

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

3
2022

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

Editorial staff office: 6, Miusskaya Square, Moscow, 125047

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

Задачи журнала. Осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между 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, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: 8(495)250-6844

электронный адрес: domanskii@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

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

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

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

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

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, 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), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, 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
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

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

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

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

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

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

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

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

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

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

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

- Сергей М. Пронченко*
Имена и образы в ранней готической прозе графа А.К. Толстого
(на материале рассказа «Встреча через триста лет») 12
- Ульяна В. Петухова*
Звукообраз в романе в стихах: особенности интеграции и реализации
(«Русская держава» В.А. Сумбатова) 25
- Максим В. Пронин*
О некоторых особенностях художественного мира
Леонида Аронсона 36
- Юрий В. Доманский*
«Общество “Память”» Егора Летова: интенция и рецепция 49
- Арина Ю. Солнцева*
Влияние современных тенденций на специфику
субъектной организации рок-текстов XXI века 57
- Анна С. Маркова*
Транскультурный символ голубого цветка в англоязычном дискурсе.
Образ голубого цветка как культурный палимпсест 68

Искусствоведение и культурология

- Дмитрий А. Тюлин*
Альбом «Алмазные псы» Д. Боуи как научно-фантастическое
произведение 77

Пьер Паоло Пазолини: к 100-летию со дня рождения

- Татьяна А. Быстрова, Алла Г. Соколова*
Международная научно-практическая конференция
«Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции:
к столетию со дня рождения» 86
- Владимир В. Лукьянчук*
Пьер Паоло Пазолини: «Секс как метафора власти» 95

Евгения А. Литвин
Пазолини в Саленто: неакадемическая этнография
послевоенной Италии 104

Татьяна А. Быстрова
Пьер Паоло Пазолини и современная литература Италии 114

Рецензии

Юрий В. Доманский
«Чайка»: Новый взлёт
Рец. на кн.: Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика.
Проблематика. Литературно-театральный контекст:
Монография (М.: ИНФРА-М, 2022) 122

CONTENTS

Philology

- Sergei M. Pronchenko*
Names and images in early Gothic prose of Count A.K. Tolstoy
(based on the story “Meeting in Three Hundred Years”) 12
- Ul’jana V. Petukhova*
Sound image in the novel in verse. Features of integration
and implementation (V.A. Sumbatov’s “Russian Power”) 25
- Maksim V. Pronin*
About some features of Leonid Aronzon’s artistic world 36
- Yurii V. Domanskii*
“Society ‘Memory’ ” by Egor Letov. Intention and reception 49
- Arina Yu. Solntseva*
The influence of modern trends on the specifics
of the subjective organization of rock texts of the 21st century 57
- Anna S. Markova*
The transcultural symbol of the blue flower in English discourse.
The image of a blue flower as a cultural palimpsest 68

Art Studies and Cultural Studies

- Dmitrii A. Tyulin*
“Diamond Dogs” by D. Bowie as a work of science fiction 77

Pier Paolo Pasolini: on his 100th birthday

- Tat’yana A. Bystrova, Alla G. Sokolova*
International Scientific and Practical Conference
“Pier Paolo Pasolini: person, works, perception. On his 100th birthday 86
- Vladimir V. Luk’yanchuk*
Pier Paolo Pasolini: “Sex as a metaphor for power” 95

Evgeniya A. Litvin
Pasolini in Salento. Non-academic anthropology in the post-war Italy 104

Tat'yana A. Bystrova
Pier Paolo Pasolini and contemporary Italian literature 114

Book Review

Yurii V. Domanskii
“The Seagull”. A new take off.
Book Review: Golovacheva, A.G. (2022)
Anton Chekhov’s ‘The Seagull’. Poetics. Problematics.
Literary and Theatrical Context, INFRA-M, Moscow, Russia 122

Имена и образы в ранней готической прозе графа А.К. Толстого (на материале рассказа «Встреча через триста лет»)

Сергей М. Пронченко

*Филиал Брянского государственного университета
имени академика И.Г. Петровского в г. Новозыбкове,
Новозыбков, Россия, s.m.pronchenko@yandex.ru*

Аннотация. Цель публикации – конкретизация представления о художественной речи и стиле языка А.К. Толстого (1817–1875) в словесном воплощении посредством раскрытия специфики употребления имен собственных в одном из ранних рассказов его готической дилогии «Встреча через триста лет», а также рассмотрение образной системы произведения сквозь призму толстовского имяупотребления. Основными методами являются историко-литературный, идейно-тематический анализ, наблюдение, сплошная выборка, контекстный анализ, классификация. Результаты исследования связаны с раскрытием отличительных черт ономастического пространства рассказа: особенностей употребления ономастических классов, участия имен в моделировании хронотопа и формировании ретроспективы текста, в создании французского колорита произведения, реализации авторской картины мира, определяемой эстетическими позициями. Особенности образной системы рассказа раскрываются на семиологической основе, с учетом ведущего принципа зеркальности (энантиоморфизма). Показано, что созданные А.К. Толстым параллельные зеркальные образные оппозиции антропоэтонимов наряду с топопоэтонимами и другими ономастическими классами служат композиционным стержнем рассказа, определяют своеобразие идейно-тематического замысла и пространственно-временных отношений, выражают мотив двойничества и концепцию романтического двоемирия. Имена и образы соответственно играют ключевую роль во «Встрече через триста лет», поскольку формируют представление об особенностях идиостиля Толстого и служат основой для воплощения авторских интенций. Новизна проведенного исследования определяется результатами изучения употребления поэтонимов и построения образной системы в толстовской ранней романтической прозе.

© Пронченко С.М., 2022

Ключевые слова: поэтонимия, филология имени, энантиоморфизм, двойничество, прием ретроспекции, романтическое двоемирие, язык и стиль художественной речи А.К. Толстого, поэтика русской романтической прозы XIX в.

Для цитирования: Пронченко С.М. Имена и образы в ранней готической прозе графа А.К. Толстого (на материале рассказа «Встреча через триста лет») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 12–24. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-12-24

Names and images in early Gothic prose
of Count A.K. Tolstoy
(based on the story “Meeting in Three Hundred Years”)

Sergei M. Pronchenko

*Branch of Bryansk State Academician I.G. Petrovskii University
in Novozybkov, Novozybkov, Russia, s.m.pronchenko@yandex.ru*

Abstract. The purpose of the publication is to concretize the idea of the artistic speech and style of the language of A.K. Tolstoy (1817–1875) in the verbal embodiment by revealing the specifics of using their own names in one of the early stories of his Gothic diology “Meeting in Three Hundred Years”, as well as considering the figurative system of the work through the prism of the name – usage by Tolstoy. The main methods are a historical-literary one, ideological-thematic analysis, observation, continuous sampling, contextual analysis, classification. The results of the study are associated with the disclosure of the distinctive features of the onomastic storytelling space: the specifics in the use of onomastic classes, the participation of names in modeling the chronotope and the formation of a retrospective text, in the creation of the French coloring of the work, the implementation of the author’s picture of the world, determined by aesthetic positions. The features of the figurative system of the story are revealed on a semiological basis, taking into account the leading principle of mirroring (enantiomorphism). The article shows that the parallel mirror-shaped oppositions of anthroponyms created by A.K. Tolstoy, along with topoetonyms and other onomastic classes, serve as the compositional core of the story, determine the originality of the ideological-thematic plan and space-temporal relations, express the motive of duality and the concept of romantic two-worldness. Names and images, respectively, play a key role in the “Meeting in Three Hundred Years”, since they form an idea of the features of Tolstoy’s idiostyle and serve as the basis for the implementation of author’s intentions. The novelty of the study is determined by the results of the study

in the use of poetonyms and the construction of a figurative system in Tolstoy early romantic prose.

