

«Хоровая поддержка» (слышание себя «в эмоциональном голосе другого», по известной формуле М. Бахтина) – не метафора, а скорее «обнажение приема» в художественном мире Инны Кабыш. Для автора «Детского воскресения» принципиально важно, что никто не выпадает из хора, автор подбирает, собирает всех – правых и виноватых, вернее, в этом случае, в такой ситуации и нет правых и виноватых. А потому в художественном пространстве текстов Инны Кабыш осуществляется буквальное развертывание мифологического принципа текстопорождения, отмеченного О.М. Фрейденберг: «Акт “реченья” есть акт осиленной смерти, побежденного мрака... “Говорить” значит “жить”...» [Фрейденберг 1997, с. 121].

Лирика Инны Кабыш убедительно подтверждает суждение исследователя: «Впервые в истории лирики складывается ситуация, когда в ней нет единого языка, внутри которого было бы локализовано творческое сознание автора: оно напряженно живет на границах “простого”, условно-поэтического и – вновь ставшего актуальным... – мифологического слова»⁹.

Литература

- Бахтин 1972 – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
- Гаспаров 2007 – Гаспаров М.Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция / сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. С. 7–12.

⁹ Брайтман С.Н. Лирика... С. 111.

- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с. (Философия риторики и риторика философии)
- Шмид 2003 – *Шмид В.* Нarrатология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с. (Studia philologica)

References

- Bakhtin, M.M. (1972), *Problemy poetiki Dostoyevskogo* [Issues of Dostoevsky's poetics], Khudozhestvennaya literature, Moscow, USSR.
- Gasparov, M.L. (2007), “Preface”, in Matyushina, I.G. and Neklyudov, S.Yu., comp., *Lirika: genezis i evolyutsiya* [Lyrics. Genesis and evolution], RGGU, Moscow, Russia, pp. 7–12.
- Freydenberg, O.M. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre], Labirint, Moscow, Russia. (*Filosofiya ritoriki i ritorika filosofii*)
- Shmid, V. (2003), *Narratologiya* [Narratology], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia. (Studia philologica)

Информация об авторах

Елена А. Балашова, доктор филологических наук, доцент, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, Калуга, Россия; 248000, Россия, Калуга, Воскресенский пер., д. 4; balashova_ea@mail.ru

Игорь А. Каргашин, доктор филологических наук, доцент, независимый исследователь, Калуга, Россия; iakargashin@gmail.com

Information about the authors

Elena A. Balashova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kaluga State University, Kaluga, Russia; 4, Voskresenskiy Lane, Kaluga, Russia, 248000; balashova_ea@mail.ru

Igor A. Kargashin, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, independent researcher; Kaluga, Russia, 248000; iakargashin@gmail.com

УДК 82-2:82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-388-396

Кризис личностной идентичности в пьесах Елены Исаевой о любви

Син Вэй

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, xingwew@163.com*

Аннотация. Статья посвящена отражению кризиса личностной идентичности в пьесах Елены Исаевой «Я боюсь любви» (2008) и «Тюремный психолог» (2017). Тема обеих пьес – «вечная любовь». Однако «русский человек на rendez-vous» в XXI в. отличается от своего предшественника не просто слабостью и несостоятельностью, а демонстрирует полное отсутствие гуманных качеств. И фокус изображения в пьесах сильно различается. Первая драма ориентирована на конфликт, возникающий между персонажами, последовательно появляющимися на сцене. В результате актуализируется проблема общего «страха», достигающего уровня коллективной любовной травмы. Во второй пьесе внимание автора сосредоточено на любовной драме, возникающей между людьми одной профессии, психологами, которые не только не могут помочь себе, но превращают свои отношения в бесконечную пытку, приводящую в итоге к тяжелейшим последствиям, когда палач и жертва оказываются «скованы одной цепью». Обе пьесы отражают озабоченность автора усилением деструктивных изменений в обществе.

Ключевые слова: Елена Исаева, пьесы «Я боюсь любви», «Тюремный психолог», новая драма, кризис идентичности

Для цитирования: Син Вэй. Кризис личностной идентичности в пьесах Елены Исаевой о любви // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 388–396. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-388-396

The crisis of personal identity in Elena Isaeva's plays about love

Xing Wei

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,

xingwxw@163.com

Abstract. The article studies the crisis of personal identity in Elena Isaeva's plays "I'm Afraid of Love" (2008) and "The Prison Psychologist" (2017). The theme of both plays is "eternal love". However, the "Russian man at a rendezvous" in the 21st century differs from its predecessor not simply by weakness and inadequacy, but by demonstrating a complete lack of humanity qualities. The plays also differ greatly in their imagery focus. The first drama focuses on the conflict that arises between characters appearing successively on stage consequently. As a result, the issue of shared "fear" draws increasing attention, reaching the level of collective love trauma. In the second play, the author focuses on the love drama that arises between people of the same profession, psychologists, who not only fail to help themselves but also turn their relationship into endless torture, ultimately leading to dire consequences when executioner and victim find themselves "chained together". Both plays reflect the author's concern about the increasing destructive changes in society.

Keywords: Elena Isaeva, plays "I'm afraid of love", "The Prison psychologist", new drama, identity crisis

For citation: Xing, Wei (2025), "The crisis of personal identity in Elena Isaeva's plays about love", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 388–396, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-388-396

Изучение идентичности в настоящее время перешло в междисциплинарную область, объединяющую философию, социологию, психологию и культурологические исследования. Наиболее часто в общих чертах кризис идентичности объясняют «радикальными социальными преобразованиями», которым сопутствует «нестабильность общества»¹. Глубокое обобщение содержит размышление В.И. Тюпты: «...современный человек далеко не всегда может похвальиться полнотой самоидентичности, <...>. Утрата идентичности <...> оказывается следствием избыточно многородового социокультурного функционирования современного человека»

¹ Андреева Г.М. Психология социального познания. М.: Аспект Пресс, 2009. С. 187.

[Тюпа 2017, с. 2]. Сегодня западные исследователи (например, Э. Гидденс) привлекают для объяснения нарратологии.

Применительно к драматургии в современном литературоведении обращают внимание на то, как кризис идентичности формирует саму природу конфликта. Так, в пьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку» выделяется «духовная инволюция» [Мещанский 2010, с. 113] героя, отмечается, что «мир постепенно теряет в глазах героя-рассказчика свою понятность», а главное, он сам теряет «представление о себе самом как об уникальной и неповторимой личности» [Мещанский 2010, с. 113].

В этом отношении особенно характерно творчество Елены Исаевой, которая с первых шагов в вербатим-драме обратилась к этой проблеме. Она явилась «едва ли не единственным исключением» [Болотян 2004, с. 7] в ряду своих современников, поскольку напрямую связала исчезновение личностного начала современного человека с утратой его способности любить.

Действительно, Исаеву можно считать одной из наиболее заметных фигур русской драматургии 90-х годов. Уже с 2000-х гг. она начала использовать методику² верbatim, добившись успеха в создании документальной драмы. Данная творческая трансформация обусловлена как эволюцией авторских художественных интересов, так и, по меткому замечанию М.И. Громовой, необходимостью «перенастройки языкового инструментария» при «обращении к современности»³. Несмотря на то что для многих критиков такое «переключение» стало «неожиданным»⁴, Исаева вошла в круг ведущих российских драматургов, что подтверждается работами современных ученых Польши, Испании, Китая⁵.

Вопрос об идентичности и ее утрате впрямую поставлен в ее пьесах «Я боюсь любви» и «Тюремный психолог».

² Существуют множество терминов для понятия «верbatim» (*verbatim*), в данной статье принят термин «методика», предложенный И.М. Болотян.

³ Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI в. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 277.

⁴ Там же.

⁵ 在“Verbatim” 对俄罗斯戏剧来说还十分陌生的时候，伊萨耶娃已经捷足先登了。 [Когда «верbatim» был еще новым явлением в русской драме, Исаева уже вышла в лидеры (перевод мой. – С. В.)]; Charko-Klekot P. Technika VERBATIM – przyszłość dramatu dokumentalnego? Jelena Isajewa i jej teatr non-fiction // Estetyczne modele literatury rosyjskiej / red. A. Baczewska-Murdzek, W. Biegłuk-Leś, E. Pańkowska. Białystok: Wydawnictwo PRYMAT Mariusz Sliwowski. 2018.

Действие в пьесе «Я боюсь любви» разворачивается в течение одного дня. В центре – судьба журналистки Ани, которая решает, стоит ли ей уезжать в Норвегию вместе со своим возлюбленным Сергеем. Рассказчицей и участником действия является подруга Ани – Надя. Анина история соединена в пьесе с историями других людей из ее окружения, случайных прохожих, подслушанных разговоров. Пьеса выстроена таким образом, что герой, появляющийся в одном эпизоде, исчезает или уходит на задний план в другом. Возникает «цепочка» персонажей, каждый из которых «задействован» только в связи с любовным конфликтом.

Подобная структура вызывает в памяти пьесу австрийского драматурга Артура Шницлера «Хоровод» (1903), где участники любовного «дуэта» сменяют друг друга в бесконечном хороводе страстей. В свое время вокруг пьесы разразился скандал из-за ее содержания, которое было признано шокирующим. И даже сегодня можно встретить суждение, что «в ней больше эпатажного, чем новаторского по форме и оригинального по содержанию...» [Кириллова 2023, с. 6–7]. Однако постановка пьесы в театре «Эрмитаж» в начале 2000-х гг. вызвала неподдельный интерес. И вполне можно допустить, что Исаева видела этот спектакль. В любом случае несомненно: в обеих пьесах имеет место циклическое построение.

Основой пьесы «Я боюсь любви» послужили многочисленные интервью драматурга, которые она брала у самых разных женщин. Об этом Исаева сама упоминала на премьере: «Это спектакль, возникший из бесед с людьми, позади у каждого из которых – негативный любовный опыт⁶. Эти «неприглаженные» интервью образуют фрагментарные диалоги, составившие «плоть» пьесы как формы вербатима. Но при этом пьеса, как мы уже упоминали, представляет собой рассказ стороннего наблюдателя (за которым, возможно, скрывается сам автор), который в свою очередь время от времени «вклинивается» в действие. И это позволило укрупнить, обнажить эмоциональные и личностные дилеммы нашего времени. Критик Е. Селютина расценила, однако, наличие «рассказчика» как измену традиционным драматическим решениям, но посчитала, что такого рода «нестандартный подход к нарративным структурам текста драмы» [Селютина 2013, с. 252] может обозначать один из путей, по которым будет развиваться российская драматургия в дальнейшем. Время, однако, несколько подкорректировало этот прогноз: русская драматургия охладела к вербатиму, но «форму рассказа»

⁶ Исаева Е. Премьера «Я боюсь любви» // Театр.doc. 2010. URL: <https://teatrdoc.ru/performances/857/?ysclid=mf86sdtbzn765620231> (дата обращения: 20.08.2025).

в драме начала разрабатывать, что подтвердили драматургические поиски Е. Гришковца. Но в отношении эволюции Исаевой-драматурга Е. Селютина оказалась прорицательницей: элементы прозаизации все более и более отчетливо включалась в ее драматургию. Что касается пространственной композиции пьесы Исаевой, то можно согласиться с мнением театрального критика О. Галаховой, которая отметила значимость смены мест: «с улицы в квартиру, из курилки в пивную, с выставки в офис»⁷.

Пространственные перемещения героев соответствовали эстетическим требованиям Teatr.doc к вербатим-драме. Исследователи указывали, что драматурги, чьи пьесы идут на сцене театра, «предельно свободно обращаются со сценическим пространством и временем» [Болотян 2011, с. 84]. В данном случае это позволило Исаевой сфокусировать внимание на отдельных персонажах и через их индивидуальный опыт выразить состояние всего общества. Можно сказать, что драматург в этой пьесе нашла «формулу типологии поведения современного человека», выявив, что «разное одинаково»⁸. Персонажи «здесь делают признания <...> без различия полов, социального положения» [там же], и чаще всего их уста произносят слова, варьирующие слово «бояться». Повторение этого слова и его синонимов представляет собой удачный семантический код. В результате рождается всеобщая «боязнь» – то ли любви, то ли ее потери.

Крайне важны оказываются диалоги Нади и Ани. Аня признается подруге в своем страхе перед любовью. Когда Сергей ей «сказал: “Я тебя люблю!” – она «вдруг в такой ужас пришла! Словно гром среди ясного неба!». А до этого признания «все чудесно было...»⁹. Страх заставляет ее ограничить отношения с Сергеем чисто физиологической стороной.

И каждый персонаж выказывает сходную боязнь любви. В результате вырисовывается новая антропологическая модель: все руководствуются предельным рационализмом, все не хотят «быть обманутыми». Можно сказать, что коллизии пьесы раскрывают разные варианты «этики страха», разновидность которой – «фобия любви». И на основании боязни этой Исаева ставит диагноз: в современном обществе наступил кризис личностной идентичности.

Последнее слово в этом любовном полилоге остается все же в полном согласии с русской традицией за ребенком. Именно дочь Ани Шурка рождает формулу безусловной, безоговорочной любви: главное, чтобы этот человек был, и он был бы рядом. Именно

⁷ Галахова О. Неволя любви // Независимая газета. 2010. 18 янв. С. 7.

⁸ Там же.

⁹ Исаева Е. Я боюсь любви // Новый мир. 2008. № 10. С. 106–130.

эта чувственная эмоциональная связь является первостепенной. Когда Аня пытается узнать, готова ли Шурка расстаться с прежней жизнью и уехать с нею, дочь отвечает: «Ну и хорошо. <...> Я тебя больше всех люблю»¹⁰. Собственно этот диалог становится словесной параллелью молчаливой сцены, которая возникала в самом начале: «Бомж протягивает ей (своей спутнице – бомжихе. – С. В.) стаканчики. Она улыбается. Бомж садится рядом, они уплетают мороженое»¹¹. Эта сцена доказывает возможность возникновения простого счастья даже среди маргиналов.

Итак, проведенный анализ показал, что творческий замысел автора не ограничивается исследованием отношений между полами, а направлен на то, как обрести истинную полноту жизни, простое человеческое счастье.

Пьеса «Тюремный психолог» написана почти спустя 10 лет. Она тоже ставилась в Teatr.doc. Теперь вместо многоголосия звучат голоса только двух участников. Изменен ракурс рассмотрения проблемы. Речь идет не о сущности любви, не о страхах перед этим чувством, а о созависимости, соподчинении, которые возникают при любовной связи.

Пьеса представляет собой непрерывный монолог героини, которая рассказывает зрителю о своих отношениях с любимым мужчиной. Он и она – психологи по профессии. Они оказываются втянуты в мучительный круговорот отношений, который завершается убийством. Убийцей оказывается героиня. Акцентуализация насилия становится здесь приметой «новой драмы». Но Исаева прибегает к неожиданному эффекту в finale: оказывается, что монолог героиней произносится перед другой женщиной, тюремным психологом, которой она и признается в убийстве: «Ну, все? Вы свою работу сделали – я призналась... Вы – хороший профессионал. Я вас поздравляю»¹². И у зрителя закрадывается подозрения: а не возникает ли цепочка насилий? Ведь ее заставили признаться в содеянном. Насилие становится средством передачи трех кодов: самоидентификации, власти и сакральности. В результате происходит «превращение жертвы в палача по отношению к Другому» [Липовецкий, Боймерс 2012, с. 207]. Данная пьеса полностью подтверждает эту концепцию: измученная героиня превращается в убийцу, жестоко расправляющегося со своим мучителем.

Центральную проблему произведения можно охарактеризовать как симбиотическую зависимость. Точно охарактеризовал созави-

¹⁰ Там же. С. 127.

¹¹ Там же. С. 107.

¹² Исаева Е. Тюремный психолог // Новый мир. 2017. № 3. С. 93–110.

симые отношения британский социолог Э. Гидденс, указавший, что «это такие отношения, в которых» действия партнеров «управляются какого-то рода принудительностью», где сама связь «выступает объектом пагубного пристрастия» [Гидденс 2004, с. 108].

Взаимоотношения мужчины и женщины в пьесе Исаевой являются собой классическую модель подобного типа. Слово «зависимость» повторяется неоднократно. Герои сознают патологическую подоплеку своих отношений: «– Ты понимаешь, что это созависимость? – Понимаю. – Ты понимаешь, что с этим надо бороться? – Понимаю»¹³. По мере развития отношений психология героини начинает определять ее физическое состояние: она начинает задыхаться: «Как же тут душно! Как душно! Почему не откроют окно?! Я не могу! Я не могу больше!»¹⁴, «...у меня будто легкие открылись и воздух пошел. А то дышала через раз»¹⁵.

Исаева точно обрисовала постепенную деградацию личности. Можно выделить четыре этапа: поначалу героиня стремится к профессиональным достижениям, радуется общественному признанию. Но вскоре попадает в зависимость от Макса («Я сама не заметила, как начала советоваться только с ним и больше ни с кем»¹⁶). Далее происходит потеря субъектности: она перестает доверять себе («...Макс мне тогда помог. <...> Я бы сама не распутала»¹⁷). В итоге происходит отторжение социума. Героиня не может контактировать даже с подругой, которая ранее поддерживала в ней веру в себя, т. е. то, что ранее представляло для нее ценность, просто перестает существовать.

Ключевой конфликт возникает при обнаружении героиней мазохистской роли возлюбленного в иных обстоятельствах. Это вызывает у нее презрение, становится катализатором драматической коллизии: «... на меня вдруг такая волна негодования накатила. <...> Я почувствовала под рукой пепельницу. <...> ... И я кинула»¹⁸. Так происходит переход от подчинения к жестокому противодействию. Героиня, пройдя через ряд испытаний, приняв вызовы партнера, сама прибегает к насилию, словно желая доказать ницшеанский тезис: «Тому, кто сражается с чудовищами, следует остерегаться, как бы самому при этом не стать чудовищем»¹⁹. Собственно, перед нами разворачивается история превращения человека в преступника,

¹³ Там же. С. 100.

¹⁴ Там же. С. 108.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 95.

¹⁷ Там же. С. 96.

¹⁸ Там же. С. 109.

словно восходящая к открытиям Ф.М. Достоевского из «Преступления и наказания». Героиня как бы шаг за шагами приближается к опасной черте. А потом и «преступает» ее: «Все мои исследования были связаны с агрессией, с насилием»²⁰, «<...>, то не хотела ли я сама преступить...»²¹. Она словно инициируется мыслями преступников, с которыми ведет беседы в тюрьме. Так обозначается трансгрессия антропологических границ в этой пьесе.

Проанализированные пьесы подтверждают, что сегодня кризис идентичности выражается либо в симбиотической связи, чреватой насилием, либо в попытке избежать эмоциональной привязанности. И то и другое является своеобразным бегством от реальности. Способы, которые избирают персонажи пьес Исаевой, оказываются универсальными. И драматическое напряжение рождается из-за того, что в finale маячит или убийство, или эмоциональная исчерпанность. Оба варианта означают разрыв человека с миром, действительностью, уклонение от человеческого предназначения. И как видим, взгляд драматурга на проблему стал со временем более пессимистичным. Говорит ли это о пессимизме присущем автору? Скорее, о том, что вопрос о кризисе личности в современном обществе по-прежнему остается остройшей проблемой.

Литература

- Болотян 2004 – *Болотян И.М.* О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 23–42.
- Болотян 2011 – *Болотян И.М.* Верbatim // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 81–88.
- Гидденс 2004 – *Гидденс Э.* Трансформация интимности: сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах. СПб.: Питер, 2004. 208 с.
- Кириллова 2023 – *Кириллова А.С.* Понятие «драма настроения» в отечественной критике конца XIX – начала XX в. на примере драматургии А. Шницлера // Русская филология и национальная культура. 2023. № 2 (7). С. 1–13.
- Липовецкий, Боймерс 2012 – *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
- Мещанский 2010 – *Мещанский А.Ю.* Проблема духовной инволюции человека в пьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку» // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2010. № 2. С. 112–114.

¹⁹ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 5: По ту сторону добра и зла. 2012. С. 91.

²⁰ Исаева Е. Тюремный психолог. С. 94.

²¹ Там же.

Селютина 2013 – Селютина Е.А. Нarrативное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исаевой «Я боюсь любви») // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 1. С. 250–254.

Тиупа 2017 – Tiupa V.I. Кризис идентичности как нарратологическая проблема // Narratorium. 2017. № 1 (10). С. 2–6.

References

- Bolotian, I.M. (2004), “On drama in modern theater. Verbatim”, *Voprosy literatury*, no. 5, pp. 23–42.
- Bolotian, I.M. (2011), “Verbatim”, *The New Philological Bulletin*, vol. 17, no. 2, pp. 81–88.
- Giddens, E. (2004), *Transformatsiya intimnosti: seksual'nost', lyubov' i erotizm v sovremennyykh obshchestvakh* [The transformation of intimacy. Sexuality, love and eroticism in modern societies], Piter, Saint Petersburg, Russia.
- Kirillova, A.S. (2023), “The concept of ‘mood drama’ in Russian criticism of the late 19th – early 20th centuries, using the example of A. Schnitzler’s dramaturgy”, *Russkaya filologiya i natsional'naya kul'tura*, vol. 7, no. 2, pp. 1–13.
- Lipovetskii, M. and Boimers, B. (2012), *Performansy nasiliya: literaturnye i teatral'nye eksperimenty “novoi dramy”* [Performances of violence. Literary and theatrical experiments of the “New Drama”], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Meshchanskii, A. (2010), “The issue of human spiritual involution in E. Grishkovets’ play ‘How I ate a Dog’ ”, *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki*, no. 2, pp. 112–114.
- Seliutina, E.A. (2013), “Narrative interview in the verbatim structure and the issue of the author in contemporary Russian drama (based on the play ‘I’m afraid of love’ by E. Isaeva)”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1, pp. 250–254.
- Tiupa, V.I. (2017), “Identity crisis as a narratological issue”, *Narratorium*, vol. 10, no. 1, pp. 2–6.

Информация об авторе

Син Вэй, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1; xingwxw@163.com

Information about the author

Xing Wei, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskiye Gory, Moscow, Russia, 119991; xingwxw@163.com

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-397-405

Феномен ремейка в современной русской драматургии: между новаторством и традицией

Вероника В. Доценко

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, veronika_dotsenko@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению ремейка как характерного феномена современной русской драматургии, обеспечивающего диалог новейшей литературы с классикой. Отмечается, что данное понятие, представляющее собой особую форму взаимодействия с каноном, не имеет устойчивого терминологического статуса и общепринятого определения, несмотря на накопленный фактический материал, а его жанровая природа остается дискуссионной. В данной работе делается попытка определить сущность ремейка путем его последовательного разграничения со смежными понятиями: пародией, стилизацией и интертекстуальным подходом. На основе теорий Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина объясняется диалогическая природа отношений между ремейком и его претекстом. Подчеркивается принципиальное отличие ремейка от инсценировки (в зависимости от степени оригинальности и автономности итогового произведения). По аналогии с «пародическим отбором» вводится понятие «ремейкового отбора», объясняющего принцип выбора текстов для «переделки». В заключение делается вывод о связи ремейка с мифopoэтической стратегией современных авторов: драматургов, обращающихся к этой форме, объединяет стремление осознать изменения мироустройства в переломный момент истории.

Ключевые слова: современная русская драматургия, ремейк, пародия, интертекстуальность, диалогизм, мифопоэтика

Для цитирования: Доценко В.В. Феномен ремейка в современной русской драматургии: между новаторством и традицией // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 397–405. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-397-405

The phenomenon of remake in modern Russian drama. Between innovation and tradition

Veronika V. Dotsenko

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia, veronika_dotsenko@mail.ru*

Abstract. The article deals with the remake as a defining phenomenon in modern Russian drama, facilitating a dialogue between modern literature and the classical canon. It is noted that such a concept, representing a special form of interaction with the canon, does not have a stable terminological status or a generally accepted definition, despite the accumulated factual material, and its genre nature remains a subject of debate. The paper attempts to define the essence of a remake by systematically differentiating it from related forms – parody, stylization, and an intertextual approach. By employing the theories of Yu.N. Tynyanov and M.M. Bakhtin it explicates the dialogic relationship between a remake and its pretext. A critical distinction is made between a remake and a mere staging depending on the degree of originality and autonomy of the final work).

As with ‘parodic selection’, the concept of ‘remake selection’ is introduced, explaining the principle of choosing texts for ‘reworking’. In conclusion, a connection is drawn between the remake and the mythopoetic strategy of contemporary authors: playwrights who turn to that form are united by a desire to comprehend changes in the world order at a historical turning point.

Keywords: modern Russian drama, remake, parody, intertextuality, dialogism, mythopoetics

For citation: Dotsenko, V.V. (2025), “The phenomenon of remake in modern Russian drama. Between innovation and tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 397–405, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-397-405

Характерная черта современной русской драматургии (далее – СРД) – создание вторичных текстов на основе классических произведений. Уже в конце 1970 – начале 1980-х гг. Б.Н. Любимов отмечал особый интерес московских театров к классике, истоком которого называл «сознательное или бессознательное ощущение переживаемого периода как порубежного, подводящего итоги большому циклу идей»¹. В последующие годы этот интерес усилился. П.А. Руднев констатировал, что инсценировки классической

¹ Любимов Б.Н. Театр эпохи восьмидесятых: Память и надежда. М.: ACT, 2024. С. 85.

прозы – феномен литературного процесса 1990-х гг. [Руднев 2018, с. 239]. Пик переосмыслиния классики и создания «переделок» пришелся на рубеж ХХ–XXI вв.² Тем не менее и в новейшей драматургии основанные на классике пьесы О.А. Богаева («Вишневый ад Станиславского», 2010), А.В. Заstryца («Сон в летнюю ночь», 2015; «Буря», 2015; и др.), Н.В. Коляды («Детство», 2019; «Раскольников», 2019; и др.), А.В. Кураlexa («Сны Пенелопы», 2019), Я.А. Пулинович («Господа Головлевы. Маменька», 2014; и др.) стали заметным явлением.

Одна из художественных форм взаимодействия с литературным каноном – ремейк³. Несмотря на популярность данного понятия в литературоведческих работах о драматургии, оно не имеет устоявшейся дефиниции. Одни исследователи СРД считают ремейк жанром [Загидуллина 2004, с. 214; Любимцева-Наталуха 2020, с. 3], стратегией [Бреева, Ихсанова 2015, с. 191], другие говорят о ремейке как о способе интерпретации произведений (С.Я. Гончарова-Грабовская⁴), приеме деконструкции (Е. Таразевич [Таразевич 2005, с. 320], Е.Е. Шлейникова⁵). На наш взгляд, драматургический ремейк в СРД – это форма создания вторичных текстов, отличающихся авторским своеобразием, на основе классических претекстов, которые включают размышления о современности в широкий культурно-исторический контекст. При этом ключевое отличие ремейка от инсценировки – высокая степень оригинальности итогового текста: драматург отбирает персонажей, сюжетные линии и конфликты, которые лягут в основу его художественного высказывания, а затем преобразовывает или перетасовывает знакомые читателю и зрителю элементы. Это отчасти совпадает со стратегией создания драматического текста на основе эпического, описанной Ф.М. Достоевским: «Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...»⁶.

² Шлейникова Е. Римейк // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 290.

³ В литературе о современной русской драме встречаются другие написания данного понятия (*римейк, ремэйк и пр.*). Мы выбираем написание «ремейк», в котором приставка *re-* указывает на повторное, возобновляемое действие.

⁴ Гончарова-Грабовская С.Я. Современная русская драматургия (конец ХХ – начало XXI в.). Минск: Вышэйшая школа, 2021. С. 189.

⁵ Шлейникова Е. Указ. соч. С. 291.

⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука, 1986. С. 225.