Keywords: poetonymy, philology of the name, enantiomorphism, duality, retrospection, romantic two-worldness, language and style of artistic speech by A.K. Tolstoy, poetics of Russian romantic prose of the 19th century

For citation: Pronchenko, S.M. (2022), "Names and images in early Gothic prose of Count A.K. Tolstoy (based on the story 'Meeting in Three Hundred Years')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 12–24, DOI:

...Образы, впрочем, суть не что иное, как имена в развернутом виде.

П. Флоренский. Имена

Актуальность публикации обусловлена тем фактом, что поэтонимия (совокупность и взаимосвязь имен собственных в художественном произведении) ранней романтической прозы графа А.К. Толстого не становилась предметом специального исследования. Однако раскрытие особенностей употребления поэтонимов Толстым дополняет и уточняет представление об отличительных чертах его идиостиля и ономастического словаря. Рассмотрение образной системы толстовской ранней прозы сквозь призму авторского имяупотребления до настоящего времени также не нашло должного отражения в научных изысканиях.

Написанный на французском языке мистический рассказ А.К. Толстого «Встреча через триста лет» (впервые опубликован в Париже в 1912 г., русский перевод А.Е. Грузинского, № 14, 16, 17 журнала «Русские ведомости» за 1913 г.) исследователи датируют концом 1830-х или началом 1840-х гг. Вместе с рассказом «Семья вурдалака» он образует готическую дилогию. В обоих произведениях Толстым используется композиционный прием «рассказ в рассказе», имеются общие персонажи (маркиз д'Юрфе и герцогиня де Грамон) и сюжетные элементы (притворное безразличие герцогини к маркизу, влюбленность героев; легкомысленность д'Юрфе, его служба при дворе господаря Молдавии; крестик матери, сохранивший жизнь де Грамон на балу привидений, подаренный герцогиней маркизу и спасший впоследствии и его жизнь). Кроме того, посредством приема ретроспекции художественное время в рассказах поворачивается вспять: повествователи обращаются к былым «страшным» событиям, которые в обоих произведениях объединены 1759 г. Во «Встрече через триста лет», являющейся

предысторией взаимоотношений главных героев, в ночь на Успение Пресвятой Богородицы, юная де Грамон попадает в старинный замок на костюмированный бал привидений. В 1459 г., в ночь на Успение, участники этого бала, будучи живыми людьми, вслед за хозяином замка, безбожным рыцарем Бертраном д'Обербуа, заявили о желании отдать душу сатане и поклонились о встрече через триста лет. В «Семье вурдалака» «ужасные» события, участником которых становится маркиз д'Юрфе, происходят в сербской деревне. Следовательно, образы героев-повествователей и давние происшествия, в центре которых они оказались, реализуют принцип зеркальности, характерный в целом для композиции дилогии.

Маркерами принадлежности «Встречи через триста лет» к романтическому художественному миру являются лексемы и словосочетания *летняя ночь, ночные мотыльки, лес, ужасная гроза, удары грома, молнии, поросшие мхом и плющом развалины старинного заброшенного замка Обербуа, привидения, сова, свет луны, старинное предание, пергамент с восковыми печатями* и др. Авторская установка на историческую достоверность повествования реализована с помощью употребления специальных темпоральных конструкций: *во времена войны с англичанами, в тысяча триста десятом году, за тридцать лет до появления «Севильского цирюльника» Бомарше, времена Карла Седьмого, времена Людовика Пятнадцатого, тысяча четыреста пятьдесят девятый год, тысяча семьсот пятьдесят девятый год* и др.

Особенности ономастического пространства рассказа раскрываются с опорой на результаты исследований проблемы функционирования имени в художественном тексте – на работы В.М. Калинкина, Н.В. Васильевой, Т.М. Николаевой, А.Ф. Рогалева и др. Образная система рассказа рассматривается с учетом работ по семиотике М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Ю.И. Левина и посвященных ранней художественной прозе А.К. Толстого специальных трудов А.В. Федорова, М.П. Одесского, П.С. Громовой, А.А. Поляковой.

Специфика ономастического пространства рассказа

Во «Встрече через триста лет» употреблены антропоэтонимы, топоэтонимы (с подклассами), хроноэтонимы, хрематоэтонимы, библиопоэтонимы. Применяемая в статье ономастическая терминология представлена в «Кратком словаре терминов и понятий поэтономаграфии» кандидатской диссертации К.С. Федотовой [Федотова 2018, с. 227–232].

Среди ономастических классов преобладают антропоэтонимы, которые номинируют персонажей, моделируют художественное время, отсылая к разным временным отрезкам и создавая совместно с другими языковыми средствами ретроспективу текста.

Следует выделить группу имен, развивающих сюжет (*д'Юрфе, де Бельевр, Бертран д'Обербуа, Жанна де Рошэго*), и группу онимов, не участвующих в его движении, – эти имена лишь упоминаются (*Элен, де Грамон* (супруг герцогини), *Матильда, Гюг де Монморанси, Бомарше* и др.).

Значительная часть поэтонимов связана с событиями из прошлого герцогини де Грамон и выступает в качестве средства создания ретроспекции: *д'Юрфе, де Бельевр, Бертран д'Обербуа, Матильда, Гюг де Монморанси, Жанна де Рошэго* и др. В то же время среди них могут быть выделены те, которые соотносятся с реальными антропонимами, обладающими культурно-историческим фоном: *Людвик Пятнадцатый, Карл Седьмой, Бомарше*. Имена и фамилии совместно с другими ономастическими классами создают французский колорит произведения.

В рассказе употребляются прозвища. Часть из них является ономастическими перифразами. Так, де Грамон Людвик XV и командор де Бельевр называют параллельным именем *Роза Арденн / Цветок Арденн*. Сама герцогиня о своем прозвище замечает: *Роза Арденн – «...имя, которое я вполне заслуживала, ибо вонзила немало шипов в сердце его величества»*¹. Приора, помогшего преступнице Жанне де Рошэго умертвить супруга, называют *Голодным, Священником из Обербуа* и эллиптированным онимом *Священник* (Священник из Обербуа → Священник). Жанна велела перерезать ему подколенки и бросить искалеченного в лесу, где он умер от голода. Герцогиня де Грамон так об этом рассказывает своим внукам:

В народе жило одно предание, от которого меня всегда мороз подирал по коже: будто бы в том лесу [лесу Обербуа] путешественников иногда преследовал некий человек гигантского роста, пугающе бледный и худой, на четвереньках гонявшийся за экипажами и пытавшийся ухватиться за колеса, причем он испускал вопли и умолял дать ему поесть. Последнему обстоятельству он был обязан прозвищем «голодный». Называли его также «священник из Обербуа» (Толстой 1969, с. 107).

¹ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2 / Под ред. И. Ямпольского. М.: Правда, 1969. С. 103 (здесь и далее цитирование текста рассказа производится по этому изданию с указанием фамилии автора, года и страниц в круглых скобках).

Во «Встрече через триста лет», входящей в указанное собрание сочинений А.К. Толстого, прозвища пишутся со строчных букв, в кавычках, выделяются курсивом – «голодный», «священник из Обербуа», *священник*. Имеет место, таким образом, проприально-апеллятивная неоднозначность, или ономастическая амфиболия [Васильева 2020]. Представляется, что эти прозвища следует писать с заглавных букв, поскольку они являются отапеллятивными поэтонимами, образованными путем онимизации, т. е. перехода имен нарицательных в имена собственные: *Роза Арденн*, *Цветок Арденн*; *Голодный*, *Священник из Обербуа*, *Священник*.

Топопоэтонимы моделируют художественное пространство текста, участвуют в развитии сюжета, могут только упоминаться, придают французский колорит рассказу, являются средством создания ретроспекции. Данный класс онимов представлен подклассами – названиями стран и регионов: *Молдавия*, *Франция*, *Арденны*; замков: (замок) *Обербуа*; городов: *Париж*, *Оксерр*; улиц: *улица Варенн*; лесов: (лес) *Обербуа*; церквей: *Сен-Жермен*. Ономастическая перифраза *замок рыцаря Бертрана* замещает топопоэтоним (замок) *Обербуа*. К географическим именам, участвующим в развитии сюжета, относятся *Арденны*, (замок) *Обербуа*, (лес) *Обербуа*, к упоминаемым – *Молдавия*, *улица Варенн*, *Оксерр*, *Сен-Жермен*, *Франция*. Оним *Париж* формирует представление о циклизации насыщенного перипетиями путешествия юной герцогини в имение отца в Арденнах, знаменуя его начало, а впоследствии и завершение: *Париж* → *Арденны* → *Париж*.

Другие ономастические классы представлены единичными примерами.

Так, хронопоэтоним (название временного отрезка) *день святой Урсулы* придает достоверность повествованию герцогини, датирует его, раскрывает детали биографии:

Возвращаясь к корзинке персиков, подаренной маркизом, скажу вам, что получила ее незадолго до его отъезда, в день святой Урсулы, то есть в мои именины, а они, как вам известно, приходится на самую середину октября, когда раздобыть персиков почти невозможно (Толстой 1969, с. 103).

Эпизоды, в которых герцогиня взаимодействует со своим наставником де Бельевром, насыщены комизмом, свидетельствуют об обращении А.К. Толстого к традициям французской галантной прозы XVII в.:

Через духовный облик, речь, поведение, индивидуальные судьбы героев Толстой стремится нарисовать образ галантного века Людовика XV, придворной аристократии... [Громова 2011, с. 8].

Так, хрематопоэтоним (название предмета материальной культуры) «*Эликсир королевы*» участвует в воссоздании привычек высшего французского дворянства, к которому принадлежит де Грамон:

Другой раз я притворилась, что у меня болит голова.

Командор поискал в карманах и, достав флакон «Эликсира королевы», попросил разрешения попрыскать мне на волосы (Толстой 1969, с. 111).

Библиопоэтоним (название литературного произведения) «*Севильский цирюльник*» наряду с антропоэтонимом *Бомарше* характеризует находчивость и чувство юмора героини:

Узнав почерк маркиза, я глухо вскрикнула – командор обернулся в мою сторону.

– Что с вами, сударыня? – спросил он, крайне удивленный.

– Да ничего, – ответила я, пряча записку, – ногу вдруг свело дорогой.

Эта ложь, к которой я прибегла за тридцать лет до появления «Севильского цирюльника», доказывает вам, что она впервые пришла в голову мне, а не Бомарше, как вы могли бы подумать» (Толстой 1969, с. 112).

Образная система рассказа сквозь призму имяупотребления

По мысли М.М. Бахтина,

...наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы... живаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы... оживить и оформить себя... [Бахтин 1986, с. 34].

Ю.И. Левин указал, что «непроницаемость зеркала... безмолвность и неосязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с *иным*, потусторонним *миром*» [Левин 1988, с. 8–9]; (курсив автора. – С. П.).

В основе построения системы образов «Встречи через триста лет» лежит принцип зеркальности (энантиоморфизм), отчетливо проявляющийся в противопоставлении герцогини де Грамон и

маркиза д'Юрфе. Герцогиня взаимоотношения с маркизом называет *ожесточенной «войной», игрой, вызовом-шуткой*, характеризует их в том числе как *притворное безразличие* (с ее стороны), *усиливающаяся нежная внимательность* (с его стороны), указывает на *насмешливый тон* их бесед. В портрете д'Юрфе отмечается *благороднейшая внешность, непостоянный нрав, ветреность, самолюбие*. А.К. Толстой создал и вторую параллельную зеркальную оппозицию, реализуемую образами прапрабабушки герцогини, *Матильды*, и ее поклонника былых времен, скверного рыцаря *Бертрана д'Обербуа*:



Рис. 1. Параллельные зеркальные образные оппозиции в рассказе «Встреча через триста лет» А.К. Толстого

Герцогиня де Грамон указывает на свое внешнее сходство с прапрабабушкой через имеющийся старинный портрет и доставшийся ей в наследство пристальный магический взгляд Матильды:

...говорят, я очень похожа на портрет моей прапрабабушки, а от одного ее взгляда, как гласит предание в наших краях, упал в ров некий самонадеянный рыцарь, затеявший ее похитить и уже перемахнувший через стену замка (Толстой 1969, с. 104);

...мне льстило, что во мне видят сходство с портретом госпожи Матильды (Толстой 1969, с. 108).

Де Грамон подчеркивает и подобие любовных ситуаций, в которых в давнее время оказалась ее прапрабабка, а затем и она сама, имея в виду Бертрана д'Обербуа и д'Юрфе. В рассказе отмечена общая для этих мужских образов черта – *рыцарственная смелость*, повествуется о неудачном похищении и Матильды, и де Грамон.

Отмеченные зеркальные оппозиции определяют специфику хронотопа «Встречи через триста лет» и служат композиционным стержнем произведения: они, с одной стороны, противопоставляют два временных плана – времени молодости герцогини и маркиза и времени Матильды и Бертрана, с другой стороны, создают антитечность двух миров – «реального» и мистического. Таким образом в рассказе выражается концепция романтического двоемирия.

Размышляя о произведениях изобразительного искусства и воплощении в них мотива зеркала, Ю.М. Лотман пишет:

...удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: *меняется ось «правое – левое»* или, что еще чаще, к плоскости экрана или полотна прибавляется *перпендикулярная к нему ось*, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения [Лотман 2004, с. 68] (курсив наш. – С. П.).

И далее:

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. <...> Двойник – остранинное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого – левого может получать интерпретацию самого различного свойства: мертвец – двойник живого, не-сущий – сущего...), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования [Лотман 2004, с. 69].