По своей эстетической природе ремейк родственен таким явлениям, как пародия, стилизация, интертекстуальность. Первое из них напрямую соотносится с мифологией: по замечанию О.М. Фрейденберг, «древнейшая комедия начала с пародирования мифа» [Фрейденберг 1973, с. 494]. Изначальный смысл пародии заключался в первичной архаической связи с сакральным. М.В. Загидуллина считает создание пьес по мотивам классики закономерным процессом, так как «всякое сакральное явление <...> должно иметь свое профанное отражение» [Загидуллина 2004, с. 221]. Верная мысль о неизбежности обращения к классическим произведениям упрощается внутренней отрицательной оценкой «профанности»: многие пьесы-ремейки отличаются уникальным прочтением классических сюжетов.

Еще одна причина востребованности этой художественной формы, актуализирующая ее близость с мифопоэтикой, – знакомство зрителя-читателя с претекстом, защищает его от «пустоты, которую образует абсолютная новизна»⁷, и ситуация поиска новых духовных опор на рубеже веков. По утверждению Э. Бентли, «смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного <...>. Искусство призвано удовлетворять определенные ожидания, а миф дает самый экономный способ выдвинуть такие ожидания»⁸.

Природу ремейка отчасти проясняет концепция пародии, изложенная Ю.Н. Тыняновым. Ученый показал, что стилизация и пародия сближаются благодаря наличию в них двух уровней художественной структуры: «...за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый» [Тынянов 1977, с. 201]. По аналогии в ремейке можно выделить план произведения и план претекста. Тынянов писал, что в пародии между указанными уровнями существует «невязка» в случае пародии и соответствие – при стилизации. Характерная черта ремейка – диалог двух планов, который укладывается в представления М.М. Бахтина о диалогизме. Напомним, что диалог – не столько спор и полемика (это узкое значение, которое, впрочем, также характерно для некоторых ремейковых текстов), сколько «доверие к чужому слову, <...>, ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла, согласие, <...>, наславивания смысла на смысл, <...>, усиление путем слияния <...>, сочетание многих голосов» [Бахтин 1986, с. 317]. В ремейке как раз и совершается диалог двух разных эпох, результатом которого становится дополняющее понимание не только претекста, но и современности. Показателен пример создания вторичных текстов

⁷ Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 72.

⁸ Там же.

по повести Н.В. Гоголя «Вий». Авторов ее ремейков («Панночка» Н.Н. Садур и «Вий» В.В. Сигарева), как кажется, волнует в первую очередь вопрос о том, почему погибает Хома Брут. Сигарев отвечает на него в духе современной «новой драмы»: сверхъестественные силы наказывают Философа за совершенное над Панночкой насилие. В версии драматурга нет эпизода полета с ведьмой, он заменяется прямым насилием, в котором участвуют Хома Брут, Халява и Ритор. В «Панночке» этот же вопрос решается в соответствии с мировоззрением Садур: Философ страдает из-за огромного зла, которое проникло в жизни людей, и жертвуя собой ради их блага.

В терминах Ю.Н. Тынянова технику ремейка в драматургии можно определить как использование пародической формы в не-пародийной функции, поскольку даже «стёб» (как вариант сатиры и комического), бытующий в таких пьесах, не касается напрямую литературного образца и представляется частью не пародии, а стилизации. Так, в пьесе «Старгород» Н.Н. Садур усиливает противопоставления, заданные в романе Н.С. Лескова: в произведении современного драматурга не только воплощается оппозиция духовенства и нигилистов, но и в разы обостряется проблема науки и веры, добра и зла. Описывая принципы «пародического отбора», Тынянов указывает, что пародии обычно «направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям» [Тынянов 1977, с. 294]. В этой связи правомерно выдвинуть понятие *ремейковый отбор*, в основе которого лежит история, которая имела успех, о чем также писал У. Эко [Эко 1996, с. 68]. В случае СРД это не просто популярные у читателей тексты, но произведения, составляющие классический канон.

Не менее важно в методологическом плане установить разницу между ремейковой стратегией и интертекстуальным подходом. Исследователи полагают, что, «в отличие от интертекстуальной поэтики, претекст в ремейковой стратегии приобретает сверхтекстовый и эмблематизирующий характер» [Бреева, Ихсанова 2015, с. 192], который включает в том числе литературоведческую рефлексию над ним. Именно таким представляется нам ремейк ««Dreisiebenas» (Тройкасемеркатуз), или «Пиковая дама»» Н.В. Коляды: персонажи пытаются вспомнить имя Германна, а сам герой произносит искаженную цитату из стихотворения А.С. Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...» (обычно к ней прибегают аналитики классической повести).

Здесь к месту подчеркнуть различия между диалогизмом (по М.М. Бахтину) и постструктуралистской концепцией интертекстуальности, особенно заметные в отношении рассматриваемого феномена. Интертекстуальность характеризуется отрывочностью:

«Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем <...>»⁹. Ремейк, в свою очередь, может включать указанные элементы, однако не они определяют его сущность. По замечанию Е.Е. Шлейниковой, «связь с классическим образцом несет смыслопорождающую и формаобразующую нагрузку»¹⁰, а не фрагментарную.

За примерами обратимся к пьесам Н.Н. Садур, написанным по мотивам произведений русской классики, которые легко угадываются не только с помощью заголовочных комплексов («Брат Чичиков», «Памяти Печорина», «Панночка», «Старгород» содержат в подзаголовках авторские жанровые определения, отсылающие к претекстам: «Пьеса по мотивам...»), но и благодаря частичному сохранению системы персонажей, основных конфликтов и пр. Именно эта тесная связь с претекстом определяет их как ремейки. Помимо нее в каждой из пьес встречаются цитаты или аллюзии на другие произведения писателей-классиков, что дополнитель но усиливает диалог с их творчеством. Так, в пьесе «Панночка» упоминаются летящие в рот вареники (отсылка к повести «Ночь перед рождеством»), в драме «Памяти Печорина» один из героев пытается вспомнить стихотворение М.Ю. Лермонтова «Нищий», в «Старгороде» снижение образа учителя Варнавки Препотенского происходит в том числе за счет имени «Абалон Полведерский» из «Левши», в «Брате Чичикове» упомянут нос, который «в Петербурге шляется»¹¹, а в момент финального исступления Чичиков произносит: «Поднимите мне веки»¹². Как видно, цитаты и аллюзии на другие произведения, выводящие пьесу за пределы одного претекста, существуют внутри ремейка как возможные, но необязательные структурные элементы.

Постмодернистская ориентация на внутрикультурные связи определяет еще одну особенность структуры ремейка – использование «укорененных в массовом сознании стереотипов, штампов, идеологических концептов»¹³, литературных явлений, ставших ба-

⁹ Цит. по: Ильин И.П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интранда, 1999. С. 207.

¹⁰ Шлейникова Е.Е. Указ. соч. С. 291.

¹¹ Садур Н. Обморок: Книга пьес. Вологда, 1999. С. 362.

¹² Там же. С. 413.

¹³ Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX в.: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2005. С. 277.

нальностями. С этой точки зрения показательна пьеса Н.Н. Садур «Памяти Печорина».

Пример стереотипа восприятия, пришедшего из массовой культуры, – характеристика Печорина в качестве *манипулятора*. В пьесе ее озвучивают сами героини:

М е р и : Вера, он манипулирует нами, как хочет.

В е р а : Но это упоительно.

М е р и : Да! Как быстрый вальс!¹⁴

Садур доводит до абсурда известные фразы Печорина: «*Где нам, дуракам, чай пить! Мы уж тут, с краешку перетопчемся!*¹⁵». Первая часть высказывания есть в романе, но там она дополнена пояснением героя о заимствовании у Пушкина. В другом месте пьесы Печорин заключает, что «среднерусская женщина за свою платонику разорвет»¹⁶. Перед нами – комичная пародия цитаты из романа: «Русские барышни большею частью питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве; а платоническая любовь самая беспокойная»¹⁷.

Внезапное известие о смерти Печорина, которое становится основанием для печати его журнала, тоже высмеивается. Главный герой в конце первого действия гибнет сразу после объявления своего имени:

П е ч о р и н (*срываясь в пропасть*): А-а! Зовите Печориным...

М. М.: Ну, здравствуй, Григорий Александрович¹⁸.

Словно в романе, мы по-настоящему знакомимся с Печориным ровно тогда, когда вдруг узнаем о его смерти.

Подводя черту под предпринятым нами аналитическим обзором, можно заключить, что определение эстетической природы ремейка как вторичного текста в СРД требует учета его связей с такими смежными, но не тождественными явлениями, как пародия, стилизация, интертекстуальность. Опора на концепцию Ю.Н. Тынянова о пародийном и пародическом помогает приблизиться

¹⁴ Садур Н. Памяти Печорина // Садур Н. Вечная мерзлота. М.: АСТ: ЗебраE, 2004. С. 293.

¹⁵ Там же. С. 282.

¹⁶ Там же. С. 271.

¹⁷ Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6: Проза, письма. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 276.

¹⁸ Садур Н. Памяти Печорина. С. 265.

к определению механизмов функционирования литературного феномена, не сводящихся к использованию различных комических приемов (иронии, стёба и т. д.). Не менее значимы связи ремейковой стратегии с мифопоэтическим способом осмыслиения реалий рубежа XX–XXI вв. В таком ракурсе обращение к отечественной классике при ремейковом отборе было бы продуктивно описывать не только как следование практикам постмодернизма, но и как способ ограждения современного человека от бессмысленности и пустоты, выход к чему-то сакральному.

Литература

- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Бреева, Ихсанова 2015 – *Бреева Т.Н., Ихсанова А.А. Римейковая стратегия в «Новой драме» рубежа ХХ–XXI веков (М. Угаров «Смерть Ильи Ильича») // Филология и культура. 2015. № 3 (41). С. 191–196.*
- Загидуллина 2004 – *Загидуллина М. Римейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. 2004. № 5 (69). С. 213–222.*
- Любимцева-Наталуха 2020 – *Любимцева-Наталуха Л.Н. Драматургический ремейк в литературе ХХ–XXI вв.: жанр, типология, поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Донецк, 2020. 36 с.*
- Руднев 2018 – *Руднев П. Драма памяти: Очерки истории российской драматургии: 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.*
- Таразевич 2005 – *Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. В.Е. Кайгородова. Ч. 1. Пермь: Пермский государственный педагогический ун-т, 2005. С. 318–322.*
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.*
- Фрейденберг 1973 – *Фрейденберг О.М. Происхождение пародии / публ. Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 490–497. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 308)*
- Эко 1996 – *Эко У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия постмодерна: Сб. переводов и рефератов / под ред. А. Усмановой. Минск: ООО «Красико-принт», 1996. С. 48–74.*

References

- Bakhtin, M.M. (1986), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, USSR.

- Breeva, T.N. and Ikhsanova, A.A. (2015), "The strategy of remake in the 'new drama' at the turn of the 21st century ('The Death of Ilya Ilyich' by M. Ugarov)", *Philology and Culture*, vol. 41, no. 3, pp. 191–196.
- Eco, U. (1996), "Innovation and repetition. Between modern and postmodern aesthetics", in *Filosofiya postmoderna: Sbornik perevodov i referatov* [Postmodern philosophy. Collected translations and abstracts], Krasiko-print, Minsk, Belarus, pp. 48–74.
- Freudenberg, O.M. (1973), "The origin of parody", in *Trudy po znakovym sistemam* [Works on semiotics], vol. 6, Tartu, USSR, pp. 490–497. (*Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*; iss. 308)
- Lyubimtseva-Natalukha, L.N. (2020), *Dramaturgicheskii remeik v literature XX–XXI vv.: zhann, tipologiya, poetika* [The dramatic remake in 20th – 21st century literature. Genre, typology, poetics], Abstract of D. Sc. Dissertation (Philology), Donetsk, Ukraine.
- Rudnev, P. (2018), *Drama pamjati: Ocherki istorii rossiiskoi dramaturgii: 1950–2010-e* [Drama of memory. Essays on the history of Russian drama, 1950–2010s], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Tarazevich, E. (2005), "Remake in modern Russian drama", in Kaigorodova, V.E., ed., *Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Russian literature. Issues of study and teaching. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference], part 1, Permskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Perm', pp. 318–322.
- Tynyanov, Yu.N. (1977), *Poetika. Istorya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema], Nauka, Moscow, USSR.
- Zagidullina, M. (2004), "Remakes, or Expansion of classics", *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 69, no. 5, pp. 213–222.

Информация об авторе

Вероника В. Доценко, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; veronika_dotsenko@mail.ru

Information about the author

Veronika V. Dotsenko, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; veronika_dotsenko@mail.ru

УДК 81

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-406-414

Principia verbi в лингвистической доктрине Варрона и стоическая теория πάθος

Нина В. Драчёва

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nvdrachiova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается деление слова в лингвистической доктрине Варрона на две составные части, которые названы «первоначала» (*principia*). Эти части (*materia* и *figura*), находящиеся в неразрывной связи, не могут существовать отдельно. К такому выводу Варрон приходит в процессе изучения процесса изменения слов (*declinatio*). Выделенные Варроном первоначала слова позволяют ему вывести собственные условия правильности аналогии. При исследовании понятий *materia* и *figura* становится очевидным их сходство с оппозицией ὕλη – σχῆμα из стоической теории πάθος. В теории πάθος первичная материя (ὕλη) под действием активного начала, а именно присутствующего в материи логоса (λόγος), приобретает определенную форму (σχῆμα). У Варрона же исходные категории слова (*materia*) под действием универсального закона языка (*ratio*) с помощью изменяющихся компонентов (*casus, exitus eius*) приобретают форму (*figura*), необходимую для отражения взаимосвязи вещей и явлений. Сравнительный анализ показывает, что это сходство не случайно, а обусловлено традицией изучения языковых явлений того периода, а также целями и задачами Варрона, который стремился создать всеобъемлющее учение о латинском языке.

Ключевые слова: первоначала слова (*principia*), исходные категории слова (*materia*), форма слова в процессе изменений (*figura*), условия правильности аналогии, стоическая теория πάθος

Для цитирования: Драчёва Н.В. *Principia verbi* в лингвистической доктрине Варрона и стоическая теория πάθος // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 406–414. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-406-414

Principia verbi in Varro's linguistic doctrine and the Stoic theory of πάθος

Nina V. Drachyova

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

Abstract. The article considers the division of the word in Varro's linguistic doctrine into two constituent parts, referred to as *principia* ("primary elements"). Those components (*material* and *figura*), being inextricably linked, cannot exist separately. Varro comes to such a conclusion while studying the process of word modification (*declinatio*). The *principia* of the word identified by Varro allow him to derive his own conditions for the correctness of analogy. An examination of the concepts *material* and *figura* reveals their similarity to the opposition ὕλη – σχῆμα in the Stoic theory of πάθος. In theory, πάθος primary matter (ὕλη) under the influence of an active principle – namely, the λόγος inherent in matter – acquires a definite form (σχῆμα). In Varro, the original categories of the word (*materia*), under the influence of the universal law of language (*ratio*), through changing components (*casus, exitus eius*) acquire the form (*figura*) necessary to reflect the interconnection of things and phenomena. A comparative analysis demonstrates that the similarity is not coincidental but stems from the tradition of studying the linguistic phenomena in that period, as well as from Varro's own purposes and objectives who sought to establish a comprehensive doctrine of the Latin language.

Keywords: primary elements/principles of the word (*principia*), fundamental categories of the word (*materia*), the form of the word in the process of modification (*figura*), conditions for the correctness of analogy, Stoic theory of pathos (πάθος)

For citation: Drachyova, N.V. (2025), "Principia verbi in Varro's linguistic doctrine and the Stoic theory of πάθος", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 406–414, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-406-414

При разработке своего учения Варрон использует весь опыт предшественников, занимавшихся проблемами языковой теории. В его рассуждениях мы сталкиваемся с положениями учений Пифагора, Эпикура, Платона, Аристотеля, стоиков, Александрийских грамматиков. Хотя каждое из названных учений в той или иной степени находит отражение в произведениях Варрона, однако его работы не имеют аналогов, даже когда их методы и источники происходят из более ранней традиции [Сидорович

2005, с. 216–218, 251; McAlhany 2003, pp. 1–8, 37–76; Melo de 2019, pp. 25–35].

Учитывая вышесказанное, абсолютно не случайным представляется тот факт, что представления Варрона о функционировании слова в языке и положения стойческой теории *πάθος* имеют ряд схожих черт.

Изучая процесс изменения слов (*declinatio*), Варрон стремится понять, что в слове должно оставаться и остается неизменным, а что подвержено изменениям. В ходе исследования он приходит к выводу, что слово содержит в себе два основополагающих элемента, которые он называет «первоначала» (*principia*) и обозначает терминами *materia* и *figura*. Именно во взаимоотношениях этих понятий следует искать истоки происхождения принципов аналогии.

В качестве грамматического термина *materia* встречается в трактате дважды, в каждом случае – в оппозиции к термину *figura*.

В первом фрагменте Варрон говорит: «...я считаю, что существуют только два вида первоначал, согласно которым должны рассматриваться сходства: из них одно заключено в материю слов, другое – словно в форме материи, которая возникает в процессе изменения слов...» (ego principia prima diut generum sola arbitror esse, ad quae similitudines exigi oporteat: e quis unum positum in verborum materia, alterum ut in materiae figura, quae ex declinatione fit) (X, 11)¹.

Во втором фрагменте (X, 36) речь идет о том, что нельзя требовать аналогии, если рассматривать, с одной стороны, изменение *amor* – *amoris*, а с другой стороны, *amores* – *amorum*². Несмотря на одинаковый переход из падежа в падеж, *materia* у сравниваемых пар различна. В первом случае, изменение происходит в единственном числе, во втором – во множественном (*verbum copulatum singulare cum multitudine*).

В этом примере весьма значимым является тот факт, что Варрон рассматривает число как исходную категорию слова (*materia*). Необходимо отметить, что римская грамматическая наука на начальной стадии испытывала определенные трудности при анализе грамматической категории числа, что было связано с влиянием греческих источников. Наличие трех форм числа в греческом языке позволило греческим исследователям осознать этот показатель

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Terentii Varronis M. De Lingua Latina quae supersunt / ed. by G. Goetz, F. Schoell. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1964.*

² В обеих парах примера приводится переход слова из именительного падежа в родительный: «страсть – страсти» (ед. ч.) и «страсти – страстей» (мн. ч.).

как грамматическую категорию. Перенести эту схему в латинский язык в чистом виде не представлялось возможным из-за отсутствия в нем двойственного числа. При таком положении дел речь могла идти лишь о противопоставлении единичность – множественность. Именно этой причиной объясняется неустойчивость в определении самого понятия «число» и грамматической терминологии в этой сфере, как у Варрона, так и у его предшественников [Каракулаков 1967, с. 153]. Термин *numerus*, являющийся калькой греческого ἀριθμός Дионисия Фракийского, был принят в римской грамматике после окончательного утверждения в ней Александрийских методов. Варрон же стремился выработать терминологию, отражающую противопоставление единичность – множественность. Во-первых, данная оппозиция давала Варрону основание отнести категорию «число» к *materia*, так как сущность единичной вещи может отличаться от сущности множества таких же вещей, что мы видим в его рассуждениях о словах *singularia* и *pluralia tantum*, которые Варрон называет *singularia solum* и *multitudinis solum* (IX, 63). Например, *vinum* – это вино, а *vina* – различные сорта вина, но не одно и то же вино в большом количестве (IX, 66). Во-вторых, отнесение числа к *materia* могло быть продиктовано и «техническими» требованиями, так как у некоторых слов во множественном числе меняется практическая основа, т. е. отчасти самая *materia*: «...эта сила, этой силы, и во множественном числе – эти силы...» но ведь во множественном числе всегда «силы» образуются от другой основы *vir-*...» (*haec vis huius vis et plurali hae vis... nam hae vires numero semper plurali declinantur*) (XI, 17).

При выведении собственных условий правильности аналогии (X, 21–26) Варрон формулирует важнейшие критерии, необходимые для признания слов сходными: 1) слова должны иметь одинаковые исходные категории (*materia*); 2) у слов должны быть сходные формы при изменении (*figurae*).

Варрон последовательно дает две классификации условий правильности аналогии. В первую классификацию включены четыре критерия, с которых должен начинаться анализ, так как без их учета нельзя приступать к построению парадигмы:

- 1) род (*genus*);
- 2) вид (*species*), т. е. имя должно соотноситься с именем, глагол с глаголом и т. д.;
- 3) падеж³ (*casus*);
- 4) окончание (*exitus*).

³ Здесь и далее: «падеж» следует понимать широко – как любое морфологическое изменение.

Учитывая пристрастие Варрона к параллельным классификациям [Каракулаков 1965, с. 147–148], вторая классификация, как и первая, состояла из четырех пунктов:

- 1) различение простых и составных слов;
- 2) число (*numerus*)⁴;
- 3) форма слова при изменении (*figura*);
- 4) неизменяющиеся звуки, непосредственно соседствующие с изменяющимися (*ea quae proxima sunt neque commoventur*).

Лакуна в тексте не позволяет сделать окончательные выводы о содержании второй классификации, но можно предположить, что в качестве первого пункта второй классификации указывалось различение простых и составных слов, потому что о важности этого критерия Варрон говорит и в другом месте трактата (VIII, 61).

Вполне вероятно, что вторым пунктом классификации было число, так как в тексте, следующем за лакуной, содержатся рассуждения об этой категории. И как видно из фрагмента X, 36, оно является исходной категорией (*materia*), которая должна быть учтена во всех случаях.

Третий и четвертый пункты второй классификации не вызывают сомнений и служат для уточнения третьего и четвертого пункта первой классификации.

Анализ перечисленных критериев позволяет получить набор признаков, определяющих материю. Эти признаки относятся ко всей парадигме: род (*genus*), вид (*species*), число (*numerus*), неизменяющиеся звуки, непосредственно соседствующие с изменяющимися (*ea quae proxima sunt neque commoventur*). А падеж с соответствующим ему окончанием (*casus, exitus eius*) становится признаком определения материи, т. е. ее оформления в ту или иную форму (*figura*), придавая ей новое качество.

В этом случае очевидна параллель между варроновским противопоставлением *materia – figura* и стоической оппозицией ὕλη – σχῆμα из теории πάθος.

Б.М. Никольский [Никольский 1994, с. 223–225], исследуя применение теории πάθος в грамматике, отмечает, что эта теория функционирует во всех разделах стоической философии, а не только в грамматике, так как она является универсальным способом описания явлений, и, возводя одни формы к другим, позволяет

⁴ Замечу, что термин *numerus* в данном месте трактата не употребляется. Я позволила себе ввести его в реконструируемую варроновскую классификацию для обозначения параметра, выражающего единичность – множественность.

выстроить систему парадигматических отношений во всех сферах. Учитывая последовательное стремление стоиков к всестороннему знанию, вполне закономерным представляется объединение в единую систему физики, логики и этики, а также их взаимное влияние [Гринцер 1990, с. 16–19]. Такой же интегрирующий подход присущ и Варрону, поэтому неудивительно, что его *materia* и *figura* схожи с постулатами стоической физики, в которой πάθος обозначает переход материи из одной формы в другую.

В физике стоики выделяют два начала (ἀρχαί): активное (τὸ ποιοῦν) и пассивное (τὸ πάσχον). Пассивное начало представляет собой бескачественную сущность (ἀποίος οὐσία) или материю (ὕλη). Активное же начало – это деятельный принцип, а именно, присутствующий в материи логос, или бог (τὸ ποιοῦν τὸ δὲ τὸν ἐν αὐτῇ λόγον, τὸν θεόν) (Diog. Laert. VII, 134⁵ = SVF II, p. 111, fr. 300⁶). Материя сама по себе неподвижна и бесформенна (ἀσχηματίστος). Чтобы привести ее в движение и придать ей форму (σχηματίζειν) необходима некая причина (αἰτία / causa), или активное начало (λόγος / ratio) (Sext. Emp. Adv. math. IX, 75⁷ = SVF II, p. 112–113, fr. 311). Стоическая физика подразделяет материю на два вида: первичную (ἡ πρώτη ύλη), которая является сущностью всего, или бескачественным субстратом, и качественно определенную, т. е. характеризующую часть сущего, которая обозначает вещество конкретного тела (ύλη ἐπὶ μέρους). Если бы первичная материя была неизменной, из нее ничего не могло бы возникнуть (Diog. Laert. VII, 150). Поэтому, хотя форма и не является внутренним свойством материи, однако эта последняя всегда пребывает в одной из своих форм (σχῆμα) и всегда неразрывно связана с каким-либо качеством, которое она приобретает под действием активного начала (SVF I, p. 25, fr. 88). По этому поводу А.А. Столяров [Столяров 1995, с. 102–103] замечает: «Логос и субстрат (т. е. материя) всегда нераздельны, не представляют собой независимых и отдельно сущих причин, разделены могут быть лишь мысленно».

В учении Варрона мы наблюдаем идентичный подход к трактовке лингвистических понятий. Все процессы и явления в языке

⁵ Здесь и далее: Diog. Laert. – *Diogenes Laertius. Vitae philosophorum / Ed. H.S. Long. Diogenis Laertii vitae philosophorum. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964 (repr. 1966).*

⁶ Здесь и далее: SVF – *Stoicorum veterum fragmenta. Coll. J. von Armin. Vol. 1–4. Lipsiae: Teubner, 1905.*

⁷ Sext. Emp. Adv. math. – *Sextus Empiricus. Adversus mathematicos / Ed. H. Mutschmann and J. Mau. Vols. 2 & 3 (2nd ed.). Leipzig: Teubner, 1914.*

регулируются универсальным законом ($\lambda\circ\gamma\circ/ratio$)⁸, который является активным началом и соответственно – причиной изменений. Из-за этого материя слова всегда качественно определена, представляя собой стоическую $\bar{\text{у}}\lambda\eta \ \dot{\epsilon}\tau\text{i} \ \mu\acute{\text{e}}\rho\text{o}\varsigma$, и пребывает в одной из своих форм (*σχῆμα/figura*). *Figura* сохраняет у Варрона значение стоической *σχῆμα* как любой формы, которую принимает языковая единица в процессе как словообразования, так и словоизменения (VIII, 39; VIII, 71; IX, 52; IX, 55; X, 51–53; X, 25; X, 32–33; X, 58; X, 77–78). Следует отметить, что такое употребление термина *figura* коренным образом отличается от грамматической традиции, сложившейся со времен Дионисия Фракийского. И греческие, и римские грамматики представляли *figura/σχῆμα* как различие простых и составных слов. Варрон, как уже было сказано, признает подобное разграничение, однако термин *figura* в данном случае не употребляет.

Варроновская *figura* как качественное определение материи обладает определенной самостоятельностью. В некоторых моментах Варрон обозначает формы слова как самостоятельные единицы языка термином *verbum* (слово), а не термином *figura* (VI, 37). Подобное понимание форм материи (*σχήματα*) мы встречаем и у стоиков, которые утверждают, что даже формы являются телами, как и любое качество (SVF II, р. 127, fr. 383).

Подводя итоги, можно сказать, что, с точки зрения Варрона, *materia* – это исходные категории слова, присущие всей парадигме, т. е. то, что не изменяется, а *figura* – любая форма, в которую облекается языковая единица в процессе изменения. *Figura* является сочетанием *materia* с изменяющимися компонентами слова (*casus, exitus eius*), которые призваны служить отражением взаимосвязи вещей и явлений. Слово приобретает свои формы (*figurae*) под действием активного начала ($\lambda\circ\gamma\circ / ratio$) для построения высказывания.

Литература

Гринцер 1990 – Гринцер Н.П. Стоическая доктрина: картина мира и система языка // Балканские чтения – I: Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы. М.: Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1990. С. 16–19.

⁸ Варрон понимает *ratio* как функционирование всеобщего космического закона мироздания, т. е. стоического $\lambda\circ\gamma\circ$, в сфере языка [Драчёва 2013, с. 20–21].