В рассказе «Встреча через триста лет» взаимопроникновение «реального» и потустороннего миров происходит в тот момент, когда после обморока де Грамон оказывается в замке Обербуа на балу привидений и *персонажи параллельных зеркальных оппозиций меняются местами*: рыцарь Бертран полагает, что перед ним Матильда (на самом деле – де Грамон, внешне похожая на свою прапрабабушку), де Грамон вначале уверена, что перед ней д'Юрфе (на самом деле – призрак Бертрана в рыцарских латах):



Рис. 2. Смена параллельных зеркальных образных оппозиций на балу привидений в рассказе «Встреча через триста лет» А.К. Толстого

Когда призраки «видят», что фигура де Грамон отбрасывает тень, когда Священник пытается ее обвенчать с Бертраном, она достает крестик матери и от имени Бога приказывает привидениям исчезнуть. А.В. Федоров отмечает, что «волшебная помощь в опасной ситуации обусловлена сочетанием родительской любви и христианской веры» [Федоров 2000, с. 24]. В этот момент мистический мир рассказа рушится. Де Грамон снова падает в обморок и затем возвращается в «реальность», в которой присутствуют ее отец и командор де Бельевр.

Образы персонажей делятся на положительные и отрицательные. К первым относятся *де Грамон, д'Юрфе, де Бельевр, отец герцогини*, ко вторым – *Бертран д'Обербуа, Жанна де Рошэго, Священник и другие призраки*, находящиеся на балу.

Наряду с нейтральными локусами, обозначаемыми топопоэтическими названиями *Париж, улица Варенн, Оксерр*, следует выделить и отрицательные пространственные образы, заряженные мистически: *Арденны, лес и замок Обербуа*. В них проходит граница «реального» и потустороннего миров, это место их пересечения:

Имя Обербуа воскресило во мне множество воспоминаний. То были слышанные в детстве рассказы о старинном заброшенном замке и о лесе, окружавшем его (Толстой 1969, с. 107);

...меня всегда пугал этот гадкий замок Обербуа... (Толстой 1969, с. 108);

[О замке Обербуа] Это было обширное здание сурового облика и в значительной части разрушенное. В лучах луны я могла заметить, что стены поросли мхом и покрыты плющом, ветки которого гирляндами свисали кое-где с высоких башен, живописно раскачиваясь и темными очертаниями выделяясь на серебристо-синем фоне ночного неба (Толстой 1969, с. 117).

Оппозицию в рассказе составляют также де Грамон и де Бельевр – как противопоставление молодости и зрелости. В этих персонажах обнаруживаются амбивалентные качества: в образе друга отца герцогини, ее попечителя, командора де Бельевра отражены, с одной стороны, такие черты, как *мудрость, высокая нравственность, отвага, чувство долга, самоотверженность*, с другой – *оторванность от жизни, наивность, докучливое менторство*:

Вообразите себе человека высокого, сухощавого и важного, весьма учтвого, весьма речистого и никогда не улыбающегося. В молодости он показал на войне чудеса храбрости, граничащей с безумством, но он никогда не знал, что такое любовь, и с женщинами был крайне робок (Толстой 1969, с. 105).

В образе де Грамон воплощены положительные черты (*живость ума, находчивость, остроумие, чувство юмора*) и черты скорее отрицательные (*кокетство, самолюбие, авантюризм*). Образ герцогини связан с одной из «сквозных» тем раннего творчества А.К. Толстого – «темой ответственности человека за необдуманные слова и неосознанные поступки, закономерно приводящие к реальным (а точнее, ирреальным) последствиям» [Федоров 2000, с. 23].

Картины, в которых взаимодействуют командор и герцогиня, комичны и говорят о стремлении Толстого соединить в рассказе фантастику с иронией:

Когда мне [де Грамон] случалось особенно приласкаться к нему [де Бельевру]... он строил при этом такую забавную гримасу, что я тут же смеялась прямо ему в лицо, рискуя с ним поссориться (Толстой 1969, с. 105);

Как-то раз, когда я имела неосторожность сказать, что люблю музыку, он велел принести себе гитару и исполнил воинственную песнь мальтийских рыцарей громовыми рудами и так выкатывая глаза, что делалось просто страшно. По струнам он ударял до тех пор, пока не порвал их (Толстой 1969, с. 110–111);

Господин де Бельевр переделся в халат темно-красного цвета, а парик сменил на остроконечный ночной колпак; теперь в его облике было что-то причудливо внушительное, он казался похож на волшебника (Толстой 1969, с. 113).

Итак, поэтонимии и образной системе отводится ключевая роль в раннем готическом рассказе А.К. Толстого «Встреча через триста лет». Они служат основой для воплощения авторской картины мира, обусловленной эстетическими романтическими позициями. Для имен характерны номинативно-характеризующая, сюжетно актуализированная композиционная, эстетическая, культурно-историческая, локально-темпоральная функции, а также функция текстовой скрепы, цементирующая когезию, системность и антропоцентричность текста рассказа. Поэтонимия участвует в создании общей образности произведения. Значительное место в рассказе занимают ономастические перифразы в номинативно-характеризующей функции.

Литература

Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности: Пространственная форма героя // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 25–94.

- Васильева 2020 – *Васильева Н.В.* Проприально-апеллятивная неоднозначность: к вопросу о распознавании имен в тексте // Ономастика Поволжья: Материалы XVIII Междунар. науч. конф.: В 2 т. Т. 1 / Отв. ред. Г.Д. Неганова. Кострома: Костромской гос. ун-т, 2020. С. 27–32.
- Громова 2011 – *Громова П.С.* Проза А.К. Толстого: проблемы жанровой эволюции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011. 19 с.
- Левин 1988 – *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 831. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII / Реда. тома З.Г. Минц. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 6–24.
- Лотман 2004 – *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв: Текст в тексте (Вставная глава) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 62–73.
- Федоров 2000 – *Федоров А.В.* Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 33 с.
- Федотова 2018 – *Федотова К.С.* Онимная лексика в языке писателя: поэтонимнографический аспект (на материале творчества Н.С. Гумилева): Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2018. 232 с.

References

- Bakhtin, M.M. (1986), “The author and the hero in aesthetic activity. The spatial form of the hero”, in Bakhtin, M.M., *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Bocharov, S.G. (comp.), Averintsev, S.S. and Bocharov, S.G. (commentaries), 2nd ed., Iskustvo, Moscow, Russia, pp. 25–94.
- Fedorov, A.V. (2000), *Ranniyaya fantasticheskaya proza A.K. Tolstogo i traditsii romantizma v russkoi proze 40-kh godov XIX veka* [Early fantastic prose by A.K. Tolstoy and the traditions of Romanticism in Russian prose of the 40s in the 19th century], Abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, Russia.
- Fedotova, K.S. (2018), *Onymic vocabulary in the language of the writer. The poetonymographic aspect (based on the material of N.S. Gumilev's works)*, Ph.D. Thesis, Volgograd, Russia.
- Gromova, P.S. (2011), *Proza A.K. Tolstogo: problemy zhanrovoy evolyutsii* [A.K. Tolstoy's prose. Issues of the genre evolution], Abstract of Ph.D. dissertation, Tver', Russia.
- Levin, Yu.I. (1988), “Mirror as a potential semiotic object”, in Mints, Z.G. (ed.), *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vypusk 831. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti. Trudy po znakovym sistemam XXII* [Scientific notes of the Tartu State University. Issue 831. Mirror. Semiotics of mirroring. Works on sign systems. Vol. XXII], Tartuskii gosudarstvennyi universitet, Tartu, Estoniya, pp. 6–24.
- Lotman, Yu.M. (2004), “Culture and Explosion. Text within Text (Insert Chapter)”, in Lotman, Yu.M., *Semiosfera* [Semiosphere], Iskustvo-SPB, Saint Petersburg, Russia, pp. 62–73.

Vasil'eva, N.V. (2020), "Proprietary-appellative ambiguity. On the issue of the name recognition in the text", in Neganova, G.D. (ed.), *Onomastika Povolzh'ya: Materialy XVIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: V 2 t. Tom 1* [Onomastics of the Volga region. Materials of the XVIII International Scientific Conference], in 2 vols., vol. 1.

Информация об авторе

Сергей М. Пронченко, кандидат филологических наук, Филиал Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского в г. Новозыбкове, Новозыбков, Россия; 243020, Россия, Брянская обл., г. Новозыбков, ул. Советская, д. 9; s.m.pronchenko@yandex.ru

Information about the author

Sergei M. Pronchenko, Cand. of Sci. (Philology), Branch of Academician I.G. Petrovskii Bryansk State University in Novozybkov, Novozybkov, Russia; bld. 9, Sovetskaya Street, Novozybkov, Bryansk Region, Russia, 243020; s.m.pronchenko@yandex.ru

УДК 821(47)-192

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-25-35

Звукообраз в романе в стихах:
особенности интеграции и реализации
(«Русская держава» В.А. Сумбатова)

Ульяна В. Петухова

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме соотношения категорий поэтики музыкальности и визуальности на примере романа в стихах В. Сумбатова «Русская держава». Исследование посвящено рассмотрению понятия звукообраза в поэтике, которое появилось на основании опыта анализа взаимодействия двух категорий поэтики: музыкальности и визуальности, включающее в себя звуковую (аудиальную) и визуальную (зрительную) составляющую. В статье рассмотрены способы изображения действительности в романе, основанной на взаимодействии визуально-семантического и музыкального компонентов.

Ключевые слова: В. Сумбатов, роман в стихах, звукообраз, визуальность, музыкальность, интермедальность

Для цитирования: Петухова У.В. Звукообраз в романе в стихах: особенности интеграции и реализации («Русская держава» В.А. Сумбатова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 25–35. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-25-35

Sound image in the novel in verse.
Features of integration and implementation
(V.A. Sumbatov's "Russian Power")

Uliana V. Petukhova

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

Abstract. The article is concerned with an issue of the correlation between the categories of musicality and visuality in poetics on the example of the novel in verse by V. Sumbatov "Russian Power". The article discusses a new concept – a sound image in poetics, which appeared based on the experience of

© Петухова У.В., 2022

analyzing the interaction of two categories of poetics: musicality and visuality, that include the sound (auditory) and visual (visual) component. The article considers ways of depicting reality in the novel, based on the interaction of visual-semantic and musical components.

Keywords: V. Sumbatov, novel in verse sound image, visuality, musicality, intermediality

For citation: Petukhova, U.V. (2022), "Sound image in the novel in verse. Features of integration and implementation (V.A. Sumbatov's 'Russian Power')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 25–35, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-25-35

Актуальность исследования романа в стихах «Русская держава» обусловлена художественным значением творчества В.А. Сумбатова, продолжающего традиции русской классической литературы, в частности стихотворного романа.

Особенность романа в стихах как жанровой формы заключается в способности вбирать в себя многообразие изобразительных элементов, отражая различные стороны художественной действительности. Именно по этой причине, в разрезе соединения лирического и эпического начала, роман в стихах в полной мере содержит звуковую и образную составляющие. Автор в позиции наблюдателя становится воплощением воображаемого режиссера, который ловко тасует, подобно колоде карт, и освещает с разных ракурсов собрание картин, не зная наперед, какая картина предстанет перед взором в следующий раз. Герой-наблюдатель находится в той же позиции любопытного энтузиаста первооткрывателя, что и читатель, это позволяет определить время рассказывания в романе в стихах и место героя-наблюдателя в мире как Я-в-настоящем.

Лирикоэпическое начало романа в стихах позволяет нам сделать предположение о том, что в силу глубины и многогранности музыкальности в лирическом произведении и визуальности в эпическом, соединение лирических и эпических характеристик предполагает рождение соединения музыкального и визуального. На основании этого утверждения мы предпринимаем попытку доказать, что в жанре романа в стихах данные категории поэтики не только проявляются в наибольшей степени, но и выступают в непрерывном взаимодействии, соединении, между ними есть постоянная связь и притяжение, взаимодополнение, взаимообогащение.

М.М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» отмечает: «Степень осуществления внутренней формы зрительного представления различна в различных видах словесного

творчества и в различных отдельных произведениях» [Бахтин 1979, с. 84]. Мы выдвинули гипотезу о том, что жанровые и родовые особенности романа в стихах предопределили сочетание высокой степени зрительной актуализации, визуальных картин, характерных для эпического произведения и поэтического начала, в котором благодаря ритмико-интонационной структуре, мелодике, рифмам и звуковым приемам достигается высокий уровень музыкального потенциала, преобладающий лишь в стихотворном произведении. Таким образом, в романе в стихах проявляется наибольшая степень визуализации и музыкализации в отношениях взаимодополнительности, что способствует усилению эксплицитного и имплицитного потенциала двух начал.

В отнесении к родовой принадлежности стихотворного романа мы руководствуемся концепцией Ю.Н. Чумакова, изложенной в работе «Стихотворная поэтика А.С. Пушкина», где отмечается, что «лироэпос – онтологическая основа романа в стихах» [Чумаков 1999, с. 50], а также рассматривается хронология и эволюция стихотворного романа.

Поэты Серебряного века (В. Иванов, Б. Пастернак) вновь обращаются к большой эпической форме (роману в стихах), ведь жанр становится актуальным и вневременным, а также исключительным для отражения исторических событий в ретроспективе переходного периода (революция, Первая мировая война). Данное художественное произведение представляет собой обобщение опыта присутствия Я-в-мире. В.А. Сумбатов, поэт-воин, участник трагических событий 1914–1918 гг., поэтическую историю которых реконструировал в романе в стихах «Русская держава» (1927), включающем 46 отрывков. Роман в стихах был подготовлен к печати Л.Ф. Алексеевой и впервые опубликован в 2006 г. в сборнике «Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции» [Алексеева 2006].

Дар воображения и дар памяти, как и в романе в стихах В. Иванова «Младенчество», помогают передать и воплотить пережитое в вечности, воскресить его для читателя, который становится невольным зрителем и слушателем живой, наполненной звуками и красками целостной картины, состоящей из множества картин. Художественное произведение содержит в себе глубокое восприятие надличностного опыта и позволяет сделать картину частью вечности. Новаторство Сумбатова, как отмечает Н.С. Титова, «проявляется в области поэтики и стиховедения, а духовное, философское мироощущение возвращает читателя к былым временам, когда вечные ценности являлись смыслом бытия» [Титова 2014, с. 50].

В романе в стихах «Русская держава» изображены события, особенность общественных отношений, которые неизменны в веках, поэтому даже современный читатель может найти что-то близкое и знакомое. Крупная форма стихотворного романа содержит в себе эту «энциклопедию русской жизни». Подобная всеохватность романа была возможностью к преодолению границы между поэзией и прозой, между языком литературным и языком бытовым, повседневным.