- Драчёва 2013 – Драчёва Н.В. Лингвистическая терминология Марка Теренция Варрона (на материале VIII–X книг трактата “De Lingua Latina”): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013. 30 с.
- Каракулаков 1965 – Каракулаков В.В. Роль Варрона в развитии учения об «условиях правильности аналогии» в системе словоизменения // Вопросы русского и общего языкоznания / ред. В.В. Каракулаков и др. Душанбе: Ирфон, 1965. С. 135–159. («Ученые записки» Министерства народного образования Таджикской ССР, Душанбинский государственный педагогический институт имени Т.Г. Шевченко, серия филологическая; т. 33, вып. 18)
- Каракулаков 1967 – Каракулаков В.В. Из истории разработки учения о грамматической категории числа в римском языкоznании // Языкоznание и литературоведение / ред. В.В. Каракулаков и др. Душанбе: Ирфон, 1967. С. 147–155. («Ученые записки» Министерства народного образования Таджикской ССР, Душанбинский государственный педагогический институт имени Т.Г. Шевченко, филологическая серия; т. 51, вып. 19)
- Никольский 1994 – Никольский Б.М. Стоическая теория πάθος // Знаки Балкан. Ч. 1. М.: Радикс, 1994. С. 212–232. (Балканские чтения)
- Сидорович 2005 – Сидорович О.В. Анналисты и антиквары: римская историография конца III–I вв. до н. э. М.: РГГУ, 2005. 289 с.
- Столяров 1995 – Столяров А.А. Стоя и стоицизм. М.: АО «Ками Групп», 1995. 448 с.
- McAlhany 2003 – McAlhany J. Truth, language, and illogic in the writings of Varro: Thesis Ph. D. (Philosophy). N.Y.: Columbia University, 2003. 303 p.
- Melo de 2019 – Varro: De lingua Latina. Introduction, text, translation, and commentary / ed. by W. de Melo. Oxford: Oxford University Press, 2019. Vols. 1–2. 1322 p.

References

- Grintser, N.P. (1990), “Stoic doctrine. The picture of the world and the system of language”, in *Balkanskie chteniya – I. Simpozium po strukture teksta: Tezisy i materialy* [Balkan Scientific Conference – I. Symposium on Text Structure. Conference abstracts and proceedings], Institut slavyanovedeniya i balkanistiki AN SSSR, Moscow, USSR, pp. 16–19.
- Drachyova, N.V. (2013), *Lingvisticheskaya terminologiya Marka Terentsiya Varrona (na materiale VIII–X knig traktata “De Lingua Latina”)* [Linguistic terminology of Marcus Terentius Varro (based on material of 8th – 10th of the book “Lingua Latina”)], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), MGU imeni M.V. Lomonosova, Moscow, Russia.
- Karakulakov, V.V. (1965), “Varro’s role in the development of the doctrine of ‘conditions for the correctness of analogy’”, in the system of inflection”, in Karakulakov, V.V. et al., eds., *Voprosy russkogo i obshchego yazykoznaniya* [Issues in Russian and general linguistics], Irfon, Dushanbe, USSR, pp. 135–159. (“Uchenye zapiski” Ministerstva narodnogo obrazovaniya Tadzhikskoi SSR, Dushanbinskii gosudarst-

- vennyi pedagogicheskii institut imeni T.G. Shevchenko, seriya filologicheskaya; t. 33, vyp. 18)*
- Karakulakov, V.V. (1967), "From the history of the development of the doctrine of the grammatical category of number in Roman linguistics", in Karakulakov, V.V. et al., eds., *Yazykoznanie i literaturovedenie* [Linguistics and literary studies], Irfon, Dushanbe, USSR, pp. 147–155. (*"Uchenye zapiski" Ministerstva narodnogo obrazovaniya Tadzhikskoi SSR, Dushanbinskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut imeni T.G. Shevchenko, filologicheskaya seriya; t. 51, vyp. 19*)
- McAlhany, J. (2003), *Truth, language, and illogic in the writings of Varro*, Thesis Ph. D. (Philosophy), Columbia University, New York, USA.
- Melo de, W., ed. (2019), *Varro: De lingua Latina. Introduction, text, translation, and commentary*, vols. 1–2, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Nikolskii, B.M. (1994), "The Stoic theory of pathos", in *Znaki Balkan* [Signs of the Balkans], part 1, Radiks, Moscow, Russia, pp. 212–232. (*Balkanskie chteniya*)
- Sidorovich, O.V. (2005), *Annalisty i antikvary: rimskaya istoriografiya kontsa III–I vv. do nashei ery* [Annalists and antiquarians. Roman historiography (late 3rd – 1st centuries BC)], RGGU, Moscow, Russia.
- Stolyarov, A.A. (1995), *Stoya i stoitsizm* [The Stoa (porch) and stoicism], AO "Kami Grup", Moscow, Russia.

Информация об авторе

Нина В. Драчёва, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; nvdrachiova@mail.ru

Information about the author

Nina V. Drachyova, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; nvdrachiova@mail.ru

УДК 82.0:821.133.1

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-415-424

Аллегорические бестиарные образы в творчестве Бернара Вербера

Мария А. Белей

*Балтийский федеральный университет имени И. Канта
Калининград, Россия, maria.beley86@gmail.com*

Ксения Ю. Щербина

*Балтийский федеральный университет имени И. Канта
Калининград, Россия, k.scherbina23@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуются аллегорические бестиарные образы в творчестве Бернара Вербера, их корни в классической и средневековой литературе, адаптация для отражения современных проблем идентичности, власти и взаимоотношений человека и природы. Рассматривается деконструкция традиционной символики и ее влияние на повествовательный стиль автора. Цель исследования – анализ анималистических образов и лексики в романе «Пророчество о пчелах» (2022), определение их роли в формировании художественного мира произведения, предпринятый в России впервые. Актуальность обусловлена недостаточным освещением романа в литературоведении. Задачами исследования служит выявление, классификация, анализ функций, аллегорий и интертекстуальных отсылок анималистических образов.

Ключевые слова: бестиарные образы, Вербер, аллегория, постмодернизм, анималистическая символика, образ пчелы

Для цитирования: Белей М.А., Щербина К.Ю. Аллегорические бестиарные образы в творчестве Бернара Вербера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 415–424. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-415-424

Allegorical bestial imagery in the works of Bernard Werber

Maria A. Beley

*Immanuel Kant Baltic Federal University,
Kaliningrad, Russia, maria.beley86@gmail.com*

Ksenia Yu. Shcherbina

*Immanuel Kant Baltic Federal University,
Kaliningrad, Russia, k.scherbina23@gmail.com*

Abstract. The article studies allegorical bestiary imagery in the works of Bernard Werber, tracing its roots in classical and medieval literature and its adaptation to reflect contemporary concerns regarding identity, power, and the relationship between humanity and nature. The study investigates the deconstruction of traditional symbolism and its impact on the author's narrative style. The research aims to analyze animalistic imagery and lexicon in the novel "Prophecy of the Bees" (2022), defining their role in shaping the work's artistic world, a study is undertaken for the first time in Russia. Its relevance of this investigation stems from the insufficient coverage of the novel in literary studies. The research objectives include the identification, classification, and analysis of the functions, allegories, and intertextual references of animalistic images.

Keywords: bestial imagery, Werber, allegory, postmodernism, animal symbolism, bee imagery

For citation: Beley, M.A. and Shcherbina, K.Yu. (2025), "Allegorical bestial imagery in the works of Bernard Werber", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 415–424, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-415-424

Аллегорические бестиарные образы как часть наследия мировой культуры являются богатым и благодатным материалом для исследований в литературоведении. Проблема исследования и систематизации анималистических образов еще со времен басен Эзопа и средневековых бестиариев занимала умы писателей. Среди ученых, занимавшихся исследованием аллегорических анималистических образов, стоит упомянуть труды русского философа, культуролога, социолога, литературоведа, теоретика европейской литературы и искусства М.М. Бахтина [Бахтин 1979], работы советского и российского литературоведа, культуролога и семиотика Ю.М. Лотмана [Лотман 2000], советского фольклориста и литературоведа В.Я. Проппа [Пропп 2005] по морфологии сказки. Отдельного вни-

мания заслуживает также фундаментальный труд Эрнста Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» [Курциус 2021], который содержит разделы, посвященные устойчивым образам животных в средневековой литературе и их аллегорическим значениям. Теория «горизонта ожидания» немецкого историка и теоретика литературы Ханса Роберта Яусса [Jauss 1959] применима к анализу того, как средневековые читатели воспринимали и интерпретировали анималистические аллегории. Советский и российский историк-медиевист, культуролог Арон Яковлевич Гуревич [Гуревич 2005] исследовал средневековую культуру и ментальность, в том числе восприятие животных и их место в символической системе средневековья. Российский литературовед А.Е. Махов [Махов 2014] активно занимался символическими образами в европейской геральдике и разработал теорию интерпретации бестиарных образов в зарубежной литературе. А работы О.С. Семенец [Семенец 2014] закладывают основу для анализа аллегорических образов в творчестве Бернара Вербера, в своих трудах она исследует роль мифологического компонента в романах автора.

Целью нашего исследования является выявление и анализ особенностей функционирования анималистических образов и анималистической лексики в романе Бернара Вербера «Пророчество о пчелах» (2022) и определение их роли в формировании художественного мира произведения. Реализации данной цели служит ряд задач, среди которых ключевыми являются выявление и классификация анималистических образов, используемые в романе «Пророчество о пчелах», литературоведческий анализ функций анималистических образов в романе, а также исследование особенностей использования анималистической лексики в романе Б. Вербера «Пророчество о пчелах», предпринятого в России впервые. В ходе исследования использовались такие научные методы как сравнительно-сопоставительный анализ, интерпретационный метод, метод классификации, контент-анализ, лингвокультурологический и литературоведческий анализ.

Аллегорические бестиарные образы служат современному французскому писателю-постмодернисту Бернару Вербера постоянным источником вдохновения и предоставляют литературоведам широкое поле для исследований и многочисленных интерпретаций. Вербер нередко наделяет животных в своих произведениях антропоморфными качествами, такими как разум, эмоциональность, способность к речи и абстрактному мышлению. Данный прием позволяет автору представить альтернативный взгляд на мир и с новой перспективы исследовать устройство человеческого общества. Кроме того, анималистические образы используются писателем

в качестве инструмента социальной критики, демонстрируя, что животные зачастую превосходят людей в разумности, справедливости и гуманности. Вербер задействует бестиарные образы для обсуждения фундаментальных философских вопросов, касающихся природы сознания, смысла существования и роли человечества во Вселенной, подразумевая, что животные могут обладать собственными, отличными от человеческих, ответами на данные вопросы. Анималистические персонажи в романах Вербера часто функционируют как символы, репрезентирующие определенные идеи и концепции. Так, муравьи могут символизировать коллективизм, кошки – независимость, а пчелы – порядок и гармонию. Принцип зооморфизма находит яркое выражение в цикле романов “*Nous, les Dieux*”, где представлены различные зооморфные народы, выступающие аллегорическими типажами различных этнических групп.

В романе Бернара Вербера «Пророчество о пчелах» (2022) использует их образ не только для описания окружающей среды, но и для трансляции глубоких идей, характерных для постмодернистской литературы. Эти образы приобретают символическую функцию, отражая философские и социальные взгляды писателя. Важно отметить, что контекст, в котором упоминается животное, может быть прямым (животное присутствует физически или описывается) или косвенным (метафора, сравнение, идиома). Приведем фрагмент предложенной классификации:

Таблица 1

Насекомые и паукообразные

Abeille (Пчела):	Центральный образ романа, чаще других животных упоминается в тексте. Встречается в контексте пчелиного улья, организации общества, производства меда, жала, роли пчел в экосистеме, связи с пророчествами и древними цивилизациями, а также в метафорическом смысле, как символ трудолюбия, коллективизма и порядка.
Frelon (Шершень)	Представлен как опасный хищник, угрожающий пчелам и всему улью, является врагом пчелиной семьи. Упоминание шершня служит предупреждением о возможной опасности, которая угрожает главному герою.
Fourmi (Муравей)	Сравнивается с пчелой, подчеркивается его меньшая значимость, в отличие от пчел. Может использоваться как символ подчинения и бездумного следования правилам.
Moustique (Комар)	Назойливое насекомое, доставляющее дискомфорт, символ раздражения и неприятностей.

Araignée (Паук)	В тексте пауки используются для описания обитателей Луны.
Mouche (Муха)	Упоминается как назойливое и грязное насекомое, привлекаемое гнилью и мусором. Может использоваться как символ нечистоты и навязчивости.
Chenille (Гусеница)	Используется в контексте трансформации в бабочку, символа изменения, роста и надежды на лучшее.
Papillon (Бабочка)	Символ красоты, легкости, свободы, перерождения и мимолетности жизни.
Ver de terre (Дождевой червь)	Упоминается в контексте почвы, разложения органических веществ, полезной роли в экосистеме. Может использоваться как символ смирения и незаметного труда.

Таблица 2

Млекопитающие

Chat (Кот)	Упоминается как дикое уличное животное, способное напасть как на другое животное, так и на человека. Также несколько раз используется выражение «Кот Шредингера».
Rat (Крыса)	Грызун, распространяющий болезни, символ грязи, предательства и выживания любой ценой.
Chauves-souris (Летучая мышь)	Маленькое, писклявое животное, вселяет тревогу.
Loup (Волк)	Упоминается как дикий хищник, символ силы и опасности.
Lion (Лев)	Упоминается как символ силы, храбрости, власти и королевского достоинства.
Porc (Свинья)	Упоминается как источник мяса, символ грязи, жадности и нечистоплотности, выполняет роль «мусорщика».
Sanglier (Кабан)	Олицетворяет силу и независимость.
Chèvre (Коза)	Появляется в тексте как объект жертвоприношения.

Анализ частоты упоминаний различных животных в романе Бернара Вербера «Пророчество о пчелах» показывает, что их появление в тексте неслучайно. Наиболее многочисленные группы животных в произведении – насекомые и млекопитающие. При этом самое частотное насекомое – пчела.

Для следующего этапа нашего исследования необходимо определить функции анималистических образов в романе, выявить какую роль они играют, создавая богатый художественный мир произведения и углубляя его смысловое содержание.

Метафорические образы выступают в качестве аллегорий, отражают различные аспекты человеческого общества, природы и духовности. К ним относятся: пчелы (автор использует образ пчел для раскрытия тем организации общества, коллективного разума, власти, морали); крысы (отражают негативные стороны человеческого общества и поведения. В отличие от пчел, символизирующих порядок и гармонию, крысы олицетворяют хаос, выживание любой ценой и моральное разложение); шерши (выступает в роли хищника, нападающего на пчел и разрушающего улей). Их образ является метафорой внешней угрозы, агрессии, нарушения гармонии в обществе, указывает на зависть и стремление разрушить чужое благополучие. Образ шершней на одном уровне с образами крыс олицетворяет грязь и злость. Собаки отражают глупость, беззаботность, являются метафорой на неинтересующихся ничем людей.

Следующая важная функция, которую выполняют анималистические образы – символизм. Такие образы обладают устойчивым символическим значением, связанным с культурными аспектами и общепринятыми ассоциациями. Важно отметить, что символические значения образов в романе не являются статичными и однозначными. Они могут меняться и переосмысливаться в зависимости от контекста и авторского замысла. Бернар Вербер использует символические образы для создания многослойного и глубокого повествования, его символы заставляют читателя задуматься о сложных вопросах человеческого существования.

В рамках данного произведения анималистическая лексика подразделяется на несколько категорий. Первая – специализированная терминология, которая включает латинские наименования: “*Pas de doute, c'est une espèce sauvage autochtone qui a disparu. Elle doit être l'ancêtre de l'actuelle Lasioglossum dorchini. Un peu comme si vous aviez ramené un Homo neanderthalensis, qu'on appelle plus communément un Neandertal. Il serait plus costaud, paraît-il, que nous, pauvres Homo sapiens...*”¹. Бернар Вербер в своем творчестве часто смешивает научный стиль с художественным, прибегая к использованию специализированной лексики. Таким образом он создает эффект научной достоверности. Латинские названия придают тексту оттенок научности и объективности.

Последняя категория, выделенная для анализа, – зооморфные метафоры, которые представляют собой перенос свойств и характеристик животных на человека, предметы или абстрактные понятия. Они играют важную роль в формировании художественного мира

¹ Werber B. *La prophétie des abeilles*. P.: Albin Michel, 2021. 592 p.

Бернара Вербера в романе «Пророчество о пчелах», обогащая его смысловую структуру и придавая ему особую выразительность. Основными героями бестиарных метафор являются насекомые, их места обитания, особенности строения и поведения. Б. Вербер неоднократно ссылается к образам шершней в своих метафорах: “J'ai fort envie d'utiliser la pointe de mon propre dard contre ces traîtres”². Здесь лексическая единица *dard* (жало) олицетворяет меч, подчеркивая агрессию, точность и смертоносность.

Особое место в метафорах, используемых Бернаром Вербером, занимают пчелы. Произведение наполнено скрытыми сравнениями, аллегориями и символами, центральными объектами которых выступают именно эти насекомые. Автор использует жужжание, издаваемое пчелой, как метафору нарастающей тревоги и отвлякающего фактора: “Le bourdonnement résonne dans le casque métallique”³. Жужжение – это монотонный, неприятный звук, который трудно игнорировать. Оно выражает ощущение внутреннего дискомфорта, тревоги, навязчивых мыслей, которые не дают человеку покоя и мешают сосредоточиться.

Также на протяжении всего романа тянется метафора уязвимости человечества перед природой. Эпиграф произведения представлен цитатой Альберта Эйнштейна: “Si les abeilles disparaissaient de la surface du globe, l'homme n'aurait plus que quatre années à vivre”⁴ (если бы с лица Земли исчезли пчелы, человечество просуществовало бы всего четыре года). Это гипербола, подчеркивающая критическую важность пчел для выживания человечества. Она не является точным научным прогнозом, а представляет собой яркое, запоминающееся утверждение, призванное привлечь внимание к проблеме сокращения популяции пчел и ее последствиям. Она отражает зависимость людей от природы. В тексте также присутствует метафора утраченной мудрости человека: “Cette reine est vitrifiée <...> On peut préserver un organisme vivant en le plongeant dans le froid <...> Elle est réanimable”⁵. Древняя пчелиная матка, сохраненная в меду, – единственный шанс на спасение популяции пчел. В контексте рассматриваемого произведения ее «воскрешение» символизирует надежду на то, что ретроспективный взгляд, обращенный к историческому и природному наследию, способен предопределить позитивное развитие будущего.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Б. Вербер рассматривает пчелиный улей как модель идеально-го общества, подчеркивая наличие четкой иерархии и разделения труда. В романе он приводит слова Пифагора: «Примерно в 550 г. до нашей эры древнегреческий философ Пифагор учил, что пчелиный улей – идеальная модель гармоничного общества». В улье каждая пчела выполняет свою функцию: матка отвечает за размножение; рабочие пчелы – за сбор нектара и пыльцы, строительство улья и уход за потомством; трутни – за оплодотворением матки. Рассматривая пчелиный улей с точки зрения модели утопического общества, необходимо провести интертекстуальную параллель романа Б. Вербера «Пророчество о пчелах» с работой Мориса Метерлинка «Жизнь пчел»⁶. Это эссе, которое представляет собой натурфилософское исследование, посвящено изучению организации, социальной структуры и эволюции сообщества пчел. В работе подробно исследуется внутренняя организация пчелиного улья, иерархические отношения, а также роли маток и трутней. Как и Б. Вербер, М. Метерлинк акцентирует, что улей функционирует не за счет индивидуального ума отдельных пчел, а благодаря «душе улья» – коллективной интуиции, управляющей всеми действиями. У обоих авторов улей следует рассматривать не только как физическое пространство, но и как воплощение принципов гармонии, дисциплины и мистической взаимосвязи между его обитателями, где иерархическая структура подчинена не властным амбициям, а обеспечению непрерывности жизни.

Анализ анималистических образов, представленных в романе «Пророчество о пчелах», позволяет заключить, что они выполняют ключевую функцию в формировании художественного мира произведения, раскрытии авторской концепции и создании многоуровневого символического пространства.

Резюмируя результаты проведенного исследования, следует отметить, что анималистические образы в романе Б. Вербера «Пророчество о пчелах» представляют собой значимый инструмент, используемый для конструирования художественной реальности произведения, трансляции авторских идей и стимулирования читателя к осмыслению актуальных социальных и философских вопросов. Образ пчелы как воплощения утопического социального устройства занимает центральное положение в символической системе анализируемого романа. Анималистические образы служат мощным инструментом социальной критики, они участвуют в формировании характеров персонажей.

⁶ Метерлинк М. Жизнь пчел. М.: Эксмо-Пресс, 2002. 400 с.

Литература

- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.* (Из истории советской эстетики и теории искусства)
- Гуревич 2005 – *Гуревич А.Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М.: РОССПЭН, 2005. 424 с.* (Российские Пропилеи)
- Курциус 2021 – *Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье. 2-е изд. Т. 1. М.: Издательский дом «ЯСК», 2021. 560 с.* (*Studia mediaevalia*)
- Лотман 2000 – *Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 525–542.*
- Махов 2014 – *Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.*
- Пропп 2005 – *Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2005. 332 с.*
- Семенец 2014 – *Семенец О.С. Роль мифологического компонента в романах Бернара Вербера // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». 2014. Т. 27 (66). № 4. С. 163–168.*
- Jauss 1959 – *Jauss H.R. Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 1959. 314 p.*

References

- Bakhtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, Russia. (*Iz istorii sovetskoi estetiki i teorii iskusstva*)
- Curtius, E.R. (2021), *Europeiskaya literatura i latinskoe Srednevekov'e* [Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter], vol. 1, Izdatel'skii dom "YaSK", Moscow, Russia. (*Studia mediaevalia*)
- Gurevich, A.Ya. (2005), *Individ i sotsium na srednevekovom Zapade* [The individual and society in the Medieval West], ROSSPEN, Moscow, Russia. (*Rossiiskie Propilei*)
- Jauss, H.R. (1959), *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, De Gruyter Mouton, Berlin, Germany, Boston, USA.
- Lotman, Yu.M. and Uspenskii, B.A. (2000), "Myth – name – culture", in Lotman, Yu.M., *Semiosfera* [The semiospher], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia, pp. 525–542.
- Makhov, A.E. (2014), *Emblematika. Makrokosm* [The emblem. The Macrocsm], Intrada, Moscow, Russia.
- Propp, V.Ya. (2005), *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The historical roots of the fairy tale], Labirint, Moscow, Russia.
- Semenets, O.S. (2014), "The role of the mythological component in the novels of Bernard Werber", *Vcheni zapiski Tavrijs'kogo natsional'nogo universitetu imeni V.I. Vernads'kogo (seriya "Filologiya. Sotsial'ni komunikatsii")*, vol. 27 (66), no. 4, pp. 163–168.

Информация об авторах

Мария А. Белей, кандидат филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Россия; 236041, Россия, Калининград, ул. А. Невского, д. 14; maria.beley86@gmail.com

Ксения Ю. Щербина, студентка, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Россия; 236041, Россия, Калининград, ул. А. Невского, д. 14; k.scherbina23@gmail.com

Information about the authors

Maria A. Beley, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia; 14, A. Nevsky St., 236041, Kaliningrad, Russia; maria.beley86@gmail.com

Ksenia Yu. Shcherbina, student, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia; 14, A. Nevsky St., 236041, Kaliningrad, Russia; k.scherbina23@gmail.com

УДК 002.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-425-431

Обложка книги как элемент материального оформления
и как художественный образ: «Бесконечная история»
("Die unendliche Geschichte") М. Энде

Юрий В. Подковырин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, podkovirin.uv@rggu.ru*

Аннотация. В статье обложка литературного произведения рассматривается как интермедиальный феномен, соединяющий в себе словесный и визуальный компоненты. Цель статьи – прояснение особенностей семантизации обложки романа немецкого писателя М. Энде «Бесконечная история» ("Die Unendliche Geschichte"). Теоретической базой статьи является восходящее к М.М. Бахтину представление о литературном произведении как сложном событии общения (коммуникативном событии). В статье рассматривается то, как сочетание визуального и верbalного элементов на обложке книги М. Энде осмысливается в трех коммуникативно-смысловых континуумах: внешне-жизненном, внутрижизненном и эстетическом. Выявляются связи оформления суперобложки и переплета с миром персонажей романа М. Энде. В результате анализа семантики обложки мы приходим к ряду выводов: 1) во внешне-жизненном смысловом континууме семантизируется прежде всего суперобложка, формирующая определенный горизонт читательских ожиданий; 2) переплет, напротив, прочно связан с внутри-жизненным смысловым контекстом; 3) в эстетическом коммуникативно-смысловом континууме обложка, соединяющая вербальный и визуальный элементы, представляет семантику художественного целого: прежде всего художественно актуализирует значимую для «Бесконечной истории» семантику взаимосвязи художественного и жизненного миров.

Ключевые слова: интермедиальность, обложка, паратекст, герменевтика, интерпретация, коммуникация

Для цитирования: Подковырин Ю.В. Обложка книги как элемент материального оформления и как художественный образ: «Бесконечная история» ("Die Unendliche Geschichte") М. Энде // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 425–431. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-425-431

© Подковырин Ю.В., 2025

The cover of a book as an element of material design
and as an artistic image. “The Endless Story”
(“Die unendliche Geschichte”) by M. Ende

Yurii V. Podkovirin
*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, podkovirin.uv@rggu.ru*

Abstract. In the article, the cover of a literary work is considered as an intermedial phenomenon that combines verbal and visual components. The purpose of the article is to clarify the features of the semanticization of the cover for the novel “The Endless Story” (“Die Unendliche Geschichte”) by the German writer M. Ende. The theoretical basis of the article is the idea that goes back to M.M. Bakhtin of a literary work as a complex communication event. The article sees into how the combination of visual and verbal elements on the cover of M. Ende’s book is interpreted in three communicative and semantic continuums: external-vital, internal-vital and aesthetic. The design of the dust jacket and binding is linked to the world of M. Ende’s characters. As a result of the analysis of the cover semantics, we come to a number of conclusions: 1) in the outer-life semantic continuum, the dust jacket is semanticized first of all, forming a certain horizon of reader’s expectations; 2) the binding, on the contrary, is firmly connected with the inner-life semantic context; 3) in the aesthetic communicative-semantic continuum, the cover, combining verbal and visual elements, represents the semantics of the artistic whole: first of all, artistically updates the significant for the “Infinite stories” semantics of the interrelation of the artistic and life worlds.

Keywords: intermediality, cover, paratext, hermeneutics, interpretation, communication

For citation: Podkovirin, Yu.V. (2025), “The cover of a book as an element of material design and as an artistic image. ‘The Endless Story’ (“Die unendliche Geschichte”) by M. Ende”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 425–431, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-425-431

В основание нашего исследования положена теоретическая проблема, обусловленная смысловой трехмерностью любого художественного произведения.

Отмеченная смысловая трехмерность образуется соотношением трех смысловых континуумов, взаимодействие которых определяет семантизацию художественного высказывания.

1. Первый континуум условно можно назвать *внешне-жизненным*: в нем литературный текст, книга создается, существует и воспринимается как семиотический феномен, включающий в себя материальный компонент (собственно текст, паратекст, обложку, графику и т. п.) и познавательно-этический [Бахтин 2003, с. 77, 293] смысловой компонент, формируемый триадой авторских и читательских конвенций: 1) языковые конвенции; 2) риторические конвенции; 3) идеологические. В этом смысловом континууме есть автор и читатель как инстанции смысла, но нет героя.

2. Второй смысловой континуум во многом противоположен первому, но семантически схож с ним: это *внутрижизненный* смысловой континуум, или, проще говоря, «мир персонажей»¹. Для последних этот мир является жизненный миром, наделяемым жизненно-этическим смыслом. В этом мире есть герои как «живые люди», но нет автора и читателя. В нем книга как материальный объект или не существует, или же это предмет, существующий в *реальном для персонажей* мире.

3. Наконец, третий смысловой континуум – *эстетический* – формируется на границе первых двух, относительно их. И формируется он коммуникацией автора, читателя и героя. В этом коммуникативно-семантическом измерении герой встречается с автором и читателем, но не как жизненный, а как эстетический субъект. Именно в этом семантическом континууме книга создается, существует и воспринимается как художественное целое.