В статье мы остановимся на традиции стихотворного романа, которая берет свое начало в английской литературе (роман в стихах Д.Г. Байрона «Дон Жуан»). Несмотря на то что в романе В. Сумбатова применяется ретроспекция рефлекслирующего сознания в форме цитирования романа Пушкина «Евгений Онегин», реминисценции, одним из методов которых в художественной канве произведения выступают аллюзии, тем не менее роман самобытен, уникален тематически, ритмико-интонационно, сюжетно и композиционно:

С улыбкой – как весенний день, –
Кто не узнал бы милой Тани!
В те годы я... Но, Боже мой! –
Мы нить рассказа потеряли,
И вовсе не на этом бале
Был вам представлен мой герой!¹

Можно говорить о продолжении традиции стихотворного романа, в частности Пушкина и В. Иванова и о диалогичности, как об одном из способов реминисценции и эволюционирования жанра романа в стихах, что дает возможность определения места художественного произведения в историко-литературном процессе. Исследовательница творчества В.А. Сумбатова Н.С. Титова отмечает, что идея М.М. Бахтина

...о лично ориентированном характере диалога в искусстве, обогащенного необходимостью аксиологического подхода к русскому слову, является одной из важнейших доминант, определенным стержнем современных методологических парадигм [Титова 2014, с. 43].

¹ Сумбатов В.А. Русская Держава (Роман в стихах) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Москва, МГОУ / Ред.-сост. Л.Ф. Алексеева. М.: Водoley Publishers, 2006. С. 109.

В данной статье мы попытаемся обосновать существование звукообраза в романе и определить его место и роль в структуре романа в стихах. Для этого мы подробнее остановимся на сочетании двух понятий и проследим их связь, роль в концепции и раскрытии самого жанра романа в стихах и изучим воплощение данного феномена с помощью анализа художественного текста. Мы склоняемся к тому, что звукообраз полнее всего выражает себя именно в крупной стихотворной форме – в романе в стихах. Архитектонически звукообраз конструируется в соотношении ритмико-интонационного, пространственно-временного (хронотоп) и визуального пластов. На основании данного утверждения мы можем говорить о возникновении музыкальной и визуальной связи.

Мысль поэта-художника окрашена эмоционально и интонационно определенным образом, и она находит отражение в чередовании звуков, повышении и понижении тона. Один из основоположников советского музыковедения Б. Асафьев отмечает, что для того чтобы мысль выразилась в звуках, она должна стать интонацией [Асафьев 1978, с. 211]. В работе «Музыкальная форма как процесс» академик впервые подчеркнул связь интонации как образно-интонационной системы мышления с процессом сознания, то есть в своей сути рождение интонации в художественном произведении уже предполагает связь с образной системой. Связь интонации и мышления подчеркнута в работах музыковеда Б. Яворского: «интонация есть однопринципное (одноголосное) расчленение сплошного – внутренней слуховой настройки, установление в этом сплошном граней, организующих мышление и его восприятие. Интонация была первым в истории человечества принципом речи; перед ним была только сигнализация – неполная интонация (интонастройка)» [Яворский 1935, л. 1]. М.М. Бахтин вслед за Б. Асафьевым прослеживает связь интонации с мыслительным процессом. М.М. Бахтин утверждает, что основным элементом, конструирующим форму высказывания, является выразительное звучание слова – интонация, «интонация как бы выводит слово за его словесные пределы. Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего, именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями» [Бахтин 1979, с. 401].

Художественное восприятие происходит в формах внутренней речи. Через интонацию проявляет себя внутренняя речь героя, эмоционально-волевой тон мысли. Писатель передает интонации нарратора, персонажа завуалированно, с помощью лингвистических средств. В интонации, согласно М.М. Бахтину, заключено

эстетическое ценностное отношение говорящего к содержанию высказывания. Интонация не входит в значение слова, поэтому она может переноситься на другие слова, она становится носителем истинного смысла высказывания, а слово является «материальным носителем» интонации.

Другой отличительной особенностью стихотворного романа является его живописность, кинематографичность (роман в стихах представляет собой сменяющиеся картины подобно сценам в кинематографе или в театре), которая неотделима от музыкальности:

Уж не слышны паваны звуки,
Толпа гостей уж не видна, –
Одна лишь – милая для взора –
Картина прошлого ясна:
Ширь деревенского простора,
Где пахнет волею земля,
Берёзы, липы, тополя
В подчищенном столетнем парке,
Ворота – в виде белой арки,
Громадной клумбы яркий круг,
Колонны дома, а вокруг –
Кусты сирени и жасмина...
Но вот меняется картина:
Напудрен снегом старый дом...²

Как мы видим в приведенном отрывке, озвучивание слов с помощью аллитерации, метафорических образов, точной эхо-рифмы усиливает впечатление, возникающее от прочтения художественного текста. Картины обогащаются и становятся динамичнее, ярче и правдоподобнее, а визуальные элементы способствуют раскрытию звукового потенциала.

К уровням музыкальности в тексте романа в стихах относятся: ритмико-интонационный строй (тон, мелодика, смена ритма), рифма, звукопись. Соединение визуальности и музыкальности рождает многочисленные звукообразы, которые позволяют отразить подлинные трагические события эпохи. Для поэта-воина, офицера В. Сумбатова война стала частью реальной и воображаемой творческой жизни. Музыкальные и визуальные приемы, в соединении, углубляют эту реальность, делают ее зримой и звуча-

² *Сумбатов В.А.* Русская Держава (Роман в стихах) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. С. 125.

ной, настолько красочной и живой, настоящей, правдоподобной, реальной и подлинной частью подлинного искусства. Данное художественное произведение представляет собой обобщение жизненного присутствия Я-в-мире. Р. Ингарден ввел понятие «зрительные виды» поэтических картин и предметного слоя [Ингарден 1961, с. 218]. Предметный уровень – мир изображается как фон, а на фоне возникает изображение.

Углубленное взаимодействие визуального и музыкального определяется особенностями пространственно-временной структуры романа в стихах. Хронотоп стихотворного романа «Русская держава» соответствует своеобразию и особенностям, свойственным природе жанра, а именно: пространственно-временная организация в романе охватывает «довольно объемный период времени и широкую географию» и приближает «историю к читателю, делает его наблюдателем, помещенным внутрь изображаемого пространства и действия» [Алексеева 2006, с. 15]. Картины Москвы и Петербурга в 1900-е гг., жизнь в княжеской усадьбе, обучение в военном училище, знакомство с царской семьей, жизнь на фронте, события накануне Первой мировой войны – все сцены посредством визуального изображения ярко предстают в воображаемом мире и в восприятии читателя.

Если говорить о визуальном, то В.Я. Малкина пишет: «В репрезентации и рецепции визуального в литературе вообще и в лирике, в частности, могут быть две основные стратегии: прямое и трансгрессивное зрение». «Центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта» [Малкина 2021, с. 158]. В романе в стихах «Русская держава» присутствуют обе стратегии. Визуальность проявляется в прямой и обратной перспективе. Прямая перспектива связана с панорамно-историческим типом видения, обратная перспектива отражается в тексте произведения символически и переплетается с гротескно-фантастическим изображением мира:

И, глаз младенческих не хмуря,
Смеялся в люльке новый год.
Закрыв глаза, он представлял
Лица прекрасного овал,
Глубоких глаз очарованье,
Улыбки доброе сиянье, –
С нездешним, с неземным в чертах –
Он видел мать в своих мечтах.
Но на портретах мать иною
Блистая яркой красотой –

Холодной, гордою, земною, –
 Ничем не схожею с мечтой,
 Сиявшей лаской безграничной...³

Соединение визуальности и музыкальности рождает многочисленные звукообразы, которые позволяют отразить подлинные трагические события эпохи.