Общая проблема данной статьи может быть сформулирована так: каким образом обложка семантизируется в каждом из этих смысловых континуумов? И как соотносятся друг с другом отмеченные ракурсы осмысленности обложки?

В качестве материала исследования мы выбрали роман М. Энде «Бесконечная история» (*“Die unendliche Geschichte”*)². Выбор материала обусловлен, во-первых, тем фактом, что в этом произведении, в отличие от большинства, семантизация обложки совершается во всех трех смысловых континуумах, а во-вторых – тем, что бытие книги в разных ипостасях, в различных смысловых измерениях становится в романе Энде предметом специального художественного изображения и осмысления.

¹ Тамарченко Н.Д. Мир персонажей // Пoэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 122.

² В статье рассматривается обложка первого немецкого издания книги: Ende M. Die unendliche Geschichte. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag, 1979. 428 S.

Цель данной статьи – прояснение особенностей семантизации обложки романа М. Энде «Бесконечная история» как коммуникативного-смыслового, интермедиального и эстетического феномена.

Для начала посмотрим на саму обложку первого издания книги. Одна довольно сложно устроена. И это устройство связано с содержанием романа. Оформление обложки, как и всей книги, принадлежит немецкой художнице Розвите Куадфлиг (Roswitha Quadflieg), но основная идея принадлежит М. Энде. Я коснусь только лицевой, титульной стороны обложки. Она состоит из двух слоев: 1) это переплет; 2) суперобложка.

Прежде чем обратиться к анализу обложки, нужно вспомнить содержание романа. Вкратце напомню основные, значимые для прояснения смысла обложки, моменты. Роман представляет собой сказочно-фэнтэзийную версию метаповествования³: это книга о книге, точнее, книга о чтении книги. Главный герой подросток Бастиан в лавке букиниста наталкивается на книгу, которая его поражает и которую он крадет. На школьном чердаке он читает книгу «Бесконечная история». Действие книги разворачивается в сказочном мире с красноречивым названием Фантазия. Бастиан в какой-то момент оказывается внутри книги, становится ее персонажем и одновременно в некотором роде автором, но потом все же после ряда приключений и при помощи друзей из Фантазии возвращается в реальный мир.

Следует прежде всего сказать, что в изображенном мире романа границы между обозначенными нами смысловыми континуумами и, главное, пересечение этих границ, становится предметом художественного изображения. И существенную роль в этом изображении играет образ обложки. Подчеркну: обложка книги появляется в мире персонажей как предмет, видимый и осмыслием героям: «Переплет был обтянут медно-красным шелком и, чуть повертишь книжку в руках, отливал всеми цветами радуги. <...> на нем изображены две змеи, светлая и темная, – вцепившись друг другу в хвост, они образовывали овал. И в этом овале причудливыми, изломанными буквами написано заглавие книги: «Бесконечная история»»⁴.

Сразу можно заметить, что это описание согласуется с оформлением лицевой стороны переплета. Переплет первого немецкого

³ Зусева В.Б. Метаповествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 119–120.

⁴ Энде М. История, конца которой нет / пер. с нем. А. Исаевой, Л. Лунгиной. М.: Вагриус, 1997. 461 с. Электронная версия этого перевода опубликована по адресу: <https://lib.ru/INPROZ/ENDE/istoriya.txt>. Далее текст романа цитируется по электронной версии издания.

издания книги – это тканевый переплет темно-красного цвета, он содержит выпуклое изображение змей, кусающих друг друга за хвост и образующих овал, в овале надпись готическим шрифтом “*Die unendliche Geschichte*”. Отличие – это цвет змей: на темно-красном переплете противопоставление светлого и темного не просматривается отчетливо. В семантическом отношении это дает сопоставление книжного переплета во внутри-жизненном смысловом континууме произведения и реального книжного переплета во внешне-жизненном смысловом контексте? Очевидно, что посредством такого сопоставления *размыкается граница между миром читателя и миром героев*. Материальная обложка и обложка книги, описанная в тексте, взаимно истолковывают друг друга, формируя художественный смысл. Реальный читатель, держащий в руках книгу, благодаря оформлению обложки в некоторой степени становится на позицию героя Бастиана, а также других возможных читателей «Бесконечной истории», о существовании которых говорит хозяин лавки букиниста. Переплет является своего рода вещественным знаком размыкания границы жизненного мира читателей и мира персонажей: его оформление способствует приобщению читателя изображаемому миру как некой *реальности*, а не только информации.

Если переплет в большей степени согласуется с реальностью героев, то суперобложка соотносится в существенной мере с внешне-жизненным семантическим измерением, она настраивает горизонт читательских ожиданий. На суперобложке присутствуют знаки, отсылающие к объектам, которых точно нет в изображенном мире: это имя реального автора (*Michael Ende*), название издательства (*Thienemann*).

Прежде всего стоит обратить внимание на общее полихромное (в отличие от переплета) оформление суперобложки. Сама она зеленовато-серого цвета, но изображение в ее центре, внутри овала, подчеркнуто многоцветное. Эта оппозиция, как нам представляется, выводит к значимому противопоставлению серой реальности и многоцветного воображаемого мира. На явно воображаемый характер последнего указывают прежде всего изображенные в нем единороги. Если птицы, растения, даже странная башня в глубине изображения еще могут быть соотнесены с реальностью, то единорог – явно сказочное животное. Кроме того, стоит внимательнее присмотреться к овалу, внутри которого изображается многоцветный сказочный мир. В этом овале прежде всего угадывается тот же символ, что и на переплете, – это кусающие друг друга за хвост змеи: Орин, волшебный предмет и в то же время некое материальное воплощение самой Фантазии. Но если мы сопоставим овал

с фигурой ниже, то увидим, что он напоминает **зеркало**. Мотив зеркала присутствует в книге и связан с преодолением препятствия и с самопознанием героя. Однако на обложке этот образ скорее отсылает к известному (к примеру, по книге Л. Кэрролла) образу зеркала как «портала» в иной – воображаемый – мир, в Зазеркалье.

В тексте романа согласуются с изображением на суперобложке несколько фрагментов.

1. «...Тянущийся от горизонта до горизонта необозримый цветник, пьянящий тончайшими ароматами и чарующий гармонией сказочных красок. Между живописными куртинами, живыми изгородями, лужайками и клумбами, где росли диковинные цветы, пролегали широкие дорожки и вились узенькие тропинки, переплетаясь так хитроумно и запутанно, что вся эта бескрайняя, многоцветная равнина превращалась в лабиринт».

2. «На небольшой лужайке между кустами сирени и зарослями золотых шаров несколько молодых единорогов резвились в лучах заходящего солнца. Ему даже показалось, что под гигантским колокольчиком он увидел знаменитую Птицу Феникс, выглядывающую из гнезда, но он не был в этом уверен».

3. «Башня Слоновой Кости была, собственно говоря, целым городом. Правда, издали ее можно было принять за гигантскую сахарную голову или за высокую конусообразную гору, витую, словно раковина улитки, а острый ее конец скрывался в облаках».

Само изображение внутри овала образует *перспективу*, словно бы уводящую читателя, смотрящего на обложку, *вглубь* изображенного мира: это перспектива чтения как обещания пути, погружения в иную реальность.

Итак, подведем некоторые итоги.

Как обложка соотносится с обозначенными нами выше коммуникативно-смысловыми измерениями литературного произведения? И какова художественная специфика обложки «Бесконечной истории»?

1. Прежде всего стоит отметить двуслойный характер обложки первого издания. Он состоит из суперобложки и переплета, которые, на наш взгляд, образуют смысловую оппозицию явного и сокровенного. Если суперобложка адресована всем читателям, даже тем, кто книгу не купит и не прочитает, то переплет связан с опытом читателя, уже заглянувшего в книгу, приобщившегося изображеному в ней миру.

2. Во внешне-жизненный смысловой континуум ориентирована, в первую очередь, суперобложка: она формирует горизонт читательских ожиданий, обращаясь к рецептивному (прежде всего – жанровому) опыту *реальных* читателей. В то же время

суперобложка в существенной мере уже задает позицию читателя имплицитного: визуально обозначая значимую для художественного смыслового плана границу реального (серого и обыденного) и воображаемого (цветного) миров.

3. Переплет прежде всего связан с внутри-жизненным смысловым контекстом, миром персонажей: он приобщает реального читателя этому миру.

4. Специфика обложки «Бесконечной истории» в значительной мере определяется тем, что она (а именно – переплет) актуализируется не только во внешне-жизненном и эстетическом смысловых континуумах, но и в мире персонажей.

5. В эстетическом художественном плане обложка как единство визуальных и вербальных элементов репрезентирует семантику художественного целого: прежде всего посредством оформления обложки художественно актуализируется образ значимой *взаимосвязи* художественного и жизненного миров.

Литература

Бахтин 2003 – Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. 955 с.

References

Bakhtin, M.M. (2003), *Sobranie sochinenii* [Collected works], vol. 1, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юрий В. Подковырин, доктор филологических наук, доцент, Российской государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; podkovirin.uv@rggu.ru

Information about the author

Yuri V. Podkovirin, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; podkovirin.uv@rggu.ru

УДК 82

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-432-441

Категория автора в графическом нарративе: авторская интенция и материальная семиотика в манге Сатоси Кона «Опус»

Екатерина А. Даутова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dautovaea@list.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию категории автора в графическом нарративе на материале манги Сатоси Кона «Опус». Целью работы является анализ способов выражения авторской точки зрения с учетом гибридной – материально-семиотической – специфики медиа. Методологическая рамка исследования синтезирует литературоведческий подход (М.М. Бахтин, Б.А. Успенский) с инструментарием материальной семиотики и акторно-сетевой теории (Б. Латур). Это позволяет преодолеть ограничения сугубо семиотического анализа и учесть роль материальной конструкции произведения (качество бумаги, расположение паратекста, техника рисунка) как равноправного актора в формировании авторской позиции. В результате анализа демонстрируется, что авторская интенция в «Опусе» распределяется не иерархически, а сетеобразно, через взаимодействие стратегий на нарративном, визуальном и материальном уровнях.

Ключевые слова: атегория автора, графический нарратив, манга, материальная семиотика, акторно-сетевая теория, нарратология, точка зрения, металепсис

Для цитирования: Даутова Е.А. Категория автора в графическом нарративе: авторская интенция и материальная семиотика в манге Сатоси Кона «Опус» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 432–441. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-432-441

The category of the author in graphic narrative.
 Authorial intention and material semiotics
 in the manga by Satoshi Kon “Opus”

Ekaterina A. Dautova

*Russian State University for the Humanities,
 Moscow, Russia, dautovaea@list.ru*

Abstract. The article deals with the category of the author in graphic narrative through the case study of Satoshi Kon’s manga “Opus”. The purpose of the study is to analyze the ways of expressing the author’s point of view, taking into account the hybrid – material-semiotic – specifics of media. The study’s methodological framework synthesizes a literary approach (M.M. Bakhtin, B.A. Us-pensky) with the tools of material semiotics and actor-network theory (B. Latour). It facilitates overcoming the limitations of a purely semiotic analysis and considering the role of the material construction of the work (paper quality, paratext placement, drawing technique) as a full-fledged actor in shaping the authorial position. The analysis demonstrates that the authorial intention in “Opus” is distributed not hierarchically, but in a network-like manner, through the interaction of strategies at the narrative, visual, and material levels.

Keywords: authorship, graphic narrative, manga, material semiotics, actor-network theory, narratology, point of view, metalepsis

For citation: Dautova, E.A. (2025), “The category of the author in graphic narrative. Authorial intention and material semiotics in the manga by Satoshi Kon ‘Opus’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 432–441, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-432-441

В области Comics Studies можно выделить два ключевых подхода к категории автора: условно обозначим их как «эстетический» и «междисциплинарный». В рамках первого подхода автор рассматривается с точки зрения семиотики [Groensteen 2007], нарратологии [Mikkonen 2017], когнитивистики [Kukkonen 2013]. В рамках второго подхода, основанного на попытке совмещения методов гуманитарных и социологических наук, автор осмысливается как сеть интерсубъективных взаимодействий во вне и внутри художественной реальности текста [Ahmed 2017; Uidhir 2012; Jameel 2016]. Плюрализм теоретических подходов подчеркивает комплексный характер категории автора в графических нарративах¹, а также

¹ В статье термин «графический нарратив» используется как зонтичный, для обозначения таких гибридных форм и жанров, как серийный комикс, графический роман, банд десине, манга и т. п.

объясняется гибридной (синтетической) природой самого медиа. Структура графических нарративов образована посредством синтеза вербальных² и визуальных семиотических систем, а также приемов монтажа. Кроме того, суть поэтики графического нарратива составляет не только его семиотическая композиция, но и материальная конструкция, поскольку она также эстетически воздействует на реципиента.

Предметом рассмотрения в данной статье являются способы выражения авторской точки зрения в графическом нарративе, ввиду его гибридной – материально-семиотической – специфики. Такая постановка проблемы уже была имплицитно заложена в работах представителей «эстетического» и «междисциплинарного» подходов к категории автора, однако не получила теоретико-методологического развития. Также ее актуальность задана самим творчеством комиксистов, которые все чаще обращаются к личности и фигуре автора как к предмету художественной рефлексии³. В течение XX в. рост значения субъективного начала в графических нарративах обусловлен несколькими факторами: легитимацией данного медиа и развитием его специфического художественного языка, а также переходом от анонимного авторства в системе мейнстрима к авторской индивидуальности в андеграунде и наследующих ему поэтиках. Разработка категориального аппарата для осмыслиения данных процессов видится возможностью для дальнейшего изучения более широкого вопроса об особенностях категории автора в визуальной литературе и других синтетических медиа, активно развивающихся в XX–XXI вв.

В статье, вслед за М.М. Бахтиным, различаются категории биографического автора (реальное лицо, создатель текста) и автора-творца, под которым философ подразумевал носителя «напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его» [Бахтин 1986, с. 16]. Автор-творец организует текст посредством системы точек зрения, что обосновано в концепции Б.А. Успенского [Успенский 1970] и используется как инструмент анализа в данной статье. Мы расширяем подход Успенского, разработанный на материале моносемиотической (вербальной) литературы, посредством методологического аппарата материальной семиотики и акторно-сетевой теории (ACT) [Латур 2014], чтобы

² Факультативный признак.

³ См., например, отдельные эпизоды в таких текстах, как «Маус» А. Шпигельмана, «Мой Нью-Йоркский дневник» Ж. Дусе, «Священная болезнь» Б. Давида, «Трава» К.-Ж. Кымсук и др.

учесть гибридность графических нарративов и распределение авторской позиции между знаковыми системами и их вещественной явленностью. Данная оптика соотносится с материальным поворотом в гуманитарных науках, в том числе, в литературоведении, который фиксируют современные исследователи⁴. В рамках предлагаемого подхода наш анализ будет направлен на следующие взаимосвязанные аспекты: 1) структурно-семиотическая организация текста; 2) план формального (материального) выражения знаков; 3) внутридиегетическая система организации авторской точки зрения. В статье мы выносим за скобки, но предполагаем, что перечень аспектов должен быть дополнен еще одним – структура текста как система динамических знаков в их опосредованности друг другом и средой [Володина 2020].

В качестве материала исследования мы обращаемся к анализу манги Сатоси Кона «Опус»⁵ (1995–1996, рус. 2020), где рефлексия над творческим процессом и авторской субъектностью составляет основное содержание произведения. Сюжет манги развивается в нескольких направлениях и его образуют несколько линий: 1) герои вставной манги «Резонанс» – Сатока, Лин и Маска – проходят через приключенческие перипетии; 2) главный герой Тикара Нагай завершает работу над мангой «Резонанс»; 3) автобиографический герой Сатоси Кона создает мангу «Опус». Таким образом, тема авторства эксплицирована в тексте в связи с двумя героями: Тикары и Сатоси, которые относятся к разным диегетическим уровням текста, связанных друг с другом фигурой *mise en abyme*. Двойственность автора (как «сущности сотворенной» и «сущности творящей» по Бахтину) подчеркивается металепсисом – Тикара трансгрессирует в мир манги «Резонанс» и в мир автобиографического героя Сатоси. Также она проблематизируется в диалогах пер-

⁴ См.: Пересборка гуманитарных наук с Бруно Латуром: коллективная рецензия участников семинара «Прагматика художественного дискурса» на New Literary History, No. 47, 2-3 (2016) Recomposing the Humanities – with B. Latour / М. Князев, А. Швец, П. Арсеньев, А. Соловьев, А. Косых, А. Конаков // Транслит. 2018. № 21. URL: <https://syg.ma/@paviel-arsieiev/pieriesborka-ghumanitarnykh-nauk-s-bruno-laturom> (дата обращения: 17.08.2025); Кобылин И. Перестройка и гласность: Бруно Латур и судьба гуманитарных наук в эпоху антропоцен. [Рец.:] New Literary History. 2016. Vol. 47. No. 2/3) // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_ozobrenie/147_nlo_5_2017/article/12720/ (дата обращения: 17.08.2025).

⁵ Кон С. Опус / пер. Г. Соловьева. М.: Alt Graph, 2020. 372 с. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

сонажей, которые, с одной стороны, определяют автора как «бога», «демиурга», по «замыслу» которого создаются и уничтожаются художественные миры, с другой стороны, обнаруживают его детерминированность дискурсами, институциями и внутренней, не подчиняющейся его «воле», логике произведения. Ключевым в этом отношении является эпизод, где Тикара рисует одну из героинь своей манги «Резонанс» Сатоку, которая «оживает» и «выходит» из импровизированного холста мангаки (с. 227). «Авторская энергия», хоть является необходимым условием для возникновения художественного мира, однако вступает во взаимодействие с другими внутри- и внедиегетическими акторами, что трансформирует авторскую позицию и распределяет ее между разными уровнями текста.

Мы можем проследить это на примере организации точки зрения автора в плане, который Успенский определяет как пространственно-временной. В манге «Опус» принципиальным оказывается различие пространственно-временной точки зрения автора и ракурса изображения событий, что обусловлено медийной спецификой графических нарративов. Как правило, события и герои изображаются с ракурса стороннего наблюдателя, поскольку это обеспечивает цельность нарратива, который восстанавливается реципиентом в процессе сопоставления соседних фреймов [Mikkonen 2017, p. 75]. Редкие обращения к субъективному ракурсу изображения, т. е. ракурсу какого-либо героя, чаще маркирует смену/слияние точки зрения автора и героя не в пространственно-временном плане, а оценочном или психологическом. Пространственно-временная точка зрения автора в графическом нарративе может быть эксплицирована несколькими способами: в паратекстуальных авторских выносках (caption box), выполняющих функцию своеобразных ремарок и маркирующих хронотоп; в системе пространственно-временных изо-образов; в сочетании монтажных техник.

Система пространственно-временных точек зрения «Опуса» организована при помощи двух последних способов. Автор «прикрепляется» к персонажам и «следует» за ними в разные локусы: события разворачиваются на фоне кабинета Тикары, редакции журнала “Young Guard”, улиц мира «Резонанса» и др. Конкретные пространства изображаются крупным и дальним планами, что создает объемную панораму художественного мира. Отличительной чертой графического стиля манги является тщательная реалистическая детализация пространственных изо-образов. Как следствие, отказ от детализации, искажение или не-изображение пространственных образов становится минус-приемом и особым

случаем выражения авторской точки зрения, связанной с метафункциональной спецификой текста. Так, Тикара, попадая в созданный им мир «Резонанса» и осознавая его фикциональность, критически оценивает пространство исключительно как фон, на котором разворачиваются события: «надо всегда рисовать побольше деталей на задних планах!» (с. 113), «какой дурацкий пейзаж вышел!» (с. 116). В данном случае синтезируются пространственно-временная точка зрения автора и оценочная точка зрения героя.

Временная позиция автора в «Опусе» может быть охарактеризована как множественная и сообщается посредством монтажных техник. Поскольку в манге отсутствуют авторские ремарки, указывающие на хронологические рамки событий, соположение и композиция фреймов становится основным способом управления скоростью и темпом повествования [Groensteen 2007, с. 40]. Стоит отметить, что восприятие времени в графических нарративах крайне субъективно, так как регулируется не только авторской предзаданностью, но и индивидуальными читательскими стратегиями: реципиент, проскальзывая взглядом по одним фреймам и останавливаясь на пристальное всматривание в другие, замедляет и ускоряет наррацию. Мы предполагаем, что в рассматриваемой манге временные позиции автора и героев совпадают, когда монтаж фреймов и частота их смены коррелируют с изображаемыми событиями. Таким примером могут служить развороты с шестью (среднее количество фреймов на странице) и более небольшими по площади фреймами, на которых отражены динамичные (экишн) сцены погонь и драк, когда события в мире героев быстро сменяют друг друга. Другой пример – сцены, сконцентрированные вокруг диалогов персонажей, обменивающихся короткими репликами, которые часто при помощи многоточий обрываются на середине и формируют интригу вокруг завершения фразы. Так, воздействуя на периферийное зрение реципиента, выхватывающее сразу несколько соседствующих фреймов, и стимулируя интерес к диалогам посредством парцелляции, автор сокращает дистанцию между моментом и событием высказывания. Напротив, развороты с меньшим количеством фреймов или с полностраничными фреймами, как правило, увеличивают эту дистанцию и выражают авторскую временную позицию. Такие фреймы замедляют или останавливают время, задерживая внимание реципиентов на изучении композиции фреймов. Таким образом, множественная позиция автора становится возможностью сближения автора и героев в плане психологии.

Методологически наиболее трудно применить систему анализа точек зрения к плану фразеологии графического нарратива,

поскольку без ее адаптации к специфике медиа разработанный Б.А. Успенским подход редуцирует визуальную и материальную стороны текста. Как следствие, мы предлагаем говорить о точке зрения автора в плане формальной организации (или «в формальном плане») графического нарратива. Как и в оригинальной концепции Успенского, мы предполагаем, что данный тип точки зрения выражается через способы эстетической обработки вербальных и визуальных знаков и организации материальной (физической) конструкции, в которой овеществлен текст, для описания художественного мира произведения. Для демонстрации этого подхода на практике обратимся к анализу вводного эпизода из манги «Опус» как наиболее репрезентативному примеру.

«Опус» открывают страницы из манги Тикары «Резонанс». На визуальном уровне и в материальном плане первые восемь страниц (с. 2–9) отличаются от всего последующего текста. Во-первых, рисунок на первых трех страницах выполнен в цвете, тогда как остальные страницы манги выдержаны в черно-белом цвете с использованием скринтона (альтернатива для создания светотени при помощи штриховки), страницы под номерами 5–8 выполнены в той же технике, а девятая оформлена как карандашный набросок лайна (контуров объектов) и сетки фреймов. Во-вторых, страницы 2–8 снабжены паратекстуальными элементами, стилистически отличающиеся от авторского слова: название манги («Резонанс»), название журнала, где она публикуется (“Young Guard”), указание авторства (Тикара Нагай), номер главы и части, пересказ сюжета прошлой части, краткие биографические справки о героях, реклама. Паратекст располагается горизонтально и вертикально за пределами фреймов, кроме четвертой страницы, где паратекст также включен в фрейм, и которая выполняет функцию обложки «Резонанса». Наконец, в-третьих, первые три, цветные, страницы напечатаны не как вся манга на матовой бумаге, а на плотной глянцевой. Указанные особенности вводного эпизода «Опуса» являются примером использования фигуры *mise en abyme* – вставка одной манги в другую, причем сразу на нескольких диегетических уровнях. Страницы 2–8 стилизованы под развороты вымышенного сенен-журнала “Young Guard”, который формально соответствует оформлению реальных сенен-журналов середины 1990-х гг. Девятая страница стилизована под эскиз будущей главы манги, которую Тикара привнес на согласование редактору журнала. Однако до десятой страницы, т. е. в рамках рассматриваемого эпизода, автор не сообщает, что перед реципиентом страницы «Резонанса». Более того, страницы 2–8 изображаются с точки зрения абстрактного автора, чья позиция может быть сопоставима с позицией абстрактного читателя

манги из мира «Опуса», потенциально способного прикоснуться к глянцевым страницам или покрутить книгу в руках, чтобы изучить вертикально расположенный паратекст. Сокращение нарративной дистанции резко увеличивается на девятой, «карандашной», странице, которую в таком виде мог увидеть только Тикара и его редактор. Автор намеренно подчеркивает эту дистанцию, как следствие, и метафункциональность всего текста, поскольку сополагает рядом две формально и материально разные страницы (восемь и девять) рядом на одном книжном развороте, что деавтоматизирует восприятие реципиента. Таким образом, точка зрения автора в формальном плане сближается и отделяется от точек зрения героев и имплицитных реципиентов благодаря вербальным, визуальным, монтажным элементам, а также материальной специфики манги.

Суммируя наблюдения, отметим, что авторская интенция в «Опусе» распределяется не иерархически, а сетеобразно, через взаимодействие стратегий на разных уровнях (нарративном, визуальном, материальном). Металепсис, игра с ракурсами, монтажные техники и материальные параметры издания (качество бумаги, расположение паратекста) становятся равноправными акторами в выражении позиции автора. Традиционный анализ точек зрения, предложенный Успенским, продуктивен, но недостаточен. Его расширение инструментарием материальной семиотики (где знак неотделим от своего материального носителя) и АСТ (которая позволяет деконструировать авторскую функцию в сеть взаимодействий человеческих и нечеловеческих акторов) позволяет преодолеть редукционизм чисто семиотического подхода и учесть специфику комикса как гибридного и материального медиума. Предложенный подход должен быть уточнен посредством его применения к анализу не только графических нарративов, но и других форм визуальной литературы, где материальная составляющая играет ключевую роль (например, книга художника, зин, визуальная поэзия и др.).

Литература

- Бахтин 1986 – Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической реальности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 8–191.
- Володина 2020 – Володина А.В. Динамический знак и живая ткань современности // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3 (40). С. 149–162. DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038
- Латур 2014 – Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с. (Социальная теория)

- Успенский 1970 – Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 256 с.
 (Семиотические исследования по теории искусства)
- Ahmed 2017 – Ahmed M. Comics and authorship. An introduction // Authorship. 2017. No. 2 (6). Р. страницы статьи? DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>
- Groensteen 2007 – Groensteen Th. The system of comics. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. 204 p.
- Jameel 2016 – Jameel A. Negotiating artistic identity in comics collaboration // Brienza C., Johnston P. Cultures of comics work. L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 175–188. (Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels)
- Kukkonen 2013 – Kukkonen K. Contemporary comics storytelling. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2013. 231 p.
- Mikkonen 2017 – Mikkonen K. The narratology of comic art. N. Y.; L.: Routledge, 2017. 300 p.
- Uidhir 2012 – Uidhir Ch.M. Comics and collective authorship // The art of comics. A philosophical approach / ed. by A. Meskin, R.T. Cook. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. P. 47–67.

References

- Ahmed, M. (2017), “Comics and authorship. An introduction”, *Authorship*, vol. 6, no. 2. DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>.
- Bakhtin, M.M. (1986), “The author and the hero in aesthetic reality”, in Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 8–191.
- Groensteen, Th. (2007), *The system of comics*, University Press of Mississippi, Jackson, USA.
- Jameel, A. (2016), “Negotiating artistic identity in comics collaboration”, in Brienza, C. and Johnston, P., *Cultures of comics work*, Palgrave Macmillan, London, UK, pp. 175–188.
- Kukkonen, K. (2013), *Contemporary comics storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln, London, UK.
- Latour, B. (2014), *Peresboroka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the social. An introduction to actor-network theory], Izdatel'skii dom Vysshhei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia. (*Sotsial'naya teoriya*)
- Mikkonen, K. (2017), *The narratology of comic art*, Routledge, New York, USA, London, UK.
- Uidhir, Ch.M. (2012), “Comics and collective authorship”, in Meskin, A. and Cook, R.T., eds., *The art of comics. A philosophical approach*, Wiley-Blackwell, Chichester, UK, pp. 47–64.
- Uspenskii, B.A. (1970), *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition], Iskusstvo, Moscow, USSR. (*Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva*)
- Volodina, A.V. (2020), “Dynamic sign and the living material of contemporaneity”, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury*, vol. 40, no. 3, pp. 149–162.