Художник-поэт в процессе творчества пребывает в состоянии единения с собой, природой, вселенной и мирозданием и в этот момент открывается поток новой информации, которая содержится в образах необыкновенной силы и яркости. Эта иная, воображаемая реальность, расширенное восприятие действительности, но в ином измерении, в ракурсе ретроспективного взгляда. Творческий процесс предполагает углубленное восприятие визуальных и звучащих образов, которые обрабатываются сознанием и предстают в виде символов, связанных с философским, научным, культурным и социальным контекстом эпохи. Концепт (символ) имеет отношение к когнитивному подтексту произведения и, по мнению А. Хаузера [Hauser 1958, с. 233], является формой непрямого изображения. Так рождается символическое искусство, трансформирующее визуальные образы в язык поэзии, музыки и живописи. Подобный художественный опыт обладает синестетическими характеристиками, то есть «переkreщением чувственных модальностей» [Сухов 2006, с. 153], со-ощущением, со-чувствованием, со-звучием, ассоциированным ощущением, «кросс-чувственным восприятием, в котором цвета могут быть услышаны, звуки увидены, вкус ощущается через прикосновение, слова различаются на вкус и т. д. и которое предстает в единстве всех возможных проявлений: форм, цветов, звуков, запахов. Выразить его полностью в каком-либо виде искусства практически невозможно, не исключено, что именно это вызвало к жизни попытки создания синестетических – всеобъемлющих – произведений искусства» [Княжицкая 2019, с. 109]. При этом синестезия в состоянии «расширенного восприятия» характеризуется усилением всех чувств, возникает усиленная синестезия. Опыт, получаемый поэтом-живописцем в состоянии творческого погружения в иную воображаемую реальность, воплощается в визуальных образах, а усиливают художественное восприятие сочетания звука и образа, рождающее звукообраз. В контексте данного синестетического художественного процесса поэты могут стать одновременно и музыкантами, и живописцами. По мнению философа А. Швейцера, художественное творчество основано на

³ Сумбатов В.А. Русская Держава (Роман в стихах). С. 107.

взаимодействии и взаимодополнительности поэта, художника и живописца в одном лице.

В.А. Сумбатов был не только поэтом, но и смотрел на мир глазами художника и декоратора:

Буду рисовать
Для вас убранство залы белой.
Хоть я – художник неумелый,
Но вот эскиз уже готов⁴.

В 1930-е В.А. Сумбатов был художником в Ватикане, а также сотрудничал с римскими театрами и киностудиями в качестве декоратора и художника по костюмам. К видению мира глазами музыканта поэта приобщал его близкий друг И.А. Персиани, музыкант, композитор, ученика профессора Петербургской консерватории А.К. Лядова, член правления Русского музыкального общества в г. Белгороде. Опыт работы в кино и в качестве живописца несомненно повлиял на уникальный характер изобразительности в романе «Русская держава», сделав кинематографичность и живописность одной из главных характерных черт романа.

Не только жанр позволяет вместить в высшей степени сочетание двух начал: музыкальности и визуальности, но и взаимосвязь данных категорий, одним из основных способов реализации которых является звукообраз, становится предпосылкой для раскрытия и создания уникальной формы жанра романа в стихах. Одной из составляющих уровней категории музыкальности является звук, а категории визуальности – образ. Звук и образ в романе в стихах объединяются уникальным образом, когда образ становится частью звука, и наоборот. Благодаря этому свойству, которое мы определили, происходит усиление общего художественного впечатления.

Литература

- Алексеева 2006 – *Алексеева Л.Ф.* «Русская Держава» В.А. Сумбатова как роман в стихах: освоение пушкинской традиции // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Москва, МГОУ, 27–28 июня 2005 г. Вып. 3. Ч. 1: Литература Русского зарубежья / Ред.-сост. Л.Ф. Алексеева. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 8–16.
- Асафьев 1978 – *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1978. 376 с.

⁴ Там же. С. 112.

- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- Ингарден 1961 – *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной лит., 1961. 572 с.
- Княжицкая 2019 – *Княжицкая Т.В.* Визионерское искусство – символизм конца XX – начала XXI века // *Academy*. 2019. № 6 (45). С. 100–110.
- Малкина 2021 – *Малкина В.Я.* «Автопортрет» и проблемы визуального в российской поэзии XX века // *Поэтика русской литературы. Acta Universitatis Lodyensis. Folia Literaria Rossica*. Lodz University Press, 2021. С. 157–168.
- Сухов 2006 – *Сухов А.А.* Современные позитивистские теории визионерства // *Сумма философии: Сб. науч. тр. Вып. 5*. Екатеринбург: Изд-во Урал. госуниверситета, 2006. С. 163–169.
- Титова 2014 – *Титова Н.С.* Первая мировая война в поэзии В.А. Сумбатова: освоение батальных традиций стихотворения М.Ю. Лермонтова «Бородино» (к 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова, 120-й годовщине со дня рождения В.А. Сумбатова и 100-летию начала Первой мировой войны) // *Пространство и время*. 2014. № 4 (18). С. 183–189.
- Чумаков 1999 – *Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. 432 с.
- Яворский 1935 – *Яворский Б.* Интонация – интонирование. Рук. архив ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4466. Л. 1.
- Hauser 1958 – *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. Muenchen: Max Hueber Verlag, 1958. 463 s.

References

- Alekseeva, L.F. (2006), “ ‘Russian Power’ of V.A. Sumbatov as a novel in verse. Mastering the Pushkin tradition”, *Maloizvestnye stranitsy i novye kontseptsii istorii russkoi literatury XX veka: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Little-known pages and new concepts of the history of Russian literature of the 20th century. Proceedings of the Intern. scientific conf.], MGOU, June 27–28, 2005. Iss. 3. Ch. 1: *Literatura Russkogo zarubezh'ya*, Alekseeva, L.F. (ed.), Vodolei Publishers, Moscow, Russia, pp. 8–16.
- Asaf'ev, B.V. (1979), *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad, USSR.
- Bahtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the verbal creative work.], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Chumakov, Yu.N. (1999), *Stikhotvornaya poetika Pushkina* [Poetics in poetry of Pushkin], Gosudarstvennyi Pushkinskii teatral'nyi tsentr v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia.
- Hauser, A. (1958), *Philosophie der Kunstgeschichte*, Max Hueber Verlag, Muenchen, Deutschland.

- Ingarden, R. (1961), *Issledovaniya po estetike* [Research in aesthetics], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, Russia.
- Knyazhechkaya, T.V. (2019), "Visionary art – the symbolism of the late 20th – early 21st century", *Academy*, no. 6 (45), pp. 100–110.
- Malkina, V.Ya. (2021), "'Self-Portrait' and the Issues of the Visual in the Russian Poetry of the 20th Century", *Poetika russkoi literatury. Acta Universitatis Lodyjensis. Folia Literaria Rossica*, Lodz University Press, pp. 157–168.
- Sukhov, A.A. (2006), "Modern positivist theories of visionariness", *Summa filosofii* [Sum of Philosophy, Collection of scientific articles], iss. 5, Izdatel'stvo Ural'skogo. gos-universiteta, Yekaterinburg, Russia, pp. 163–169.
- Titova, N.S. (2014), "The First World War in the Vasilii Sumbatov's poetry: Development of Mikhail Lermontov's 'Borodino' Battle Traditions (Toward the 200th anniversary of Mikhail Lermontov, 120th anniversary of Vasiliy Sumbatov and 100th anniversary of the WWI)", *Space and Time*, no. 4, pp. 183–189.
- Yavorskii, B. (1935), *Intonatsiya – intonirovanie* [Intonation – intonement], Ruk. arhiv GCMMK im. M.I. Glinki. F. 146, Ed. khran. 4466, Moscow, Russia, l. 1.