Информация об авторе

Екатерина А. Даутова, аспирант, Российской государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; dautovaea@list.ru

Information about the author

Ekaterina A. Dautova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dautovaea@list.ru

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-442-451

**Роль сильных позиций текста
в жанровой энантиодромии художественных переводов
Б. Пастернака и С. Маршака
стихотворения Дж. Китса “To Autumn”**

Евгений Е. Иванов

*Московский международный университет,
Москва, Россия, ayaom@list.ru*

Марина С. Мищенко

*Московский международный университет,
Москва, Россия, ttmischenko@inbox.ru*

Галина П. Иванова

*Новосибирское высшее военное командное ордена Жукова училище,
Новосибирск, Россия, tervhon66@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируются трансформации исходных смыслов в художественном переводе. Вскрывается мифологическая основа образа Осени в стихотворении Дж. Китса как воплощение образа Деметры-Персефоны. Амбивалентность данного античного божества позволяет говорить о жанровой энантиодромии элегии и оды, которая дает возможность переводчикам создавать различные жанровые конфигурации. Одэтюд Дж. Китса в разбираемых переводах преобразована в элегическую оду у С.Я. Маршака и философскую оду у Б.Л. Пастернака, при этом во всех трех текстах инвариантным является энантиодромичное соединение элегии и оды. Основным инструментарием в выявлении оригинальности авторизованных версий послужил структурный анализ сильных позиций текста в переводах “To Autumn” Дж. Китса. Индивидуальность поэта презентирована в композиционном стержне произведения: в названии программируется жанровый компонент, начало создает определенную лирическую интригу, а финал резюмирует лирико-философское содержание оригинального текста и его переводов. В комплексном применении структурно-семантического, герменевтического, текстологического, мифопоэтического методов анализа сопоставляются название, первые и последние фразы данных произведений, а также определяются существенные тематические различия на уровне идиомы рассматриваемых поэтов. Авторские миры поэтов-переводчиков сравниваются через призму переводимого текста.

© Иванов Е.Е., Мищенко М.С., Иванова Г.П., 2025

Ключевые слова: жанр оды, элегия, энантиодромия, амбивалентность, мифологический образ, лиминальность, символика, художественный перевод

Для цитирования: Иванов Е.Е., Мищенко М.С., Иванова Г.П. Роль сильных позиций текста в жанровой энантиодромии художественных переводов Б. Пастернака и С. Маршака стихотворения Дж. Китса “To Autumn” // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 442–451. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-442-451

The role of strong text positions
in the genre enantiodromia
of B. Pasternak's and S. Marshak's artistic literary
translations of J. Keats's poem “To Autumn”

Evgenii E. Ivanov

Moscow International University, Moscow, Russia,
ayaom@list.ru

Marina S. Mishchenko

Moscow International University, Moscow, Russia, ayaom@list.ru

Galina P. Ivanova

*Novosibirsk Higher Military Command School, Novosibirsk,
Russia, tervhen66@mail.ru*

Abstract. The article analyzes how original meanings are transformed in literary translation. The mythological basis for the image of Autumn in John Keats's poem is revealed as the embodiment of the image of Demeter-Persephone. The ambivalence of that ancient deity enables discussing of the genre enantiodromia between elegy and ode, allowing translators to create diverse genre configurations. Keats's ode-étude “To Autumn”, in the analyzed translations, was transformed into an elegiac ode by Marshak, and a philosophical ode by Pasternak, while in all three texts the enantiodromic combination of elegy and ode is assumed to be invariant. Structural analysis of the text's strong points in translations of J. Keats's “To Autumn” served as the primary tool for identifying the originality of authorized versions. The poet's individuality is represented in the compositional core of the work: the title programs the genre component, he beginning creates a certain lyrical intrigue, and the ending summarizes the lyrical and philosophical content of the original text and its translation. The integrated application of structural – semantic, hermeneutic, textological and mythopoetic methods of analysis enable the author to compare the titles, ope-

ning and closing lines of the works and identify significant thematic differences at the level of the considered poets' idiolects. The authorial worlds of poet-translators are compared through the prism of the text being translated.

Keywords: ode genre, elegy, enantiodromia, ambivalence, mythological image, liminality, symbolism, literary translation

For citation: Ivanov, E.E., Mishchenko, M.S. and Ivanova, G.P. (2025), "The role of strong text positions in the genre enantiodromia of B. Pasternak's and S. Marshak's artistic literary translations of J. Keats's poem 'To Autumn'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 442–451, DOI:

При художественном переводе неизбежны трансформации исходного произведения. Раскрыть художественное видоизменение оригинала можно через анализ жанровой формы. Н.Л. Лейдерман пишет «о сущности жанра как об одном из фундаментальных законов художественного творчества» [Лейдерман 2010, с. 12]. Если жанр произведения преобразован, значит и содержательный состав текста не просто перекодирован и перезагружен переводом, а представляет собой новый эстетический продукт, в котором текст перевода опознается как субстрат. Семиотическая общность из трех текстов («К Осени» Дж. Китса – «Осень» С.Я. Маршака – «Ода к Осени» Б.Л. Пастернака) исследуется нами в герменевтическом круге жанрового взаимодействия. В ракурсе жанровой диффузии оды и элегии восстанавливается древняя праформа (ритуальные песни в античности) двух полярных в исполнении видов стихосложения. Элегия – плач, отсылающий к осознанию конечности жизни, а ода – утверждение наличного бытия в виде восхваления созидающих богов.

В античном прототипе образа вечного возобновления видимого мира, богине Деметре его суть двуипостасна – и Осень, и Весна в одном лице. Образ Осени, в анализируемых произведениях наделенный функцией божественного созидания, отсылает одновременно и к жизни, и к смерти по амбивалентной формуле «смерть есть жизнь» в круговороте вещей. Помимо наделения Осени всеми признаками изобилия жизни, существенной отсылкой к образу античной богини является ее атрибут – серп, символизирующий и орудие производства сельскохозяйственных благ, и внезапное обрывание нити жизни¹. Стихотворение Дж. Китса объединяет

¹ В русской поэзии подобная амбивалентность жизни-смерти – «Где стол был яств, там гроб стоит» – продемонстрирована в элегической оде Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского».

жанровые признаки и элегии, и оды в логике мифопоэтической амбивалентности.

Для анализа непосредственной связи между смертью и возрождением мы выделяем ряд опорных слов в тексте стихотворения Китса: “To Autumn”² («К Осени»), “mists”, («туманы»), “maturing sun” («взрослеющее солнце»), “half-reap’d furrow” («наполовину убранная борозда»), “hook Spares” («серп бережет»), “abroad” («за пределами»), “across a brook” («поперек ручья»), “songs of Spring” («песни Весны»), “And gathering swallows twitter in the skies” («И собирающиеся ласточки щебечут в небесах»).

Каждый значительный текст можно редуцировать до сжатой идеи или смысловой схемы, которая наилучшим образом вычленяется в заглавии, первых и последних строках. «Комплекс сильных позиций текста интерпретируется как единый лирофилософский конструкт» [Иванов 2019, с. 83] и берется нами за основу для понимания того, какую именно новизну представляет произведение Дж. Китса, в котором под именем Осени скрывается античный образ Деметры. Стихотворение начинается с картины тотального производительного роста в обстановке «туманов» (“mists”), сквозь которые просвечивает «взрослеющее солнце» (“maturing sun”), она полна избыточной раблезианской витальности. Но переполненность ячеек с медом закономерно требует прекращения процессов бесконечного накопления, которое чревато хаосом чрезмерности и требует временной остановки (смерти), о которой «пока» (“until”) не подозревают наивные пчелы. Хранилища уже собранного урожая являются базой семян для будущих рождений, весеннего воспроизводства. Сезоны зимы и лета никак не упоминаются в тексте, в отличие от «песен Весны» (“the songs of Spring”), которые объявляются равными песням Осени. Энантиодромичная двуипостасность Осени-Весны в сильной позиции – концовке стихотворения – символизирована щебечущими ласточками в небесах, которые, по Х.Э. Керлоту, представляют собой «аллегорию весны»³, а по Дж. Тресиддеру, это – «традиционный вестник весны, а также символ воскрешения во многих культурных традициях. Эмблема деторождения»⁴.

На момент экстатической яви солнечного плодородия Осень в середине стихотворения, доверяясь своему наперснику (“Close

² Текст стихотворения Дж. Китса “To Autumn” цит. по: *Keats J. The Oxford Authors / ed. by E. Cook. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1990. P. 324–325*; перевод выполнен авторами статьи.

³ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1984. С. 285.

⁴ Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 2001. С. 83.

bosom-friend") Солнцу⁵, погружается в лиминальное состояние сна, что подчеркнуто образом ручья, который она здесь же (в срединной строфе) и переходит. В композиционном центре лирического сюжета граница между жизнью и смертью ("abroad"), ликующим земным изобилием и воздушно-надземной устремленностью лирического Я символизируется в образах психоделического сна Осени как временной смерти. Сохраняя равновесие в этом переходе к «небесам» ("in the skies" – последнее слово в тексте Дж. Китса), Осень от визуальной эмпиричности переходит в сумеречный мир звуков и воспоминаний о весенних песнях, сопряженный с обостренным аудиосприятием реальности здесь и сейчас, именуемой словом "music", гармонией, в которой сливаются звуки насекомых, птиц и животных.

Используя классификацию од А. Жук, идентифицируем жанровую разновидность «К Осени» Дж. Китса как оду-этюд, поскольку «особенностью оды-этюда является создание в тексте сменяющих друг друга картин» [Жук 2018, с. 57]. А. Гилберт⁶ называет описание сельскохозяйственного ландшафта «неточным рисунком», интерпретируя «борозду» как знак весеннего обновления, а серп – как осенний атрибут крестьянина, да и в целом в тексте присутствует визуальная неопределенность, которая указывает на этюд, зарисовку. Лиминальность состояния природы появляется с первых строк стихотворения. Она атрибутирована сочетанием «периода туманов» ("Season of mists") с солнцем, которое пронизывает влажный воздух, вырисовывая благотворный парниковый эффект в рамках одной поэмы.

В переводческой интерпретации С.Я. Маршака теряется изобразительная открытость сильной позиции начала оригинального текста за счет замены образа восходящего солнца в первичной материи солнечного света и воды на «позднее солнце», которое сразу акцентирует элегический модус и момент завершения цикла жизни, а также тайну смерти, закулисность взаимодействия фено-

⁵ В мифе о Демете, богине осеннего изобилия, и ее дочери Персефоне, символизирующей весенне солярное пробуждение, солнечное божество Гелиос выступает союзником Деметры, он помогает ей в поисках дочери, похищенной Аидом.

⁶ Gilbert A.H. The "furrow" in Keats' "Ode to Autumn" // The Journal of English and Germanic Philology, 1919, no. 4, pp. 592. URL: <https://www.jstor.org/stable/27700971> (дата обращения: 05.03.2025).

⁷ Текст стихотворения С.Я. Маршака «Осень» цит. по: Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Переводы из английских и шотландских поэтов. М.: Художественная литература, 1969. С. 645–646.

менов природы и времени («Ты с поздним солнцем шепчешься тайком»⁷). Выбор Б.Л. Пастернаком утилитарно-хозяйственной стратегии в описании союза циклического времени и его эмпирической репрезентации в виде Солнца-партнера создает сиюминутность «тьмы вещей», обобщенным деятелем которой выбраны наивные пчелы, их трудоголизм не оставляет им возможности рефлексировать и строить планы на будущее. Но у Дж. Китса мудр божественной Осени в незаконченности: только «наполовину сжата борозда» (“half-reap'd furrow”), а «серп» (“hook”) – и орудие смерти, и он же «бережет» (“spares”) маки, поскольку Деметра является и богиней мака – символа сна и смерти. Б.Л. Пастернак же заостряет внимание на идее скоротечности жизни, он оперирует контрастами пафосного величия и обыденности, торжества антропоморфной активности природы и мимолетности ее благ. Так, последняя строка «К Осени» Б.Л. Пастернака «И ласточка с чириканьем промчится»⁸ придает всему произведению ощущение неуловимой мгновенности бытия.

М. Брэчер [Bracher 1990, p. 648] сбор урожая у Дж. Китса трактует мортально как события, предваряющего конечность существования. После расчленения и утилизации тленного мира вещей в finale начинается процесс сборки пока на высшем (небесном) уровне. Перекликаясь с метеорологическим началом текста (солнце сквозь туман), «собирающиеся ласточки» (“gathering swallows”) как уже небесный субстрат в конце стихотворения атрибутируют идею Вечной жизни, ее цикличность и истинную непрерывность в противовес обманчивой смертности. Единственные существа, которые указывают на смерть от прихода зимы, – это комары. Но и их коллективное (“choir”) ожидаемое небытие относительно в загадочных связях с окружающей средой, поскольку они, “borne aloft Or sinking as the light wind lives or dies”) («возносясь или поникая, когда легкий ветерок наполняется жизнью или угасает»), интегрированы в стихию неуловимого воздуха-эфира, связанного с концептами «духа» и «души». Элегическая скорбь растворяется в тумане вечности, уносимая ветром обновления.

Э. Шели утверждает, что Дж. Китс на протяжении всего творчества выступает посредником между индивидуальным духом и божественным, а Осень в его последнем произведении, отсылающем к мифу о Деметре и Персефоне, связывает древнюю мифологию

⁸ Текст стихотворения Б.Л. Пастернака «Ода к Осени» цит. по: Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 6: Стихотворные переводы. М.: Слово/Slovo, 2005. С. 80.

с современными воплощениями через вечную форму⁹. Таким образом, «К Осени» Дж. Китса – самоотчет, в котором чувственность гармонизируется с покоем и лишена величия и пафоса. У Дж. Китса «созревающее» солнце как символ весеннего возрождения выступает «наперсником» Осени, предваряющей безжизненность зимнего времени года. И Смерть в таком видении предстает как временное состояние и отдых от земных забот.

Творчество С.Я. Маршака отличает философская интенциональность, отсутствие императивности и эготизма. Идиостилевая стратегия данного автора направлена на поиск гармонии между контекстом (культура и жизнь) и его трансляцией в создаваемом тексте. Сравним лирические высказывания С.Я. Маршака в «Осени» («Пускай им кажется, что целый год / Продлится лето, не иссякнет мед!» и в стихотворении «Не знает вечность ни родства, ни племени» («Столетья разрешаются от бремени. / Плоды приносят год, и день, и час. / Пока в руках у нас частица времени, / Пускай оно работает для нас!»¹⁰). В обеих цитатах речь идет о плодотворности «времени», эта мысль оформлена одной и той же синтаксической конструкцией: «побудительной частицей, поддержанной восклицанием», которая раскрывает «эмоционально оценочные возможности поэмы» [Донецких 2021, с. 454]. С.Я. Маршак использует эмотивные языковые средства для философизации «времени», придания ему сверхличностного, универсального статуса.

Следуя импульсам-концептам, послужившим созданию воспринимающего текста, Б.Л. Пастернак трансформирует эмоциональный фон оды Дж. Китса, предельно драматично как элегическую коллизию. В «Оде к Осени» Б.Л. Пастернака грубая энергетика материальной жизни (Осень «храпит») эманирует в тонкую космическую энергию. Переводческое решение Б.Л. Пастернака с мотивами одновременно фактурной избыточности и несовершенства текущей жизни полярно переводу С.Я. Маршака, жизнеутверждающее мироцерзание которого совпадает, хотя и не дублирует полностью возвыщенное мировидение Дж. Китса. Как полагают М.А. Шарова и С.С. Шарова, для переводов С.Я. Маршака характерна «доминанта образа-символа» [Шарова 2023, с. 420]. Ставя восклицательный знак в последней строке «Осени» («и ласточек прощальном раз-

⁹ Sheley E. Re-imagining Olympus: Keats and the Mythology of the Individual Consciousness // Romanticism on the Net. Harvard: Harvard University Press, 2007. No. 45. URL: https://www.researchgate.net/publication/272716336_Re-imagining (дата обращения: 05.03.2025).

¹⁰ Маршак С.Я. Собрание сочинений. Т. 5: Переводы из английских и шотландских поэтов. М.: Художественная литература, 1970. С. 21.

говоре!»), С.Я. Маршак представляет конечность земного существования как надлежащий порядок вещей.

Влияние Дж. Китса на версию Б.Л. Пастернака контрапунктно. Перевод Б.Л. Пастернака придает оде Дж. Китса виталистическую торжественность. Он встраивается в его собственное творчество как часть идиостилевого целого, в котором преобладают экзистенциальные мотивы дисгармонии мира и личности, выраженные в «дихотомии бытия/небытия» [Замерова 2007, с. 7]. У Б.Л. Пастернака ода реализуется как жанр высокого стиля, хотя у Дж. Китса это и визионерская элегия, и тварная очарованность антропоморфностью природы. Б.Л. Пастернак, назвав свой текст одой, как бы доводит произведение Дж. Китса до жанровой кондиции, не заявленной в английском варианте названия, но отсылающей к циклу од 1819 г., который венчает стихотворение «К Осени». Данное художественно-филологическое решение игнорирует особенность произведения – завершение всего творческого пути Дж. Китса, – т. е. оно значительно шире, чем цикл од, и содержит лирико-философский компонент самоотчета, что выражено риторическими вопросами, имеющими философское непреходящее значение.

Одновременное соединение самоотчета и лиминальной «закваски» для будущего возрождения, свойственное тексту Дж. Китса, не сохранилось в переводах, но дало возможность переводчикам представить собственное понимание конечности жизни. Общей смысловой деформацией для разбираемых переводов является утрата весенней компоненты в семиозисе образа Осени, амбивалентной идеи «жизнь есть смерть», присущей изначальному мифологическому представлению об Осени-Весне и о том, что смерть лишь иллюзия, а жизнь в ее небесно-вечном происхождении устраниет проблему сожаления о преходящести времени, нарочито представленную в картине осеннего великолепия. Сильные позиции текста, выступая носителями доминантных смыслов, наиболее полно выражают авторскую модальность, а их сравнение и сопоставление является ключом к пониманию переводческих решений.

В исследуемых текстах отразились индивидуальные стили авторов, обозначались их представления о времени и Вечности. Компаративистская система координат позволила соединить разноязычных поэтов в едином культурном коде, связанном с античной мифологией, преемственность с которой прослеживается и в отечественной, и в европейской литературе. Жанровые мутации перевода являются основанием считать переводной текст паритетно авторским в отношении оригинала. Б.Л. Пастернак, трансформирует лирико-философский самоотчет Дж. Китса в философскую оду с драматическим накалом, а С.Я. Маршак, придает тексту визионерскую элегичность.

Литература

- Донецких 2021 – Донецких Л.И. Словообраз «время» в поэзии философской лирики С.Я. Маршака // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2021. Т. 31. № 3. С. 449–455.
- Жук 2018 – Жук А.Д. Ода-этюд в английской и французской литературе последней четверти XVIII и в XIX в. // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 7. С. 57–71.
- Замерова 2007 – Замерова О.А. Система экзистенциальных мотивов в лирике Б. Пастернака 1910–1920-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь: Ставропольский государственный ун-т. 2007. 23 с.
- Иванов 2019 – Иванов Е.Е. Сильные позиции текста как путь «философии жизни» в романе А. Пушкина: «Евгений Онегин» // Вестник университета. 2019. № 4 (68). С. 198–211.
- Лейдерман 2010 – Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2010. 904 с.
- Шарова 2023 – Шарова М.А., Шарова С.С. Принципы переводческой деятельности С.Я. Маршака (на примере англосаксонского материала) // Современное педагогическое образование. 2023. № 10. С. 420–424.
- Bracher 1990 – Bracher M. Ideology and audience response to death in Keats's "To Autumn" // Studies in Romanticism. 1990. Vol. 24. No. 4. P. 633–655. doi: org/10.2307/25600872 • <https://www.jstor.org/stable/25600872>

References

- Bracher, M. (1990), “Ideology and audience response to death in Keats’s ‘To Autumn’”, *Studies in Romanticism*, vol. 24, no. 4, pp. 633–655.
- Donetskikh, L.I. (2021), “The word formation ‘time’ in the poem of S.Ya. Marshak’s philosophical lyrics”, *Bulletin of Udmurt University. Series ‘History and Philology’* , vol. 15, no. 3, pp. 449–455.
- Ivanov, E.E. (2019), “Strong text positions as a way of ‘philosophy of life in Pushkin’s novel ‘Eugene Onegin’”, *Vestnik universiteta*, vol. 68, no. 4, pp. 198–211.
- Leiderman, N.L. (2010), “Teoriya zhanra: Issledovaniya i razbory” [The genre theory. Research and analysis], Izdatel’stvo UrGPU, Ekaterinburg, Russia.
- Sharova, M.A. and Sharova, S.S. (2023), “Principles of S.Ya. Marshak’s translation activity (based on Anglo-Saxon material)”, *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie*, no. 10, pp. 420–424.
- Zamerova, O.A. (2007), *Sistema ekzistentsial’nykh motivov v liriike B. Pasternaka 1910–1920-kh gg.* [The system of existential motifs in Pasternak’s lyrics of the 1910s and 1920s.], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Stavropol’skii gosudarstvennyi universitet, Stavropol, Russia.

Zhuk, A.D. (2018), “Ode-sketch in English and French literatures in 1775–1900”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, no. 7, pp. 57–71.

Информация об авторах

Евгений Е. Иванов, кандидат филологических наук, доцент, Московский международный университет, Москва, Россия; 125040, Россия, Москва, Ленинградский пр-т, д. 17; ayaom@list.ru

Марина С. Мищенко, студентка, Московский международный университет, Москва, Россия; 125040, Россия, Москва, Ленинградский пр-т, д. 17; mmischenko@inbox.ru

Галина П. Иванова, кандидат филологических наук, доцент, Новосибирское высшее военное командное ордена Жукова училище, Новосибирск, Россия; 630117, Россия, Новосибирск, ул. Иванова, д. 49; tervhen66@mail.ru

Information about the authors

Evgenii E. Ivanov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow International University, Moscow, Russia; 17, Leningradsky Av., Moscow, Russia, 125040; ayaom@list.ru

Marina S. Mishchenko, student, Moscow International University, Moscow, Russia; 17, Leningradsky Av., Moscow, Russia, 125040; mmischenko@inbox.ru

Galina P. Ivanova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Novosibirsk Higher Military Command School, Novosibirsk, Russia; 49, Ivanov St., Novosibirsk, Russia, 630117, tervhen66@mail.ru

УДК 82-34:82-31:316.7
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-452-461

Межкультурная асимметрия
понятия «личное пространство»
в Китае и Великобритании
(на примере романа Го Сяолу
«Краткий китайско-английский
словарь влюбленных»)

Майя Г. Меркулова
*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, merkulovamg@mgpu.ru*

Юлия А. Курганова
*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, kurganovaaya@mgpu.ru*

Аннотация. Актуальность работы связана с необходимостью создания условий для безопасного межкультурного общения путем снижения конфликтов, часто вызванных отсутствием культурных представлений о собеседнике. Объектом исследования выбрана межкультурная асимметрия «личного пространства», которое представляет важность для понимания физических и эмоциональных границ в диалоге. В статье рассматриваются особенности восприятия личного пространства в Китае и Великобритании. Анализ художественного произведения китайско-британской писательницы Го Сяолу иллюстрирует эти различия. В заключении подчеркивается важность учета культурных особенностей при изучении языков для эффективного общения.

Ключевые слова: межкультурная асимметрия, личное пространство, Го Сяолу, Великобритания, Китай, литературоведение, межкультурная коммуникация

Для цитирования: Меркулова М.Г., Курганова Ю.А. Межкультурная асимметрия понятия «личное пространство» в Китае и Великобритании (на примере романа Го Сяолу «Краткий китайско-английский словарь влюбленных») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 452–461. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-452-461

© Меркулова М.Г., Курганова Ю.А., 2025

Cross-cultural asymmetry in the term of “personal space”
in China and Great Britain
(by the example of Guo Xiaolu’s novel
“A concise Chinese-English dictionary for lovers”)

Maiya G. Merkulova

Moscow City University,

Moscow, Russia, merkulovamg@mgpu.ru

Yulia A. Kurganova

Moscow City University,

Moscow, Russia, kurganovaya@mgpu.ru

Abstract. The relevance of the work is related to the need of creating conditions for safe cross-cultural communication by reducing conflicts, often caused by a lack of cultural understanding of the interlocutor. The object of the study is the cross-cultural asymmetry of “personal space”, which is important for understanding physical and emotional boundaries in dialogue. The article considers the features of the perceiving the personal space in China and the UK. An analysis of the artwork by the Chinese-British writer Guo Xiaolu illustrates the differences. In conclusion, the importance of taking into account cultural specifics when learning languages for effective communication is emphasized.

Keywords: cross-cultural asymmetry, personal space, Guo Xiaolu, Great Britain, China, literary studies, cross-cultural communication

For citation: Merkulova, M.G. and Kurganova, Yu.A. (2025), “Cross-cultural asymmetry in the term of ‘personal space’ in China and Great Britain (by the example of Guo Xiaolu’s novel ‘A concise Chinese-English dictionary for lovers’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 452–461, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-452-461

В данной статье рассматривается межкультурная асимметрия на примере различий в интерпретации понятия «личное пространство» в Китае и Великобритании на материале романа «Краткий китайско-английский словарь влюбленных» китайско-британской писательницы Го Сяолу.

Актуальность работы обусловлена имеющимися межкультурными связями, количество которых постоянно увеличивается, что мотивировано темпами глобализации. Так как люди разных культур имеют отличные обычаи и привычки, включая сформированные языковые картины мира, межкультурная коммуникация ведет к закономерному возникновению межкультурной асимметрии.

Межкультурная асимметрия – несоответствие менталитетов разных культур, являющееся причиной возникновения конфликта между обладателями разного языкового и культурного опыта. В современном отечественном литературоведении проблемы изучения межкультурной асимметрии рассматриваются в разных аспектах. Прежде всего в работах по сопоставительной лингвистике при переводе художественного текста [Омельяненко 2018; Рябко 2019], научных публикаций и их названий [Рябцева 2020]. Так как человек имеет субъективную оценку того или иного явления, то различия во взглядах может нанести серьезный урон межкультурному общению [Плахотнюк 2014, с. 273]. Поэтому во время изучения иностранного языка необходимо уделять внимание и культурным особенностям, чтобы избежать недопониманий.

Научная новизна данной статьи заключается в сопоставлении британской и китайской лингвокультур на материале изучения понятия «личное пространство» – некой территории вокруг человека, при нарушении границ которой ее обладатель может испытывать дискомфорт, злость, страх и т. д. Однако при определенных обстоятельствах люди позволяют друзьям, родственникам или партнерам вторгаться в личное пространство. Проанализируем, как британцы и китайцы воспринимают исследуемое нами понятие.

Обратимся к английскому языку, где «личное пространство» может переводиться дословно *personal space*, то есть физическое свободное место вокруг индивида, но имеет и другой вариант – *privacy*. Согласно Кембриджскому словарю, это право человека на личные дела и секреты¹. Личное пространство для Великобритании неразрывно связано с географией страны: обособленностью от Европы. Вследствие чего британцы привыкли ценить свое личное пространство, отделяясь от других [Хабибуллаева 2019, с. 21–22]. Обратимся к домам жителей Великобритании. Традиционно жилые строения были просторными, если позволяла возможность, и находились вдали от дороги, за лужайкой или садом и, конечно, забором или живой изгородью [Хабибуллаева 2019, с. 23].

В китайском языке тоже можно подобрать два перевода русского понятия «личное пространство». Это 私人空间, дословно переводящееся как пространство частного лица, и 隐私 – личные дела. Это наиболее подходящие из имеющихся лексем, хотя и не совсем полные. Как и некоторые другие страны Азии, Китай обладает большой

¹ Privacy // Cambridge dictionary URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/privacy> (дата обращения: 30.12.2024).

плотностью населения, а из-за географических особенностей жилая площадь небольшая, поэтому люди жили вместе, начиная с кланов и заканчивая семьями. Так сложилось исторически, что китайцы личным пространством привыкли делиться, например, жить в одном доме семьей из нескольких поколений, быть на короткой ноге со своими соседями.

Отметим и присущие народам концепции индивидуализма и коллективизма. В Великобритании развита самостоятельность: индивид придает значимость в первую очередь себе и оценивает, что может дать ему общество, а уже потом – он обществу [Хабибуллаева 2019, с. 24]. Китайцы же, с древности живя в большой семье, привыкли ценить интересы других, старших, жертвуя собственными на благо общества [Jing 2017, с. 168]. Таким образом, на «личное пространство» представителей двух стран влияет их философия: британцы не склонны делиться своей свободой с другими, тогда как для китайцев это норма.

Британцы ограничивают свои профессиональные контакты работой, китайцы же – с готовностью встречаются с коллегами в свободное время [Guo 2022, с. 15]. В Великобритании все будут соблюдать дистанцию и предоставлять друг другу достаточно места. Для Китая подобное поведение кажется странным, из-за чего китайцы могут чувствовать себя некомфортно вдали от дома, где с ними многие общаются. Даже при общении с незнакомыми людьми китайцы будут стоять ближе, чем британцы.

В качестве материала исследования нами был выбран роман китайско-британской писательницы Го Сяолу «Краткий китайско-английский словарь влюбленных»².

Го Сяолу – писательница и режиссер китайского происхождения. Она родилась в 1973 г. в провинции Чжэцзян, окончила Пекинскую киноакадемию, а в 2002 г. приехала учиться в Лондонскую национальную школу телевидения и кино. Многие книги Го Сяолу пересекаются с ее биографией, однако нас интересует первое англоязычное художественное произведение писательницы – «Краткий китайско-английский словарь влюбленных».

Сюжет романа связан с историей 23-летней девушки, приехавшей в Лондон изучать английский язык по специальной правительственной программе КНР в 2002 г. На момент прибытия героини в страну она уже некоторое время учила язык и даже имеет небольшой словарь, вскоре ставший недостаточным для общения, так как в нем отсутствует большинство слов. Писательница не дает

² Guo X. A concise Chinese English dictionary for lovers. L.: Vintage books, 2007.

героине китайского имени, только написание латиницей: Zhuang Xiao Qiao, превратившееся в Ms Z, чтобы другим было проще произносить.

Особенностью романа является неправильный английский язык главной героини. Вначале девушка еще плохо говорит и пишет на английском языке, однако решает вести дневник для улучшения своих знаний и более быстрого обучения. Поэтому в тексте много грамматических и лексических ошибок, которых постепенно становится меньше. Язык героини характеризуется адаптивной асимметрией – механизмом, который обеспечивает приспособляемость к непредсказуемым условиям и режимам общения.

Коммуникативная асимметрия между китаянкой и британцами начинается с вежливых фраз последних. Например, в главе “Fog”, женщина на ресепшене хостела отмечает неприятную погоду, но зачем эта информация главной героине, если она уже вернулась. Ей непонятны подобные проявления вежливости, которых нет в Китае: “I know this information, and now is too late, because I finish my tourism visiting, and I wet and freezing”³.

Неосознанно китаянка часто нарушает личные границы окружающих британцев, прибегая к своему, китайскому, понятию о вежливости, а вот с британским ее никто не ознакомил. Так, девушка может спросить о пятнах на чьем-то лице, лишнем весе человека, возрасте или высказать мнение о неудачном блюде. В Китае такое поведение – норма, китайцы в быту часто говорят то, что думают. Но для британцев – это вторжение в личную жизнь, а потому героиню называют грубой.

Еще одним примером нарушения пространства, а точнее субординации, становится и просьба преподавательницы курсов английского языка называть ее по имени. Для Китая, где учитель – одна из самых уважаемых профессий, такое невозможно. В родной стране девушки уважительное отношение к преподавателю – дань традиции, берущей начало еще в конфуцианстве. «Для студентов учитель – это “мастер” <...> как отец, служит непрекаемым авторитетом и пользуется всеобщим уважением» [Санникова 2018, с. 34]. Данный вид асимметрии можно отнести к межязыковой.

Кроме общения с хозяевами хостела, официантами и другими встречными людьми во время обучения английскому языку на курсах, девушка знакомится с британцем около сорока лет, к которому и переезжает жить, став его возлюбленной.

Основной конфликт происходит между главным мужским и женским персонажем, так как они оба были не подготовлены к сов-

³ Ibid. P. 21.

местному быту. На их примере мы более подробно проанализируем межкультурную асимметрию понятия «личное пространство».

Первое недопонимание со стороны китаянки происходит в главе “Drifter”. Во время отъезда возлюбленного героя, рассматривая вещи в доме, изучая фотоальбомы, находит письма и дневники британца и решает их прочитать. Конечно, такого рода вторжение в частную жизнь не является нормой для Китая и имеет ограничения на законодательном уровне, однако, предположим, что главной китаянкой двигала мысль, сформированная понятием 阴私, которое тоже может обозначать «личные дела», но в отличие от 隐私, имеет смысл «гнусное личное дело». То есть девушка хотела знать, прячет ли возлюбленный что-то постыдное или нет. Ведь если это 阴私, то о нем нужно знать ради общественного, их совместного, блага [Ollier-Malaterre 2023, с. 391]. Таким образом проявляется этическая асимметрия между китаянкой, которая не считает чтение дневника неправильным поступком, и британцем, который, как мы в последствие узнаем, не мог даже предположить возможность этого события.

Девушка, не задумываясь о последствиях вторжения в личное пространство, знакомится с записями своего возлюбленного, о чем и рассказывает ему при встрече в главе “Chinese cabbage + English slug”. Для нее оказывается странным злость главного героя и то, что он хочет и скрывает что-то от нее, ведь они партнеры и живут вместе, следовательно, не имеют личного пространства. Героине явно не хватает общности, ведь личное пространство, по ее мнению, заставляет людей чувствовать себя одинокими, отдаленными от семьи. Китаянка называет своего возлюбленного *private person*, который не делится своей жизнью, как это делают в родном для героини Китае.

В следующей главе, “Intimate”, девушка рассуждает о «близости» и «личном пространстве». Данные вопросы возникают из-за ценностной асимметрии между возлюбленными. Китаянка не может понять, как, будучи возлюбленными, семьей, сохранять дистанцию, иначе же исчезает связь между родственниками и партнерами, ведь они находятся на расстоянии друг от друга, пересекаясь лишь иногда.

Главный герой, британец, не привык находиться с кем-то в столь близких отношениях и, тем более, жить вместе. Он чувствует, что возлюбленная вторгается в его личное пространство, поэтому иногда уезжает по работе или к друзьям на несколько дней. Для главной же героини, китаянки, ощущающей себя пришельцем в чужой стране (*alien*) и, конечно, скучающей по родным краям (*homesick*), такие моменты сродни изоляции (*isolate*). Девушка

привыкла к шуму, толпе и людям вокруг, поэтому она чувствует не только одиночество, но и пустоту. Вдали от родных, не имея дома или работы, чуть-чуть говоря по-английски, главная героиня понимает, как много свободного пространства у нее появилось: “It only means loneliness to me. I don’t have a family here, and I don’t have a house or a job here, and I don’t have anything familiar here, and I only can speak low English here. Empty”⁴.

В главе “Isolate” китаянка рассказывает о необычности такого количества свободы, ведь нет чего-то, что бы наполняло ее жизнь, – прежде всего людей. Людей, которые заполнили бы пространство вокруг девушки. Отсутствует так необходимый китаянке коллектив. Главная героиня вспоминает, как в средней школе ходила на уроки танцев, где одновременно занимались двести студентов. Слаженно, ответственно и все вместе. Благодаря этому воспоминанию китаянка приходит к выводу, что именно из-за подобных мероприятий и понятий она и не чувствовала себя одинокой в родном Китае. Одиночество, от которого страдает китаянка и которое необходимо британцу, демонстрирует когнитивную асимметрию между ними.

В главе “Frustration” британец не хочет разговаривать с возлюбленной, так как ему нужно побывать одному – потребность, которая иногда возникает у людей. Девушка же не может понять причину подобного желания, спрашивает, случилось ли что-то. Конечно, она не ожидает, что главный герой признается в своей усталости от нее, от близости с ней. Мужчине непривычно не иметь «своего пространства» и времени, чтобы подумать о собственных скульптурах, вещах и словах. Здесь стоит отметить, что главная героиня, будучи младше возлюбленного на двадцать лет, намного лучше видит и понимает культурный разрыв между ними, межкультурную асимметрию: “It is just because we live in such different culture”⁵.

В конечном счете конфликт китаянки и британца приводит к тому, что они начинают часто ссориться, а он – сражаться за свою свободу.

Межкультурная асимметрия представляет собой многогранное и сложное явление, затрагивающее различные аспекты взаимодействия между культурами, что проявляется в отличиях в восприятии, оценке и интерпретации культурных норм и ценностей, также может приводить к недопониманию и предвзятым.

Для преодоления межкультурной асимметрии необходимо уделять достаточное внимание не только изучению иностранного

⁴ Ibid. P. 156.

⁵ Ibid. P. 177–178.

языка, но и традициям, верованиям, ценностям иной культуры, выстраивая коммуникацию на основе уважения, толерантности и благожелательности в современном многополярном мире.

Понятие «личное пространство» является одним из первостепенных предметов при изучении нового языка и подготовке к общению с носителями. В разных обществах существуют свои нормы и ожидания относительно того, что такое «личное пространство» как personal space или 私人空间 и как privacy или 隐私. Это обусловлено историческими, социальными и психологическими факторами.

На примере романа китайско-britанской писательницы Го Сяолу «Краткий китайско-английский словарь влюбленных» мы рассмотрели, как в реальной ситуации могут проявляться разные виды межкультурной асимметрии между китаянкой и британцами, а именно: коммуникативной, межъязыковой, этической, ценностной, когнитивной.

Понимание чужого личного пространства, готовность адаптироваться к нему и уважать его не только способствует налаживанию гармоничных отношений, но и является основой для культурного взаимодействия и социальной стабильности.

Литература

- Рябко 2019 – Рябко Е.И. Межъязыковая и межкультурная асимметрия в художественном переводе // Актуальные проблемы востоковедения / под ред. И.Н. Гущиной. Вып. 8. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского государственного университета, 2019. С. 347–352.
- Омельяненко 2018 – Омельяненко Т.Н. К вопросу о межкультурной асимметрии и культурных универсалиях при межкультурной коммуникации // Язык. Культура. Перевод. Коммуникация. М.: Добросвет, 2018. С. 79–82.
- Рябцева 2020 – Рябцева Н.К. Асимметрия межкультурной коммуникации и проблемы аутентичности // Научный диалог. 2020. № 4. С. 130–150.
- Плахотнюк 2014 – Плахотнюк Л.А. Асимметрия как явление межкультурной коммуникации // Экономика и управление в современных условиях: Международная (заочная) научно-практическая конференция / ред. В.Ф. Забуга. Красноярск: Сибирский ин-т бизнеса, управления и психологии, 2014. С. 272–276.
- Хабибуллаева 2019 – Хабибуллаева Н.З. Концепт «личное пространство» в английской и кыргызской лингвокультурах // Актуальные исследования. 2019. № 2. С. 21–25.
- Санникова 2018 – Санникова О.А. Концепт личного пространства и его влияние на взаимоотношения учителя и ученика в Китае и Великобритании // Современное педагогическое образование. 2018. № 2. С. 32–35.

- Jing 2017 – *Jing Lv*. Differences between American and Chinese concepts of space // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2017. No. 156. P. 167–169.
- Guo 2022 – *Guo J*. A critical analysis of the cultural differences of foreign employees working in China. A case study of the UK // Cultural Arts Research and Development. 2022. No. 2. P. 34–56.
- Ollier-Malaterre 2008 – *Ollier-Malaterre A*. Privacy in China. Legal culture, literacy, and imaginaries // European data protection law review. 2008. No. 4 (9). P. 389–392.

References

- Guo, J. (2022), “A critical analysis of the cultural differences of foreign employees working in China. A case study of the UK”, *Cultural Arts Research and Development*, no. 2, pp. 34–56.
- Jing, Lv. (2017), “Differences between American and Chinese concepts of space”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, no. 156, pp. 167–169.
- Khabibullaeva, N.Z. (2019), “The concept of ‘personal space’ in English and Kyrgyz linguocultures”, *Aktual'nye issledovaniya*, no. 2, pp. 21–25.
- Ollier-Malaterre, A. (2008), “Privacy in China. Legal culture, literacy, and imaginaries”, European data protection law review, vol. 9, no. 4, pp. 389–392.
- Omel'yanenko, T.N. (2018), “On intercultural asymmetry and cultural universals in intercultural communication”, in *Yazyk. Kul'tura. Perevod. Kommunikatsiya* [Language. Culture. Translation. Communication], Dobrosvet, Moscow, Russia, pp. 79–82.
- Plakhotnyuk, L.A. (2014), “Asymmetry as a phenomenon of intercultural communication”, in Zabuga, V.F., ed., *Ekonomika i upravlenie v sovremennykh usloviyakh: Mezhdunarodnaya (zaochnaya) nauchno-prakticheskaya konferentsiya* [Economics and management in modern conditions. International (correspondence) Scientific and Practical Conference], Sibirskii institut biznesa, upravleniya i psichologii, Krasnoyarsk, Russia, pp. 272–276.
- Ryabko, E.I. (2019), “Interlingual and intercultural asymmetry in literary translation”, in Gushchina, I.N., ed., *Aktual'nye problemy vostokovedeniya* [Current issues of Oriental studies], Izdatel'stvo Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta, Khabarovsk, Russia, pp. 347–352.
- Ryabtseva, N.K. (2020), “Asymmetry of intercultural communication and issues of authenticity”, *Nauchnyi dialog*, no. 4, pp. 130–150.
- Sannikova, O.A. (2018), “The concept of personal space and its influence on the teacher-student relationship in China and Great Britain”, *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie*, no. 2, pp. 32–35.

Информация об авторах

Майя Г. Меркулова, доктор филологических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 105064, Россия, Москва, Малый Казенный пер., д. 5Б; merkulovamg@mgpu.ru

Юлия А. Курганова, аспирантка, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 105064, Россия, Москва, Малый Казенный пер., д. 5Б; kurganova@mgpu.ru

Information about the authors

Maiya G. Merkulova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow City University, Moscow, Russia; 5B, Maly Kazenny Line, Moscow, Russia, 105064; merkulovamg@mgpu.ru

Yulia A. Kurganova, postgraduate student, Moscow City University, Moscow, Russia; 5B, Maly Kazenny Line, Moscow, Russia, 105064; kurganova@mgpu.ru

Культурология

УДК 316.7

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-462-470

Традиционные ценности в контексте современной культуры: сохранение и переосмысление

Алсу А. Сокровищук

*Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Россия, yagudinaaa@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности функционирования традиционных ценностей в условиях современной культуры. Анализируются механизмы их сохранения, трансформации и переосмысливания в новых социокультурных контекстах. Выделяются ключевые формы репрезентации традиций в медиа, искусстве, семейной и образовательной среде, а также обращается внимание на риски идеологизации, поверхностного воспроизведения и конфликтов, возникающих при столкновении универсальных и локальных ценностных систем. Делается вывод о необходимости критического подхода к традиции как к живому культурному ресурсу, способному адаптироваться к условиям глобализированного мира.

Ключевые слова: традиционные ценности, современная культура, идентичность, культурная трансформация, глобализация, культурная память, интерпретация традиции, медиа, культурное наследие, идеологизация

Для цитирования: Сокровищук А.А. Традиционные ценности в контексте современной культуры: сохранение и переосмысление // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 462–470. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-462-470

Traditional values in the context of modern culture. Preservation and rethinking

Alsu A. Sokrovishchuk

*Pushkin Leningrad State University,
Saint Petersburg, Russia, yagudinaaa@mail.ru*

Abstract. The article considers the features of the traditional values functioning in the context of modern culture. It analyzes mechanisms of their pre-

© Сокровищук А.А., 2025

servation, transformation and rethinking in new socio-cultural contexts. Also it highlights key forms of representation of traditions in the media, art, family and educational environment and attention to the risks of ideologization, superficial reproduction and conflicts arising from the clash of universal and local value systems. A conclusion is made about the need for a critical approach to tradition as a living cultural resource capable of adapting to the conditions of the globalized world.

Keywords: traditional values, modern culture, identity, cultural transformation, globalization, cultural memory, interpretation of tradition, media, cultural heritage, ideologization

For citation: Sokrovishchuk, A.A. (2025), "Traditional values in the context of modern culture. Preservation and rethinking", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 462–470, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-462-470

Тема традиционных ценностей остается актуальной, несмотря на быструю смену культурных ориентиров, технологий и образа жизни. В обществе растет интерес к своим корням, национальной культуре, семейным и моральным основам. Это можно увидеть в политике, образовании, медиа и даже в моде. Однако в современных условиях сохранение традиций не всегда означает их буквальное повторение – чаще речь идет об адаптации и переосмыслинении. В традиционных ценностях общество ищет устойчивость и опору. Особенno это важно в периоды перемен, кризисов и неопределенности. При этом такие ценности становятся предметом активных дискуссий: что именно считать «традиционным»? Как отличить живую традицию от символа или идеологемы? Можно ли совмещать уважение к наследию с открытостью к новым идеям? Отвечая на поставленные вопросы, в исследовании рассматриваются основные механизмы сохранения и трансформации традиционных ценностей в современной культуре, затрагиваются противоречия, возникающие в процессе обращения к традициям. Важно показать, как традиционные ценности могут сохраняться в меняющемся мире, не утрачивая смысла, и какие условия необходимы для их живого и осознанного существования.

Проблема определения традиционных ценностей занимает устойчивое место в научной культурологической среде. Само понятие «традиция» происходит от латинского *traditio* – передача, вручение, и в широком смысле означает процесс сохранения, воспроизведения и трансляции социокультурного опыта. В культурологии традиционные ценности рассматриваются как устоявшиеся

моральные нормы, символику, ритуалы и способы поведения, скла-дывающиеся в течение многих поколений и служащие «мостом» между прошлым и настоящим. Это не архаика, а живой культур-ный стержень, придающий обществу целостность и устойчивость¹. Э. Шилз также отмечал, что традиционные ценности не тожде-ственны архаическим, поскольку они способны к адаптации: «тра-диции – это не просто пережитки прошлого, но живые механизмы социального и культурного воспроизведения» [Шилз 2002, с. 41]. Эта позиция важна, поскольку освобождает понятие традиции от негативной коннотации застоя и консерватизма. Рассматриваемое понятие, согласно Э. Шилзу, может включать как религиозные и моральные установки, так и практики социального порядка, ри-туалы, формы власти, семейные структуры, – все, что в культуре наделяется значением устойчивости [Шилз 2002]. Э. Хобсбаумом и Т. Рейндженером также введен термин «изобретенная традиция»: это когда нововведения кажутся пришедшими из прошлого через повторение, символику и ритуалы – создается «имитация старого» ради укрепления идентичности. В условиях глобализма традици-онные ценности служат «культурным щитом»: они объединяют на-роды, сопротивляются внешним идеям и укрепляют национальную культуру. При этом исследователи предупреждают: термин «тра-диционные ценности» может быть политически и семантически гибок, порой – манипулятивен². Т.А. Михайлова отмечает также, что «традиция – это не просто хранилище прошлого, а активно действующий элемент современной культурной системы» [Ми-хайлова 2008, с. 92]. При этом важно учитывать, что рассматривае-мые устоявшиеся нормы в разные исторические эпохи выполняют разные функции: в привычном понимании они являются меха-низмом сохранения порядка и устойчивости, а в модернистском и постмодернистском – становятся объектом переосмыслиния, сим-волического обращения, а иногда и инструментом идеологической презентации [Кара-Мурза 2008].

Таким образом, традиционные ценности представляют собой не только историческое наследие, но и активный элемент современ-ной культуры. Их сущность – в способности соединять прошлое и настоящее, трансформироваться без утраты смысловой глубины. Осознание этого двойственного характера традиций позволяет

¹ Антонова Е. Что такое «традиционные ценности»? Разбираемся в понятии // Polit.ru, 10.08.2022. URL: <https://polit.ru/articles/strana/chtotakoe-traditsionnye-tsennosti-razbiraemsya-v-ponyatii-2022-08-10/> (дата обращения: 12.07.2025).

² Там же.

по-новому взглянуть на их роль в условиях культурной динамики XXI в. Понимание подобных изменений невозможно без анализа особенностей культурного контекста, в котором существуют исследуемые устои. Современная культура, сформированная под влиянием интернационализации, цифровизации и идеологических сдвигов конца XX – начала XXI в., представляет собой принципиально новое пространство, в котором традиции подвергаются как сохранению, так и критическому пересмотру.

Сегодня глобализация создала ситуацию, при которой культурные границы становятся все более проницаемыми. Она приводит к ослаблению локальных культурных норм и утверждению универсальных моделей поведения, потребления и коммуникации. Под воздействием массовых стандартов традиционные формы превращаются в товар, брендовую марку, туристическую аттракцию [Михайлова 2008]. Популярная западная система ценностей, построенная на идеях индивидуализма, личного успеха и свободы выбора, активно распространяется в глобальном информационном пространстве – через соцсети, медиа, музыку, кино. Эти образы вступают в противоречие с традиционно ориентированными моделями, основанными на коллективизме, уважении к иерархии и стабильным ролевым моделям [Андреевская 2024]. В таких условиях возникает угроза поверхностного восприятия традиций, когда глубинные смыслы вытесняются рыночной логикой. Однако даже в этих условиях традиционные ценности не исчезают – они изменяются. Современная культура стимулирует процессы рефлексии и переосмыслиния традиций, что находит выражение в новых культурных формах: ретро-движениях, этнических трендах, возвращении к духовным практикам и ритуалам. Как отмечает Т.В. Никишина, «традиция в современном мире утрачивает функцию единственной нормативной модели, но сохраняет культурный авторитет как источник идентичности» [Никишина 2012, с. 53].

Высокая степень информационной насыщенности и скорость изменений также нарушает механизмы преемственности, ранее свойственные традиционному обществу, это говорит о том, что устоявшееся наследие уже не передается автоматически через семью или социум, а требуют активной культурной работы и институционального сопровождения. Но тут стоит отметить все же, что вопреки распространенному мнению, современная молодежь не отказывается от традиционных ценностей полностью. Напротив, многие стремятся сочетать личную свободу и карьерные амбиции с уважением к семейным традициям, участием в ритуалах и сохранением культурной преемственности. Исследование 2024 г. фиксирует рост интереса к «обновленной традиции» – в виде моды

на фольклор, участие в патриотических акциях, волонтерство и заботу о старших. Это говорит о том, что общепринятые нормы в культуре могут быть адаптированы под язык современности [Груздев, Старцев 2024].

С 2012 г. в России наблюдается активная институционализация традиционных ценностей: они закрепляются в документах, становятся частью образовательных программ, используются в медиа. Особенно акцентируются темы семьи, демографии, духовности и истории. Несмотря на культурные трансформации, традиционные ценности сохраняются и воспроизводятся в различных сферах общественной жизни благодаря работе устойчивых механизмов. Эти механизмы действуют как на институциональном, так и на символическом уровнях, обеспечивая передачу значимых ориентиров от поколения к поколению. Одним из ключевых агентов сохранения традиций остаются социальные институты, прежде всего семья, образовательные и культурные учреждения, а также религиозные организации. Кроме того, особую роль играет государственная культурная политика, направленная на преобразование ценностей через официальные документы, образовательные стратегии и поддерживаемые проекты.

В современной России механизм сохранения традиционных ценностей в первую очередь реализуется через государственную культурную политику. Ключевым в этой сфере стал документ «Об отверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», утвержденный Указом Президента РФ № 809 от 9 ноября 2022 г. В нем подчеркивается, что традиционные ценности составляют культурный код нации и нуждаются в государственной поддержке через инструменты образования, искусства, СМИ, науки и международного сотрудничества. Документ предусматривает нормативную защиту таких ценностей, как приоритет духовного над материальным, семья, патриотизм, гражданственность, историческая память и преемственность поколений. Поддержка выражается в разработке законов, реализации федеральных и региональных программ, а также финансировании проектов, способствующих укреплению этих ценностей. Государственные учреждения формируют культурную повестку, направляя ресурсы на соответствующие кинематографические, театральные и медийные инициативы.

Особую роль в передаче и сохранении ценностного наследия играет система образования. Министерство просвещения и Министерство науки и высшего образования включают темы, связанные с патриотизмом, духовностью и традициями, в образовательные стандарты. В школьных учебниках особое внимание уделяется

историческим сюжетам, символике, героям отечественной истории. Организуются уроки гражданственности, классные часы, мероприятия, приуроченные к памятным датам, а также встречи с ветеранами, представителями церкви и культурных сообществ. Параллельно развиваются воспитательные программы в учреждениях среднего и высшего образования, предусматривающие патриотическое воспитание, формирование культурной идентичности и участие студентов в культурных акциях и социальных инициативах. Такая работа направлена не столько на механическое повторение традиций, сколько на осознанное включение молодежи в ценностное поле культуры.

Значительное влияние на сохранение традиционных ценностей оказывают и традиционные религиозные конфессии. Они активно участвуют в образовательных инициативах, публичных мероприятиях, дискуссиях о нравственности и семейных ценностях. Систему поддержки традиционных норм укрепляют инициативы гражданского общества: этнографические клубы, фольклорные ансамбли, образовательные курсы, движения по возрождению национальной кухни, одежды, ремесел. Эти формы участия носят часто локальный характер, однако играют заметную роль в устойчивости региональных и этнокультурных идентичностей. Масштабное значение приобретают государственные и региональные культурные мероприятия: праздники (День защитника Отечества, День Победы, День семьи, любви и верности, Пасха, Масленица и др.), фестивали, ярмарки. Эти события финансируются из бюджета, широко освещаются в СМИ, вовлекают школы, вузы и культурные учреждения. Они выступают как инструмент публичной демонстрации и ритуального воспроизведения традиционных ценностей.

В настоящее время инструментом для сохранения традиций становятся современные технологии. Создаются мультимедийные платформы, онлайн-архивы, мобильные приложения, посвященные народной культуре, семейным традициям и обрядовости. Такие ресурсы способствуют не только сохранению, но и актуализации традиционных форм поведения, вовлекая молодое поколение в культурный процесс через привычные для него цифровые форматы. Это – цифровое переосмысление. Сайты, приложения, искусственный интеллект, виртуальные музеи делают традиции доступными онлайн. Более того, искусственный интеллект, в который погружается человечество, все активнее помогает в сохранении и переосмыслинии традиционных ценностей. «В настоящий момент наблюдается переход от гедонизма и индивидуализма к нравственным ценностям. То лучшее, что было сформировано вехами в моральных устоях различных народов, начинает транслиро-

ваться в массы посредством искусственного интеллекта» [Беликова 2025, с. 84]. Традиционные ценности все чаще воспринимаются как символические ресурсы. Их актуальность не в неизменности, а в способности «переводиться» на язык современности. Особенно ярко это проявляется именно здесь, в цифровой среде, где мемы, визуальные образы, короткие видео и интернет-ритуалы позволяют в новом ключе осмысливать такие ценности, как память, уважение к родителям, долг и верность. Таким образом, сегодня «в России цифровизация культуры... идет по пути глубокой интеграции в процесс социализации и инкультурации молодежи в условиях комфортной и уже привычной виртуальной среды» [Сокровищук 2025, с. 233]. Именно цифровые форматы позволяют традициям адаптироваться к современности, становясь осмысленной частью повседневной жизни молодежи. Это проявляется в росте интереса к семейной истории, родословным, локальным культурным кодам, возрождению ремесел, участия в этнокультурных инициативах.

Исходя из современных тенденций, можно выделить три возможных сценария дальнейшего существования традиционных ценностей:

- 1) консервативный – попытка «законсервировать» ценности в неизменной форме через государственные и религиозные институты;
- 2) гибридный – сочетание традиционных оснований с современными практиками и смыслами;
- 3) негативный – потеря связи поколений и разрушение культурной преемственности.

Сегодня наиболее реалистичным кажется гибридный путь: ценности сохраняют свое ядро, но перестают быть догматичными. Их развитие зависит от способности общества к диалогу между устоявшейся нормой и новизной, а также от гуманитарной и культурной грамотности, способной распознавать в «новом» глубинные смыслы «старого». Только осознанный подход помогает традиции оставаться живой и полезной. Несмотря на быстрые изменения в обществе, они остаются важной частью жизни – как опора, как связь с прошлым, как способ понимания себя. Вместе с тем они уже не работают в прежнем виде: меняется контекст, в котором они существуют, и способы их выражения. Традиционные ценности не просто сохраняются, но и переосмысливаются. Это проявляется в изменении семейных ролей, в современном искусстве, в образовательной практике, в цифровых технологиях. Люди адаптируют старые нормы под новые условия, чтобы они продолжали быть значимыми. Это позволяет традициям жить, а не превращаться в музейный экспонат. Традиционные ценности – это не набор правил

из прошлого, а часть живого культурного процесса. Они нуждаются в диалоге, в открытом обсуждении, в честном взгляде. Только тогда они могут сохранить свою суть и одновременно измениться так, чтобы быть полезными и сегодня, и в будущем. Понимание этих процессов – важная задача как для науки, так и для общества в целом. Только осознанный и уважительный подход к традициям помогает избежать крайностей – от полного отказа до бездумного повторения, а значит, дает шанс построить культуру, в которой у прошлого и будущего есть общий язык.

Литература

- Андреевская 2024 – *Андреевская Ж.В.* Традиционные ценности российского общества в условиях современной глобализации: угрозы утраты и условия по сохранению // *KANT*. 2024. № 1 (50). С. 112–116.
- Груздев, Старцев 2024 – *Груздев И., Старцев С.* Ренессанс традиции: рецепция активной молодежью России традиционных ценностей // *Patria*. 2024. № 1 (1). С. 70–90.
- Беликова 2025 – *Беликова Е.К.* Традиционные и инновационные ценности в контексте культуры искусственного интеллекта // Общество: философия, история, культура. 2025. № 2. С. 82–87.
- Кара-Мурза 2008 – *Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием. М.: Эксмо, 2008. 862 с.
- Михайлова 2008 – *Михайлова Т.А.* Культура в зеркале времени: традиции и новации. М.: ЛКИ, 2008. 256 с.
- Никишина 2012 – *Никишина Т.В.* Традиции и современность: механизмы культурной преемственности. М.: ИФ РАН, 2012. 148 с.
- Сокровицук 2025 – *Сокровицук А.А.* Цифровые трансформации в культуре и искусстве: современные реалии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 2. С. 230–239.
- Шилз 2002 – *Шилз Э.* Традиционализм: очерки о преемственности и изменении / пер. с англ. А.Б. Гофмана. М.: Логос, 2002. 328 с.

References

- Andrievskaya, Zh.V. (2024), “Traditional values of Russian society in the context of modern globalization: Threats of loss and conditions for preservation”, *KANT*, vol. 50, no. 1, pp. 112–116.
- Belikova, E.K. (2015), “Traditional and innovative values in the context of Artificial Intelligence culture”, *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, no. 2, pp. 82–87.
- Gruzdev, I. and Startsev, S. (2024), “The renaissance of tradition. The reception of traditional values by Russia's active youth”, *Patria*, vol. 1, no. 1, pp. 70–90.

- Kara-Murza, S.G (2008), *Manipulyatsiya soznaniem* [Manipulation of consciousness], Eksmo, Moscow, Russia.
- Mikhailova, T.A (2008), *Kul'tura v zerkale vremeni: traditsii i novatsii* [Culture in the mirror of time. Traditions and innovations], LKI, Moscow, Russia.
- Nikishina, T.V (2012), *Traditsii i sovremennost': mekhanizmy kul'turnoi preemstvennosti* [Traditions and modernity. Mechanisms of cultural continuity], IF RAN, Moscow, Russia.
- Shilz, E (2002), *Traditsionalizm: ocherki o preyemstvennosti i izmenenii* [Traditionalism. Essays on continuity and change], Logos, Moscow, Russia.
- Sokrovishchuk, A.A. (2025), "Digital transformations in culture and art. Modern realitie", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 230–239.

Информация об авторе

Алсу А. Сокровищук, кандидат философских наук, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург, Пушкин, Россия; 196605, Россия, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; yagudinaaa@mail.ru

Information about the author

Alsu A. Sokrovishchuk, Cand. of Sci. (Philosophy), Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Pushkin, Russia; 10, Peterburgskoe Highway, Saint Petersburg, Pushkin, 196605; yagudinaaa@mail.ru

УДК 791

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-471-479

«Зеркало» А. Тарковского как (анти)манифест поэтического кино

Софья А. Прохорова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sofyaprokhorova.work@yandex.ru*

Аннотация. А. Тарковский считается мастером поэтического кино, работа с его кинокартинами так или иначе актуализирует вопрос о соотношении кинематографического и поэтического в них. Однако собственное представление режиссера о рассматриваемом феномене, изложенное в статье «Запечатленное время» (1967), значительно отличается от мнения большинства исследователей: с идеологами поэтического кино он скорее ведет полемику, чем соглашается. Критикуя категорию поэтического кино, он вводит собственный термин, позволяющий охарактеризовать соотношение кинематографического и поэтического в фильмах – «кинематографическая поэзия». Разговор об отношении режиссера к жанру усложняется также неоднозначностью рассматриваемых понятий. Границы между категорией поэтического кино и смежными (поэзия в кино, видеопоэзия, кинопоэзия и медиапоэзия) все сильнее размываются, термин становится пустым означающим. В статье предпринимается попытка проанализировать фильм А. Тарковского «Зеркало», часто рассматриваемый как поэтический, используя две теоретические рамки: разработанную режиссером и синтетическую, основанную на киноведческих исследованиях формалистов и представлениях теоретиков литературы о явлении поэзии. К фильму оказывается применимо как авторское понятие кинопоэзии, предполагающее непосредственное наблюдение за жизнью, так и категория поэтического кино, понимаемая нами как форма организации киноленты. На этом основании в статье делается вывод о том, что рассматриваемые подходы не исключают друг друга, однако термины требуют строгой дифференциации.

Ключевые слова: поэтическое кино, кинематографическая поэзия, поэзия в кино, поэзия

Для цитирования: Прохорова С.А. «Зеркало» А. Тарковского как (анти)манифест поэтического кино // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоzнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 471–479.
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-471-479

© Прохорова С.А., 2025

A. Tarkovsky's "Mirror" as an (anti)manifesto for poetic cinema

Sofya A. Prokhorova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, sofya.prokhorova.work@yandex.ru*

Abstract. A. Tarkovsky is considered to be the master of poetic cinema, work on his films anyway actualizes the issue of balance between cinematic and poetic in it. But director's own perception of the considered phenomenon set out in the article named "Captured in time" (1967) is significantly different from the opinion of most researchers: he rather polemicises with ideologists of poetic cinema than agrees. Criticizing the category of poetic cinema, he introduces his own term that allows characterizing a ratio of cinematic to poetic – "cinematic poetry". It becomes more difficult to talk about director's relation to the genre also because of the vagueness of the considered concepts. The boundaries between category of poetic cinema and other related (poetry in cinema, videopoetry, cinematic poetry and mediapoetry) grow increasingly less distinct the term becomes an empty signifier. The paper attempts to analyse the film "Mirror" by A. Tarkovsky, often regarded as a poetic cinema, using two theoretical frameworks: the one, developed by the director and the other, synthetic, based on formalists' cinematic research and literary theorists' views on the phenomenon of poetry. It turns out that both, author's concept of cinematic poetry, which involves direct observation of life, as well as the category of poetic cinema, that we understand as a form of organisation, are applicable to the movie. Such analysis leads the article to the conclusion that considered approaches are not mutually exclusive, but it's important to strictly differentiate the terms.

Keywords: poetic cinema, cinema poetry, poetry in cinema, poetry

For citation: Prokhorova, S.A. (2025), "A. Tarkovsky's 'Mirror' as an (anti) manifesto for poetic cinema", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 471–479, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-471-479

Говоря о режиссерских работах А. Тарковского, исследователи в той или иной форме непременно приходят к вопросу о роли поэтического в них, будь то анализ стихов, звучащих в фильмах, или исследование структурных особенностей кинолент. Сегодня режиссер считается мастером поэтического кино наравне с Дж. Джармушем и С. Параджановым: в фундаментальном исследовании явлений, существующих на пересечении поэзии и кинематографа,

книге Сары Тремлетт “The Poetics of Poetry Film”, А. Тарковский помещается в один ряд со сделавшими вклад в развитие жанра кинематографистами со всего мира [Tremlett 2021, p. 28]. При этом необходимо учитывать, что закреплению соответствующей аксиомы в зрительском сознании предшествовали длительные полемики как о терминологии, так и о ее применимости к работам режиссера.

Впервые теоретическая рамка поэтического кино, разработанная в 1927 г. В. Шкловским в статье «Поэзия и проза в кинематографии» [Шкловский 1927, с. 90–93], была применена к фильму А. Тарковского после выхода «Иванова Детства»¹ и публикации авторского комментария к нему. «Мы соединили в фильме эпизод с эпизодом, исходя из поэтических ассоциаций», – написал режиссер для журнала «Искусство кино» в 1962 г. [Тарковский 1962, с. 82]. Особое внимание при этом он обратил на специфику монтажа и увеличивающуюся впоследствии плотность материала. Описанный подход к общей логике построения фильма во многом сходится с дефиницией, данной поэтическому кино формалистами: «...существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технических формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию» [Шкловский 1927, с. 93]. В этом контексте может показаться, что рассматриваемые теоретические основания для анализа собственных кинолент режиссер выбрал самостоятельно, однако при более внимательном рассмотрении этого-документов и статей А. Тарковского становится очевидно, что в дальнейшем с идеологами поэтического кино он скорее вел полемику, чем соглашался. Кроме критики формалистского подхода, в его работах обнаруживаются также попытки найти собственное представление о связи кинематографа и поэзии. В то же время исследователям по сей день удается весьма успешно применять к фильмам режиссера теоретические основания, предложенные и разработанные В. Шкловским и последователями. Здесь возникает граница между Тарковским-теоретиком и Тарковским-режиссером, и вместе с этим актуализируются вопросы, во-первых, о сущности поэтического кино, во-вторых, о применимости этой категории к его кинолентам.

¹ Тарковский Андрей. Иваново детство: художественный фильм по мотивам повести В. Богомолова «Иван» / авторы сценария: В. Богомолов, М. Папава; режиссер-постановщик: А. Тарковский; оператор: В. Юсов; в ролях: Н. Бурляев, В. Зубков, Е. Жариков и др.; кинокомпания: «Мосфильм»; 1962 г. 96 мин. Изображение (движущееся, двухмерное): видео.

Важно обратить внимание на то, что термин сам по себе является спорным. Практически за 100 лет существования понятия возникло такое количество различных трактовок, что «поэтическое кино» стало своего рода пустым означающим: его использовали и продолжают использовать для описания онейрической образности в кинематографе, видеоклипов, ситуаций чтения стихов в фильмах и пр. Вслед за В. Шкловским, в упомянутой ранее статье разработавшим теоретические основания для работы с рассматриваемым явлением, в 1965 г. в рамках доклада на одном из первых фестивалей Нового кино в Пезаро попытку сформулировать определение поэтического кино предпринял П. Пазолини [Пазолини 1965]. В исследовании он основывался на представлении о существовании киноязыка и предшествовавшей ему инструментальной базы в виде системы универсальных сновидческих образов. Ключевым понятием работы стала несобственно-прямая субъективность – авторская категория, предполагающая презентацию в фильме искаженного сознания героя. Режиссер заявил, что сущность поэтического кино состоит, во-первых, в возникающей вследствие использования приема двойственности киноленты, во-вторых, в особой экспрессивности и онейричности. Несмотря на то, что подход кажется сомнительным по ряду причин (критика теории представлена в одном из предыдущих исследований – статье «Границы понятия «поэтическое кино»: текст в структуре фильма Т. Дондурей “Новая Москва”») [Прохорова 2025, с. 188], важно отметить, что доклад П. Пазолини значительно повлиял на восприятие явления. Границы между поэтическим кино и смежными категориями лирического кино, онейрической образности в фильмах и др. размылись. Сегодня термин, как и близкое понятие кинопоэзии, введенное А. Тарковским, продолжают использовать в различных значениях, в том числе как синоним видеопоэзии, медиапоэзии, поэзии в кино. Здесь можно вспомнить, например, определение Н. Барковской: «под видеопоэзией мы понимаем в данном случае разновидность медиапоэзии – кинопоэзию, в русле которой создаются видеоклипы по отдельному стихотворению, то есть поэтические видеоклипы. Это синтез кино и поэзии...» [Барковская 2021, с. 22]

Сформулировать дефиницию поэтического кино и сепарировать его от смежных явлений оказывается возможным с опорой на работы теоретиков литературы о сущности поэзии (стиха) и прозы. В рамках упомянутой ранее статьи о границах понятия был сделан вывод о том, что минимальным признаком поэзии и прозы считается «...способ организации речи. Применительно к поэзии это – вертикальная организация, предполагающая членение текста на эквивалентные, сопоставимые отрезки, приводящая к вос-

приятию текста читателем сразу в двух измерениях» [Прохорова 2025, с. 190]. Следовательно, в настоящей работе мы опираемся на следующее представление о явлении: «...концепт “поэтическое кино” маркирует вертикальный способ организации киноленты, предполагающий наличие множества эквивалентных, соразмерных и сопоставимых элементов (эпизодов, частей). В качестве факультативного элемента может также присутствовать рифма (например, визуальная). Важно обратить внимание на то, что наличие конкретного поэтического текста в фильме или его основе также факультативно» [Прохорова 2025, с. 190]. Это позволяет провести границу между поэтическим кинематографом и смежными понятиями (лирическим кино, поэзией в кино, видеопоэзией), а также соотнести его с авторским термином А. Тарковского. Важно отметить также, что приведенное определение близко как к первоначальной дефиниции В. Шкловского [Шкловский 1927, с. 93], так и некоторым современным подходам, например представлению Б. Николса о поэтическом модусе документальности [Nichols 2010, р. 122].

А. Тарковский рассматривал связь кинематографа с поэзией, в том числе в собственных фильмах, иначе. Наиболее близкие к выбранному в рамках настоящей статьи определения он отвергал. Статья «Запечатленное время» [Тарковский 1967], как было отмечено ранее, оказалась своеобразным отречением от поэтического кинематографа, принадлежность к практикам которого режиссеру приписывалась после публикации комментария к «Иванову детству» [Тарковский 1962, с. 82–84]. Критика в основном касалась ненатуральности монтажа в организованных таким образом кинолентах: «...меня особенно раздражают претензии нынешнего “поэтического кино”, приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность» [Тарковский 1967, с. 88]. Среди прочих отрицательных черт явления А. Тарковский выделял присущую ему аллегоричность, возникающую за счет отдаления от реальности и утверждения собственной целостности фильма: «“Поэтическое кино”, как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу» [Тарковский 1967, с. 85]. Между тем Тарковский-теоретик не отрицал возможность создания произведений на пересечении поэзии и кино. Вместо категории поэтического кино он предложил использовать термин «кинематографическая поэзия» и аргументировал это так: «Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью – вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии» [Тарковский 1967,

с. 86]. Режиссер сравнивал собственные практики с японским жанром поэзии, хокку, и подчеркивал при этом, что, в отличие от Эйзенштейна, проводившего параллель между трансформацией элементов в стихах и монтажными приемами, значительным считает именно свойственную им обсервационную точность, что, впрочем, нельзя назвать взаимоисключающими позициями.

Подобным образом на практике складывается соотношение теории поэтического кино, отрицаемой А. Тарковским, и кинопоэзии, им принимаемой. Внимательное, весьма точное наблюдение за жизнью в его фильмах часто оказывается организовано поэтически. В этом контексте особенно интересным кажется «Зеркало» (1974)². Кинокартина была снята после написания основных теоретических работ о связи кино и поэзии, а потому может считаться если не своеобразным «манифестом», то осознанным воплощением представлений об этом, в ней звучат стихи Арс. Тарковского, к тому же часто исследователи и критики говорят о ней как об одной из самых сложно воспринимаемых работ режиссера в силу особого устройства киноленты, что представляет для нас особый интерес. Технические возможности кинематографа, включая использование монтажных склеек и мультиэкспозиции, играют при этом значительную роль. В фильме параллельное развитие получают две линии: разворачивающаяся в настоящем и принадлежащая прошлому. Они связываются несколькими элементами на разных уровнях поэтики: от мотивов и образов до закадрового голоса и монтажа, и рождают ряд эквивалентных частей, имеющих разные временные координаты.

В основу фильма ложатся воспоминания «автора», как обозначает А. Тарковский в сценарии персонажа-нarrатора, о детстве, матери, отношениях родителей и размышления о настоящем, отношениях с сыном и бывшей женой, мотив смены поколений и «собирания» собственного образа. Связь временных пластов и параллельно развертывающихся частей сюжета в картине усиливается работой с точкой зрения. Лакановская теория о «стадии зеркала» – периоде, когда ребенок начинает узнавать себя в отражении, осмысленная Кристианом Метцом применительно к кинематографу таким образом, что экран встраивается в параллель с отражающей поверхностью, благодаря которой зритель, подобно ребенку, не только дистанцируется, но и соотносит себя с главным героем,

² Тарковский Андрей. Зеркало: художественный фильм / авторы сценария: А. Тарковский, А. Мишарин; режиссер-постановщик: А. Тарковский; оператор: Г. Рерберг; в ролях: М. Терехова, О. Янковский, И. Смоктуновский и др.; кинокомпания: «Мосфильм»; 1974 г. 107 мин. Изображение (движущееся, двумерное): видео.

как с собственным отражением [Метц 2013, с. 80], в фильме получает интересное развитие. В некоторых частях точка зрения «автора» Алексея сближается с камерой, его образ оказывается скрыт от зрителя. Принадлежащий ему закадровый голос только усиливает ощущение взгляда чужими глазами, как во время диалогов, так и во время монологов, связывающих воспоминания и настоящее время. При этом эпизоды воспоминаний расщепляют субъект «автора» на фигуру взрослого, остающуюся за кадром, и ребенка, видимого им в пространстве памяти, как в зеркале.

Параллельное развертывание временных линий приводит к возникновению ряда образных параллелей между прошлым и будущим, отражающих связь поколений и их естественную смену. Среди таких «мать – жена», «отношения родителей – отношения автора с женой», «отец автор – автор – сын автора». Некоторые из них эксплицируются закадровым голосом Алексея: он отмечает, что во снах видит мать и жену одинаково, и одинаково жалеет их. К тому же при переходе от одного из эпизодов настоящего к воспоминаниям используется прием двойной экспозиции: образ жены при движении постепенно растворяется в материнском. Остальные параллели развиваются имплицитно: на связь образов отца и сына указывают ассоциативно связанные эпизоды, принадлежащие прошлому и настоящему, при переходе сын-Алексей становится отцом для сына-Игната.

Упомянутый способ связи эпизодов, предполагающий включение воспоминаний о событиях прошлого в мыслительный процесс в настоящем, ослабляет сюжетные связи и дробит киноленту на эквивалентные части, приблизительно равные по размеру и своей природе. Завершение части здесь происходит не за счет комбинации бытовых положений и разрешения ситуации, а за счет монтажа. В некоторые части, вне зависимости от временных координат, включена вставная документальная хроника, семантически связанная с событиями, о которых размышляет автор. При этом некоторые эпизоды прошлого также включают в себя звучащую (декламируемую) поэзию Арс. Тарковского. Наличие стихотворного текста в поэтическом кино факультативно и, по нашим наблюдениям, чаще всего имеет формообразующую или эксплицирующую функцию: поэзия вводит или подчеркивает основные мотивы и/или структурирует киноленту. В рассматриваемом фильме стихи, прочитанные отцом режиссера, с одной стороны, оказываются одним из способов развития темы отца и сына в кинокартине, с другой стороны, традиционно семантически связываются с визуальным рядом и эксплицируют основные мотивы. Кроме того, возникновение поэтических текстов, прочитанных закадровым голосом в трех местах, структурирует киноленту еще на одном уровне и уравнивает эпизоды между собой,

подчеркивает эквивалентность элементов. Подобную роль в фильме играют визуальные рифмы. Кадры зеркальных отражений, периодически возникающие на протяжении кинокартины, образы огня и воды, которыми часто закрываются законченные сегменты кино-ленты. Такого рода параллели в данном случае выступают в роли явлений, позволяющих измерениям проявиться более явно: рифма позволяет зрителю ощутить соотнесенность элементов фильма.

Итак, к фильму А. Тарковского «Зеркало», несмотря на полемику режиссера с формалистами и категорическое отрицания термина и связанных с ним практик, оказывается применима разработанная нами на основании киноведческих работ формалистов и исследований теоретиков поэзии рамка поэтического кино. Кинолента, подобно поэтическому тексту, дробится на эквивалентные эпизоды, что ослабляет сюжетные связи и определенным образом структурирует фильм. Стихи, трижды звучащие в фильме, являются факультативной чертой поэтического кино и несут привычную для него функцию. Впрочем, важно отметить, что все упомянутое не противоречит собственно режиссерскому представлению о связи кинематографа с поэзией, основанному на точном наблюдении за жизнью в ее развитии.

Литература

- Барковская 2021 – *Барковская Н.В.* Видеопоэзия: проблема субъекта и контекста // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 21–33.
- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / пер с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с. (Территория взгляда; вып. 1)
- Пазolini 1965 – *Пазолини П.* Поэтическое кино // KinoVoid.com. URL: <https://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (дата обращения: 24.08.2025).
- Прохорова 2025 – *Прохорова С.А.* Границы понятия «поэтическое кино»: текст в структуре фильма Т. Дондурей «Новая Москва» // Визуальное во всем: сб. статей / сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: ООО «Эдитус», 2025. С. 287–193.
- Тарковский 1962 – *Тарковский А.* Между двумя фильмами // Искусство кино. 1962. № 11. С. 82–84.
- Тарковский 1967 – *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 79–102.
- Шкловский 1927 – *Шкловский В.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино / под ред. Б. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко. М.; Л.: Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927. С. 90–93.

- Nichols 2010 – Nichols B. Introduction to documentary. Indiana: Indiana University Press, 2010. 122 p.
- Tremlett 2021 – Tremlett S. The poetics of poetry film. Film poetry, videopoetry, lyric voice, reflection. Bristol; Chicago: Intellect, 2021. 385 p.

References

- Barkovskaya, N.V. (2021), “Videopoetry. The challenge of subject and context”, *Philological class*, no. 3, pp. 21–31.
- Metz, Ch. (2013), *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [Le significant. Imaginary signifier], Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia. (*Territoriya vzglyada*)
- Nichols, B. (2010), Introduction to documentary, Indiana University Press, Indiana, USA.
- Pasolini, P. (1965), *Poeticheskoe kino* [Poetic cinema], available at: <https://www.kinovid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (Accessed 24 Aug. 2025).
- Prokhorova, S.A. (2025), Borders of the concept “poetic cinema”. Text in the structure of T. Dondury's film ‘New Moscow’ ”, in Malkina, V.Ya., ed., *Vizual'noe vo vsem: sbornik statei* [Visual in everything. Collected articles], OOO “Editus”, Moscow, Russia, pp. 287–193.
- Shklovskii, V. (1927), “Poetry and prose in cinema”, in Eikhenbaum, B., ed., *Poetica kino* [The poetics of cinema], Kinoizdatel'stvo RSFSR Kinopechat', Moscow, Leningrad, USSR, pp. 90–93.
- Tarkovskii, A. (1962), “Between two films”, *Iskusstvo kino*, no. 11, pp. 82–84.
- Tarkovskii, A. (1967), “Captured in time”, in Voprosy kinoiskusstva [Questions of cinematic art], iss. 10, Nauka, Moscow, USSR, pp. 79–102.
- Tremlett, S. (2021), *The poetics of poetry film. Film poetry, videopoetry, lyric voice, reflection*, Intellect, Bristol, UK, Chicago, USA.

Информация об авторе

Софья А. Прохорова, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; sofyaprokhorova.work@yandex.ru

Information about the author

Sofya A. Prokhorova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sofyaprokhorova.work@yandex.ru

Рецензии и обзоры

УДК 82

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-480-489

«Дорогой ярославский земляк...».

Рецензия на книгу: Ярославский поэт

Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996): Избранные стихи, проза и воспоминания о поэте / авт.-сост. А.Ю. Никитский. М.: Вест-Консалтинг, 2025. 140 с.

Денис Л. Карпов

Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова,

Ярославль, Россия, karpovdl@yandex.ru

Аннотация. В рецензии рассматривается книга «Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996). Избранные стихи, проза и воспоминания о поэте». Делается акцент на важности изучения авторов «второго ряда», а также говорится о специфике биографии и творчества автора.

Ключевые слова: русская поэзия, советская поэзия, Лев Сергеевич Щеглов, русская литература XX в.

Для цитирования: Карпов Д.Л. «Дорогой ярославский земляк...». [Рец.] Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996): Избранные стихи, проза и воспоминания о поэте / авт.-сост. А.Ю. Никитский. М.: Вест-Консалтинг, 2025. 140 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоzнание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 480–489. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-480-489

“Dear Yaroslavl countryman...”.

Book review: Yaroslavl poet

Lev Sergeevich Shcheglov (1932–1996). Selected poems, prose, and memories of the poet / comp. A.Yu. Nikitsky.

Moscow: West Consulting, 2025. 140 p.

Denis L. Karpov

Yaroslavl State University, Yaroslavl, Russia, karpovdl@yandex.ru

Abstract. The review considers the book “Yaroslavl poet Lev Sergeevich Shcheglov (1932–1996). Selected poems, prose and memories of the poet”. The

© Карпов Д.Л., 2025

emphasis is placed on the importance of studying the “second row” authors. In addition, it talks about the specifics of the author’s biography and work.

Keywords: Russian poetry, Soviet poetry, Lev Sergeevich Shcheglov, Russian literature of the 20th century

For citation: Karpov, D.L. (2025), “‘Dear Yaroslavl countryman...’.” [Book review:] Yaroslavl poet Lev Sergeevich Shcheglov (1932–1996). Selected poems, prose, and memories of the poet / comp. A.Yu. Nikitsky. Moscow: West Consulting, 2025. 140 p.”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 480–489, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-480-489

Летом 2025 г. в московском издательстве «Вест-Консалтинг» вышла книга «Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996). Избранные стихи, проза и воспоминание о поэте», автор-составитель А.Ю. Никитский. Событие ничем не примечательное по той причине, что о поэте Льве Щеглове мало кому известно, его имя почти не встречается на страницах историко-литературных исследований, книги его не так легко найти даже в библиотеках. У него есть некоторый круг читателей, зачастую это люди, когда-то его знавшие и хранящие о нем память. Имя поэта встречается в заголовках нескольких статей, небольшое жизнеописание помещено в «Литературно-энциклопедическом словаре Ярославского края (XII – начало XXI в.)». На несколько его стихов есть песни, которые можно найти в интернете, одну из них исполняет знаменитая бард Галина Хомчик.

Это все наследие поэта. Еще несколько анекдотов, которые можно найти в интернете, о том, что он несколько раз подавал заявление, но не мог вступить в Союз советских писателей, о том, что был любимец дам, хороший импровизатор, любитель застолий.

В то же время появление сборника поэта и небольшого количества новых воспоминаний очень важны, может быть, не только для ярославской литературы, но и для русской литературы вообще. История поэзии советской эпохи явно имеет множество пробелов, некоторые из них есть необходимость заполнить, чтобы полнее представить тот литературный процесс, который часто представляется как оппозиция официальной и неофициальной литературы. Лев Щеглов – поэт, которого долго не принимали в ССП, но который печатался в издательстве «Советский писатель», он – сын расстрелянного художника, народного депутата Ярославской области, человек с большими амбициями, но тяжелым характером, который мешал его литературной карьере... Фигура Льва Щеглова,

как кажется, может стать примером очень сложного взаимодействия художника и власти, которое не укладывается в удобные схемы и оппозиции.

Книга, которую представил Алексей Юрьевич Никитский, муж дочери поэта Екатерины Львовны Рябиновой (Щегловой), исследователь творчества отца поэта Сергея Владимировича Щеглова, дает представление о наследии поэта и его жизни.

Безусловно, большую часть книги занимают стихи Льва Щеглова, это его основное наследие, хотя до сих пор неизвестно, что случилось с архивом поэта, который он переправил в Казахстан своей последней жене Людмиле Елисеевой-Варшавской. После ее смерти архив, возможно, был утерян. Все, что нам о нем известно, это то, что это был «огромный» чемодан: «...Чемодан, что наладил в дорогу мне Лева, был большим и тяжелым. Непомерным и даже огромным. Кусок стальной трубы, на которую он был поддет для удобства транспортировки вдвоем, прогибался под тяжестью. Чтобы донести его до аэропорта, Лева прихватил приятеля, тоже поэта, и они оба то и дело останавливались, дабы перевести дух»¹.

К сожалению, все воспоминания, которые удалось собрать А.Ю. Никитскому, чаще представляют собой эмоциональную память, здесь совсем немного событий. Но, отметим, даже этого не было собрано за 30 лет после смерти поэта. Этим книга ценна. Среди тех, кто оставил воспоминания о Льве Щеглове, и тех, кого удалось найти составителю, главным образом, друзья поэта в разные периоды его жизни.

Открывается блок воспоминаний историей встречи поэта и одной из его жен (А.Ю. Никитский пишет, что насчитал их всего пять, но есть слухи, что их было восемь), рассказанной дочерью Екатериной Львовной. Это богемная московская история, в которой упоминаются Сергей Есенин, Михаил Булгаков, Василий Блюхер... Всех их и ярославского поэта Щеглова связывает хозяйка «зойкиной квартиры» Зоя Александровна Сахновская, в известной квартире которой и происходит встреча. Здесь же намечается и одна из тенденций повествования о поэте: Лев Щеглов часто появляется как бы на вторых ролях, он вписан в жизнь поэтической богемы Москвы, Алма-Аты, Ярославля как рядовой участник, о котором вспоминают как о «персонаже» историй. «Типичным человеком

¹ Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов (1932–1996): Избранные стихи, проза и воспоминания о поэте / авт.-сост. А.Ю. Никитский. М.: Вест-Консалтинг, 2025. С. 98. Также опубликовано: Елисеева-Варшавская Л. Под созвездием Льва (От составителя) // Щеглов Л. Стихи из чемодана: В 2 т. Т. 1. Алматы: Wink, 2012. С. 3–6.

богемы»² называет его друг Владимир Гусев³. В сборнике 1990 г. «Ход мысли» есть раздел, который называется «Ода анекдоту» по одноименному стихотворению, сатирические стихи – один из коньков Щеглова, а сам он, такое впечатление вызывают воспоминания о нем, часто оказывается героем анекдота. Именно таким он представлен в воспоминаниях Михаила Китайнера, ярославского поэта и издателя. Эти воспоминания уже не раз публиковались и в книге про ЦДЛ, и на разных ресурсах в интернете. Интересно, что отзыается М. Китайнер о Щеглове как поэте достаточно хвалебно, но совершенно отказывается вспоминать что-то иное⁴.

Следует отметить, что ряд текстов, включенных в рецензируемую книгу, уже публиковался ранее, это упомянутые воспоминания М. Китайнера⁵; воспоминания последней жены предваряют двухтомник, выпущенный ей после смерти поэта, «Стихи из Чемодана», о нем есть небольшое упоминание на сайте «Литературной газеты»⁶; а также воспоминания Владимира Гусева, друга, преподавателя литературного института, поэта⁷. В Интернете были опубликованы воспоминания Ольги Шиленко. Важности републикации этих материалов добавляет то, что ранее они не были собраны вместе. Находясь под одной обложкой, они позволяют посмотреть на жизненный путь поэта, пусть и очень фрагментарно восстановленный, все же как на единый биографический сюжет.

Важной публикацией являются воспоминания друга детства Бориса Раухваргера, здесь не только свидетельства ярославского друга, но и неопубликованные стихи, которых нет даже в сборнике, подготовленном Л. Елисеевой-Варшавской. В случае со Щегловым

² Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов... С. 126.

³ Также опубликовано: Щеглов Л. Надежда и судьба: стихи разных лет. М.: Московская городская организация Союза писателей России, 2002. 122 с.

⁴ В 2024 г. на факультете филологии и коммуникации Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова в рамках проекта по дисциплине «История русской литературы» студенты создали фильм о поэтических объединениях Ярославля второй половины XX в. На вопрос о Щеглове М. Китайнер ответил, что не хочет о нем говорить, но в итоге рассказал только истории, которые были опубликованы им ранее.

⁵ Китайнер М.Г. От вторника до воскресенья...: стихи; Мой ЦДЛ: воспоминания. Ярославль: Индиго, 2015. 175 с.

⁶ Соколовский Р. Стихи из чемодана // Литературная газета. 2013. 6 февр. URL: <https://lgz.ru/article/stikhi-iz-chemodana/?ysclid=mgtd2xg7tf861184751> (дата обращения: 22.11.2025).

⁷ Щеглов Л.С. Надежда и судьба... 122 с.

любые подтверждения фактов биографии являются ценными, а если речь идет о детстве и юности поэта, тем более. По этой причине важно присутствие воспоминаний Ирины Василец, жены поэта, которая рассказывает о многочисленных поездках Щеглова по СССР и его работе переводчиком. Рассказ Лириды Кружковой о манере держаться и внешнем виде поэта органично дополняет портрет, рисуемый в воспоминаниях.

Несмотря на то, что развернутой биографии в книге не получилось, здесь есть основная фактография, как пишет составитель, в ее основе лежат материалы РГАЛИ, в котором хранится личное дело члена Союза Писателей, РГБ, также удалось найти все изданные сборники Л. Щеглова и иные публикации. К сожалению, А.Ю. Никитский отмечает: «Не все, найденное мной в архиве, подлежит огласке, ведь личная жизнь Льва была очень запутанной и неоднозначной»⁸. Но все же основные этапы жизни поэта восстановить удалось:

Родился в Ярославле в семье художника 9 февраля 1932 г. Отец его был первым председателем Союза советских художников в Ярославле (тогда это еще была Ивановская область), депутатом Первого созыва от Ярославской области. Его расстреляли в 1938 г. за то, что пытался защитить от взрыва церковь Ильи Пророка в Ярославле.

Во время войны в Ярославле и Рыбинске работал в составе МПВО.

В 1944 г. был пионервожатым в школе № 57 Ярославля.

С 1950 по 1953 г. учился в военном училище г. Калинковичи (Белоруссия), но не закончил, не успел вернуться из увольнения, во время которого ездил в Ярославль, попал на «губу», был судим, отправился в армию.

4 октября 1953 г. в газете «Сталинская смена» опубликовано первое произведение «Встреч впереди много!».

Работал в Ярославле – в управлении культуры, ОТК.

В 1956 г. поступил в Литературный институт. Учился на семинаре В.А. Захарченко. В 1957 г. вышел коллективный сборник «Запев», первая книга со стихами Льва Щеглова. С 1957 г. – сценарист Алма-Атинской киностудии. После этого живет на три города – Алма-Ата, Москва, Ярославль. Публикуется в газетах, работает на радио.

В 1974 г. принят в члены Союза писателей СССР. Рекомендации Евгения Евтушенко, Бориса Слуцкого, Кирилла Ковальджи, Вадима Кожинова и др.

Умер в 1996 г. Похоронен на Хованском кладбище в Москве.

⁸ Ярославский поэт Лев Сергеевич Щеглов... С. 129.

Эти скучные факты вряд ли говорят про насыщенную путешествиями и встречами Льва Щеглова. Но это уже целостная картина его жизни. Безусловно, исключительно ценная. Может быть, она еще будет дополнена, хоть и надежды на это немнogo.

В информационной части издания собрана достаточно полная библиография поэта. Здесь есть отдельный список книг, который включает не только уже упоминавшийся двухтомник, но и коллективные публикации, а также переводы, сделанные Л. Щегловым, среди которых «Гунда» («Антология абхазской поэзии», Гослитиздат, 1958), «Город в горах» (пер. с азербайджанского, 1972), «Анает» (пер. с казахского, 1959). Кроме списка книг есть отдельный список поэтических сборников, который включает 9 наименований, вышедших с 1966 по 2002 г. К сожалению, списки не упорядочены, поэтому очень сложно воспринимаются.

Библиография дополнена перечнем неопубликованных текстов, которые были найдены в Российском государственном архиве литературы: это киносценарии «Гроссфатер», «Именем любви», «Он мог бы быть твоим внуком», роман «Ярославль, шина и кое-что еще», повесть «Насыпь» и рассказы. Несмотря на то что на стихи Л. Щеглова есть ряд песен, которые можно найти в интернете, составитель предложил свой взгляд на то, как могла бы звучать поэзия Щеглова: в финальной части сборника есть ссылки на песни, которые были сгенерированы с помощью нейросети suno.com. Сложно сказать, как бы к этому отнесся сам поэт. Впрочем, ссылки не удалось открыть.

Вполне показательной кажется подборка стихов, которую собрал А.Ю. Никитский. Наверное, все стихи Щеглова можно разделить на три большие группы – на исторические, философские темы и сатирическая поэзия. Безусловно, есть еще послания друзьям, есть любовная лирика, посвящения предшественниками и современникам. Но даже в этих произведениях Щеглов часто выходит на уровень философских обобщений, иногда он предельно ироничен, но что объединяет все его стихи – это наличие позиции, которая также позволяет представить единый образ поэта, который, как можно предполагать, сформировался достаточно рано. Лев Щеглов не ровесник века, но он ровесник трагической эпохи России от сталинских тридцатых до распада Советского Союза. Наверное, это во многом сформировало его: в раннем детстве потеря отца (об этом он напишет пронзительный рассказ «Овсяное поле», опубликованном в сборнике), война, а потом жизнь неприкаянного поэта, у которого много пристанищ, но нет дома.

Открывают поэтическую подборку стихи о войне, воспоминания о детстве:

Мы знали, мы все это знали.
По звуку, по вою, по свисту
Поющеи и рвущейся стали,
По нашему личному риску.

Мы падали грудью на крышу,
Вдавясь в листовое железо.
Волна проходила чуть выше,
Над нами по узкому срезу.

И что-то уже нелюдское
В спрессованном воздухе было –
Шершавой, тяжелой доскою
Волна нас по лицам лупила.

Поэзия военного времени не столько о том, что происходит во внешнем мире, столько о столкновении со временем, которое оказывается безжалостным к еще детям, уже узнавшим, что такое суровое время – «Мужская школа», так называется еще одно стихотворение поэта о детстве, а также один из сборников.

Военная тема плавно переходит в лирику о репрессиях, которая, как можно предположить, писалась уже в оттепельное и более позднее время. К сожалению, датировок нет ни в одном сборнике поэта.

Открывается эта подборка одним из самых трагических и полемических текстов «А в Ярославле храмы рушили...», в котором поэт не только вспоминает городские события начала послеоктябрьской эпохи, связанные непосредственно с его семьей, но предлагает свою концепцию истории, явно дискуссионную по отношению к толстовской, а также оспаривающую его идею «непротивления злу насилием», которое в контексте стихотворения оказывается не более чем «старушечьим ворчанием» и согласием на уничтожение:

А в Ярославле храмы рушили,
Чтобы разжиться кирпичами.
Вокруг ворчали по-старушечьи
И по-старушечьи молчали.
А храмы падали у Власия
И на углу на Духовской,
Со стен угодники безгласные
Шли, как бараны, на убой.
Пророкам в лоб кувалдой бухали,
И кровь кирпичная текла,

И об асфальт угрюмо ухали
 В последний раз колокола.
 Тележный скрип стоял на площади,
 И храм, поверженный во хлам,
 Куда-то увозили лошади...
 К чему пророки лошадям?

В этих стихах не только история и полемика, но жизни конкретных людей, чьи имена в истории страны заменены безликими, но страшными аббревиатурам – ЧСИР, АЛЖИР, ЗеКа:

«Враг народа» – стал титулом,
 И вершиной наград
 Мать-история выдала
 Сыновьям майорат.
 И колымскими справками
 Потрясая века,
 Скажут внуки и правнуки:
 «Мы потомки ЗеКа!».

Еще одним важным, семейным, текстом подборки является «Баржа смерти», плавучая тюрьма времен гражданской войны и одноименная картина Сергея Щеглова, не так давно, в 2018 г., в журнале «Дружба народов» появились опубликованные главы из романа Михаила Аранова⁹, посвященного этим ярославским событиям.

В большую историю вплетается личная судьба поэта, который нередко вспоминает свои годы в военном училище, они становятся как бы продолжением военных лет и позволяют поэту идентифицировать в себя в непростую эпоху. Этот путь станет жизненной дорогой скитальца, посланной Богом «от божеских щедрот». И она потребует от Щеглова осмыслить все происходящее вокруг:

Стою, как на посту,
 Под собственным штандартом
 И сам себе расту
 По собственным стандартам.

«Самостоянье» поэта для Льва Щеглова было не просто важным, но определяющим (например, стихотворение «Я сам), эпоха,

⁹ Аранов М. Баржа смерти // Дружба народов. 2018. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2018/12/barzha-smerti.html?ysclid=mgxn6scnc618348337> (дата обращения: 23.08.2025).

породившая поэта, требовавшая от него влить свой голос в общий гул массы, стала тем горном, в котором закалился его талант. Пусть поэт не стал в ряд первых, но желание найти свой «лирический тон» у него есть, это видно по его стихам.

Он безжалостен не только к другим, но и к себе – требует с себя не меньше. Может быть, по причине того, что сам он не всегда соответствует своему высокому идеалу, и несмотря на чувство собственной значимости, он обращается к себе с иронией, как к тому, кто взвалил на свои плечи ношу не по силам:

Неблизкий путь за мной пролег,
Но это все еще пролог.
Ушли и силы, и здоровье,
Но это только предисловье.

И говорят еще, что рано
Мне добираться до романа.
Не возражаю. Слава Богу,
Не доживу до эпилога.

Ирония Щеглова часто горькая, даже если она скрыта за бравадой, он знает, что держать отчет придется:

Вечный груз невыполненных планов
По своей иль чьей другой вине
Тяжестью преступного обмана
Непрестанно душу давит мне.

Лев Щеглов не просто укоренен в истории ХХ в., он осознает себя поэтом своего времени, а не будущего:

Я боюсь двадцать первого века,
Даже если не будет войны,
Я двадцатого века калека,
А калеки там не нужны.

Там хотят здоровых и трезвых,
Не набивших себе синяков.
Там потребуют мальчиков резвых,
А не наших больных стариков.

Наверное, можно сказать, что стихи, попавшие в подборку, в полной мере дают представление о творчество Льва Сергеевича

Щеглова. Конечно, можно спорить, добавлять или что-то из нее изымать. Но собраны они, конечно, со вниманием к фигуре поэта.

Отметим также, что сборник, пусть и не без некоторых недостатков, о которых мы уже говорили, издан с любовью и уважением, хорошая печать и полнота разделов впечатляют.

Информация об авторе

Denis L. Karpov, кандидат филологических наук, доцент, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, Ярославль, Россия; 150003, Россия, Ярославль, ул. Советская, д. 14; karpovdl@yandex.ru

Information about the author

Denis L. Karpov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Yaroslavl State University, Yaroslavl, Russia; 14, Sovetskaya St., Yaroslavl, Russia, 150003; karpovdl@yandex.ru

УДК 82-192
DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-490-495

Интермедиальный Цой.

Рецензия на книгу:

Петрова С.А. Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя.
Чебоксары: Среда, 2025. 200 с.

Юрий В. Доманский

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru

Аннотация. В рецензии рассматривается монография Светланы Петровой «Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя». Показывается этапный характер данного труда и в аспекте изучения художественного мира Виктора Цоя, и в ракурсе исследования рока-альбома как особого жанрового образования, и применительно к более глубокому представлению и постижению возможностей применения к анализу синтетических текстов существующих теорий интермедиальности.

Ключевые слова: рок-поэзия, рок-альбом, интермедиальность, Виктор Цой

Для цитирования: Доманский Ю.В. Интермедиальный Цой. [Рец.:] Петрова С.А. Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя. Чебоксары: Среда, 2025. 200 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоznание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 490–495. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-490-495

Intermedial Tsoi.

Book review:

Petrova S.A. Intermedial specific features of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi.
Cheboksary: Sreda, 2025. 200 p.

Yuriii V. Domanskii

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru

Abstract. The review considers Svetlana Petrova's monograph "Intermedial specific features of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi". It de-

© Доманский Ю.В., 2025

monstrates the milestone nature of that work, both in terms of studying Viktor Tsoi's artistic world and the rock album as a distinct genre, as well as in relation to a deeper understanding and comprehension of the potential applications of existing theories of intermediality to the analysis of synthetic texts.

Keywords: rock poetry, rock album, intermediality, Viktor Tsoi

For citation: Domanskii, Yu.V. (2025), "Intermedial Tsoi. [Review of:] Petrova S.A. Intermedial specific features of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi. Cheboksary: Sreda, 2025. 200 p.", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 490–495, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-490-495

О Викторе Цое филологи пишут довольно много и давно; не ослабевает интерес науки к поэту и в наши дни – вот несколько статей первой половины двадцатых голов о цоевской поэтике [Дарбанова, Иванова 2022; Иванов 2023; Мишина, Федюнина 2023]. Однако филологическая монография, посвященная художественному миру Цоя, появилась впервые [Петрова 2025]. И особенно отрадно, что эта книга написана исследовательницей, которая уже не одно десятилетие занимается изучением самых разных аспектов, связанных с поэтическим наследием лидера группы «Кино». Очевидно, что многолетние и плодотворные наблюдения Светланы Петровой в какой-то момент просто обязаны были реализоваться в виде большого труда монографического характера.

Сама проблема, вынесенная в заглавие книги, представляется относительно художественного наследия рок-поэта предельно революционной уже на том основании, что практически все это наследие явлено в виде рок-альбомов. Филологически ориентированными исследователями русского рока уже не раз было показано и доказано, что альбом, во-первых, является основным способом бытования рок-композиций, а во-вторых, может быть рассмотрен как аналог лирического цикла в традиционной литературе. Методы изучения цикла в лирике оказались вполне приложимы и к исследованию как конкретных рок-альбомов, так и рок-альбома в общем виде: и название рок-альбома, и его построение, и пространственно-временная организация, и специфика реализации в нем субъекта – все это и многое другое позволяет увидеть такие смыслы рок-композиций, которые при иных подходах, подходах, не учитывающих альбомный контекст, оказываются скрыты.

Творчество группы «Кино», лидером, фронтменом и автором песен которой являлся Виктор Цой, в течение восьмидесятых голов прошлого века давало о себе знать в различных, скажем так, плоско-

стях – концерты и их записи, кинематограф, фестивальные выступления, участие в телевизионных программах... Однако наиболее репрезентативная в плане полноты и концептуальности реализация цеовского песенного творчества случилась именно на рок-альбомах – на восьми (или семи – если альбом «46» рассматривать только как «своеобразный черновик последующих записей» [Петрова 2025, с. 41] так называемых номерных дисках (от первого «45», датируемого 1982 г., до посмертного «Черного альбома» (1991 г.). И хотя отнюдь не все из них в те годы удостоились приличных материальных носителей в виде виниловых пластинок или специально изданных кассет, все же это именно полноценные рок-альбомы, каждый из которых концептуально структурирован, должным образом оформлен. И все они, все альбомы группы «Кино», – объект рассмотрения в монографии Светланы Петровой «Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя».

Монография поделена на три главы, каждой из которых в структуре книги отводится своя роль. В первой ставятся и отчасти решаются вопросы общего свойства, важнейший из которых в методологическом плане – соотнесение давно и плодотворно разрабатываемой в филологической науке категории циклизации с таким специфическим жанровым образованием как рок-альбом. Мы все-таки позволим себе именовать это явление не жанром, как делает автор монографии, а именно жанровым образованием, поскольку альбом, как контекст, как система, как аналог лирического цикла, включает в себя несколько рок-композиций, каждая из которых может представлять тот или иной конкретный лирический жанр; совокупность же текстов различных жанров способна порождать не жанр в строгом смысле, а то, что уместнее называть жанровым образованием. Однако данное терминологическое уточнение ни коим образом не умаляет тех выводов, что делает Светлана Петрова относительно систематизации и уточнения существующих взглядов на циклизацию вообще и рок-циклизацию в частности.

Заметим, что в плане уточнения особенно важно следующее указание автора монографии, указание, касающееся, в большей степени циклизации в наследии Цоя, но способное при определенных условиях распространиться и на циклизацию у иных рок- и не только рок-поэтов: «...необходимо добавить в систему циклизации еще один компонент в рамках исследования черновых записей авторов. Зачеркнутый текст в данном случае оказывается также одним из признаков процесса циклизации, так как показывает и доказывает, что в создании альбома был именно сознательный подход к выбору той или иной композиции, которая будет включена в состав цикла» [Петрова 2025, с. 15–16]. Таким образом, при работе с рок-альбо-

мами как циклами и просто с поэтическими циклами необходимо, во-первых, учитывать явленную через черновики творческую историю, историю создания цикла, и во-вторых, пристально всматриваться в тот текст, который в этих черновиках был зачеркнут, что позволит увидеть более глубинные смыслы рассматриваемого циклического контекста.

В начальной главе осмысливается и самая, пожалуй, ключевая для рассматриваемой монографии, а также и для исследования рок-культуры категория – категория интермедиальности. На заре изучения русской рок-поэзии филологов-первоходцев нередко справедливо упрекали в том, что они в качестве объекта берут только поэтический текст рок-композиции, оставляя в сторону его музыкальную составляющую и, соответственно, не касаясь звучащей природы рок-произведения; рок-филологи, осознавая данный недостаток, стали рассматривать песню как синтетический текст, то есть текст, объединяющий в себе словесный и музыкальный субтексты; стали появляться попытки создания методологий для исследования текстов такого рода, большое внимание начали уделять исполнению... Далеко не всегда все это приводило к должным результатам в плане интерпретационном, чаще рок-филологи, бравшиеся за разработку методов анализа синтетического текста, уходили от собственно текстов в такие методологические дебри, из которых к конкретной аналитике было уже не выбраться; теория становилась самодостаточной, забывала о практике, а в результате оказывалась недееспособной. Спасло ли положение подключение к рассмотрению синтетического текста категории интермедиальности? В какой-то степени – да. И монография Светланы Петровой тому пример. Кратко, но вполне системно изложив все основные актуальные теории интермедиальности, автор книги через специфику интермедиальных связей вписала рок-поэзию в процесс развития русской и мировой литературы, чтобы далее рассматривать объект своего исследования – циклы Цоя – как тексты интермедиального характера.

Еще прежде, все в той же первой главе, автор монографии делится своим наблюдениями над художественными аспектами начала творческого пути Виктора Цоя, выстраивает и осмысливает вполне основательную периодизацию цоевского творчества и даже в некотором роде систематизирует то, что можно назвать культурной репутацией рок-пoэта. Все это закономерно приводит к практическому анализу конкретных рок-альбомов в главах второй и третьей; они дифференцированы относительно друг друга как раз на основе предложенной периодизации, где рубежным оказывается датируемый 1986-м годом альбом «Ночь». Подробный

анализ категории времени в этом альбоме завершает вторую главу; предшествуют же «Ночи» в монографии наблюдения над теми или иными аспектами циклизации в номерных альбомах «Кино» первой половины восьмидесятых голов прошлого века. А третья глава наглядно показывает, что происходит с циклизацией цоевских рок-альбомов начиная со знаменитой «Группы крови», т. е. уже после 1987 г. Кстати, завершает эту главу не параграф о так называемом «Черном альбоме» (эта часть третьей главы оказывается предпоследней), а параграф, который уже по сути своей можно смело отнести к новшествам в изучении рок-циклизации – тут та самая разработка зачеркнутого текста как полноправного участника процесса рок-циклизации, о которой в теоретическом плане уже говорилось в начальной главе, только теперь это разработка практического, а значит, аналитического и в итоге интерпретационного характера. И отнюдь не случайно именно данная часть попала в сильную позицию монографии Светланы Петровой, ведь этот как раз тот материал, обращение к коему позволяет подытожить все те наблюдения, что были сделаны выше и в плане теоретическом, и при конкретном обращении к альбомам «Кино» с целью осмыслить интермедиальную специфику такого жанрового образования, каковым является рок-альбом.

В результате можно сказать, что монография Светланы Петровой получилась весьма полезной, во-первых, в плане углубления понимания художественного мира Виктора Цоя, во-вторых, в аспекте изучения рок-альбома как особого жанрового образования, в-третьих, в ракурсе постижения категории интермедиальности и возможностей применения интермедиальных методологий при исследовательском обращении к такому явлению, как рок-поэзия.

Литература

- Дарбанова, Иванова 2022 – *Дарбанова Н.А., Иванова И.О.* Представления о статичном пространстве в языковой картине мира В. Цоя // Филология: научные исследования. 2022. № 3. С. 12–22.
- Иванов 2023 – *Иванов Д.И.* «В поисках сюжета для новой песни»: к вопросу об эволюции когнитивно-прагматической программы В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург: УрГПУ, 2023. Вып. 23. С. 58–67.
- Мишина, Федюнина 2023 – *Мишина Г.В., Федюнина С.Ю.* Имманентный анализ лирического текста (на примере стихотворения В. Цоя «Кукушка») // Мир науки и мысли. 2023. № 3. С. 75–78.
- Петрова 2025 – *Петрова С.А.* Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя. Чебоксары: Среда, 2025. 200 с.

References

- Darbanova, N.A. and Ivanova, I.O. (2022), “Concepts of static space in V. Tsoi’s linguistic picture of the world”, *Filologiya: nauchnye issledovaniya*, no. 3, pp. 12–22.
- Ivanov, D.I. (2023), “In search of a plot for a new song”: On the evolution of V. Tsoi’s cognitive-pragmatic program”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: Text and context], iss. 23, UrGPU, Ekaterinburg, Russia, pp. 58–67.
- Mishina, G.V. and Fedyunina, S.Yu. (2023), “Immanent analysis of a lyrical text (based on V. Tsoi’s poem ‘Cuckoo’)\”, *The World of Science and Ideas*, no. 3, pp. 75–78.
- Petrova, S.A. (2025), *Intermedial'naya spetsifika zhanra rok-al'boma v tvorchestve Viktora Tsuya* [Intermedial specifics of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi], Sreda, Cheboksary, Russia.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российской государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yuriii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Научный журнал

Вестник РГГУ

Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология»

№ 11. Часть 2

2025

Дизайн обложки

E.B. Амосова

Корректор

П.М. Смоктунова

Компьютерная верстка

H.B. Москвина

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет
125047, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской,
Миусская пл., д. 6, стр. 6

Свидетельство о регистрации СМИ

ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Периодическое печатное издание

Подписано в печать 15.01.2026

Выход в свет 22.01.2026

Формат 60×90 1/16

Уч.-изд. л. 14,0. Усл. печ. л. 16,1

Тираж 1050 экз. Свободная цена

Заказ № 2303

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета

125047, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6

www.rsuh.ru