Информация об авторе

Ульяна В. Петухова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; perfumlady@gmail.com

Information about the author

Ul'iana V. Petukhova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; perfumlady@gmail.com

УДК 821(47)-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-36-48

О некоторых особенностях художественного мира Леонида Аронсона

Максим В. Пронин

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

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности и вариации применения различных средств поэтического языка в творчестве советского неподцензурного поэта Леонида Аронсона (1939–1970). Даже несмотря на то что большая часть его стихотворений была написана со следованием всем нормам традиционного силлаботонического стихосложения, автор в своих текстах активно экспериментирует с применением тех или иных средств языка, упражняется в слово- и формотворчестве, часто создает новые слова и различные предложения, лишённые семантического пласта, вводит заимствования из иностранных языков, готовые цитаты из других литературных произведений, бранную или обценную лексику, не признаваемую нормой литературного языка, адаптирует под иноязычные или русскоязычные формы словосочетания и другие составные части синтаксиса. В части случаев он также проводил эксперименты с визуальной поэзией, нестандартной графической подачей текста, пытаясь достигнуть, насколько это возможно, его идеальной симметрии на письме. Рассматриваемые в данной статье примеры использования тех или иных средств поэтического языка, их определение и систематизация, позволяют читателю лучше разобраться в том, как устроен художественный мир исследуемого автора.

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

Для цитирования: Пронин М.В. О некоторых особенностях художественного мира Леонида Аронсона // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 36–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-36-48

© Пронин М.В., 2022

About some features of Leonid Aronzon's artistic world

Maksim V. Pronin

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

Abstract. The article analyses some features and variations of the use of various means of poetic language in the work of the Soviet uncensored poet Leonid Aronzon (1939–1970). Even despite the fact that most of his poems were written in accordance with all the norms of traditional syllabic-tonic versification, the author in his texts actively experiments with the use of certain means of language, exercises in the word and form creation, often creates new words and various sentences, devoid of a semantic layer, uses borrowings from foreign languages, ready-made quotations from other literary works, abusive or obscene vocabulary that is not recognized as the norm of the literary language, adapts phrases and other components of syntax to foreign or Russian forms. In some cases, he also experimented with visual poetry, non-standard graphic presentation of the text, trying to achieve, as far as possible, its ideal symmetry in writing. The examples of the use of certain means of poetic language considered in this article, their definition and systematization, allow the reader to better understand how the artistic world of the author works.

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

For citation: Pronin, M.V. (2022), “About some features of Leonid Aronzon's artistic world”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 36–48, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-36-48

Леонид Львович Аронзон (1939–1970) – советский неподцензурный поэт, одна из самых ярких фигур ленинградского литературного андеграунда. Распространялся в сам- и тамиздате, переводился на другие языки мира. Несмотря на все это, его художественный мир до сих пор остается фактически малоизученным. Причинами могут служить неширокая известность его имени, отсутствие в России до середины 2000-х гг. официально изданных сборников его стихотворений, биография, окутанная большим количеством мифов и легенд, невнятная литературная репутация (Илья Кукулин в 2010 г. размышлял на тему «аронзоновского мифа» и ускользающего от анализа и описания контекста творчества поэта, задавался вопросом, что нового привнесли его стихотворения в литературу и поэзию в глобальном масштабе в частности) (см.: [Кукулин 2010]). Первая серьезная попытка анализа поэтического

языка исследуемого автора на поприще академических исследований была предпринята в 2020 г., когда на кафедре теоретической и исторической поэтики РГГУ была представлена и впоследствии успешно защищена выпускная квалификационная работа бакалавра «Лирика Леонида Аронзона: особенности поэтического языка» (автор – М.В. Пронин, научный руководитель – Ю.В. Доманский), в которой впервые на тот момент были определены и проанализированы главные особенности языка поэта, а также впервые в российском и зарубежном литературоведении предпринята попытка разобраться с устройством его художественного мира.

Остальной дискурс об Аронзоне по состоянию на февраль 2022 г. представлен, в основном, статьями, написанными на круглые даты со дня кончины поэта – «Оглядываясь назад. К 40-й годовщине без Леонида Аронзона» (2010) авторства Виталия Аронзона, брата поэта, в свое время эмигрировавшего в США [Аронзон 2010], статьями о самом авторе (среди них – работы В. Кривулина [Кривулин 1998, с. 152–158], Д. Авалиани «О Леониде Аронзоне» [Авалиани 1996], Е. Звягина «Леонид Аронзон» [Звягин 1995], о судьбе его архива «О том, как “рукописи не горят”» В. Аронзона [Аронзон 2006], о религиозных мотивах в творчестве (статья Б. Колымагина «Христос стал каждым из нас» [Колымагин 2018]), об авангардных мотивах в творчестве [Бокарев 2016], а также круглыми столами об авторе [Фанайлова 2019] или же личными впечатлениями [Кукуй 2018]. Тексты, в которых проводится литературоведческий анализ его стихотворений или же анализируется художественный мир поэта, занимают в нем меньшее место. Среди немногочисленных примеров – такие статьи, как «Перечитать Аронзона» писателя Андрея Самохоткина [Самохоткин 2016], «Леонид Аронзон и сонет по краям страницы» Кирилла Корчагина [Корчагин 2019], «Главы о поэтике Леонида Аронзона» из книги Александра Степанова «Старые/новые шестидесятые» (2010–2011) [Степанов 2011], а также «Как Аронзон увидел себя в пейзаже» (2019) [Лейбин 2019]. Настоящая статья является одной из попыток переломить существующую тенденцию.

Одними из главных особенностей художественного мира Леонида Аронзона являются отступления от литературной нормы, общепризнанных метрико-ритмической схемы и правил орфографии и синтаксиса. Наиболее показательным примером в данном случае служит стихотворение «ОтБывкј. Made in небеса» (I, 232)¹. Уже

¹ Здесь и далее тексты стихотворений Леонида Аронзона цитируются по изданию: *Аронзон Л. Собр. произведений: В 2 т. 2-е изд., испр.* СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. Номера страницы и тома указаны в круглых скобках в тексте.

на стадии создания заголовка поэт начинает экспериментировать с орфографией слова, интегрируя в него различные неожиданные элементы: письменное обозначение звука й [j] на месте буквы «И» в слове «Отрывки», кириллической буквы «ерь» (Ь), похожей на перевернутую букву «Р» в том же самом слове, а также традиционную англоязычную конструкцию “Made in”, которую часто можно видеть на обратной стороне зарубежных товаров, в связке с русскоязычным существительным множественного числа «Небеса», по аналогии с “Made in USA” и пр. Придуманное поэтом «место изготовления» в данном стихотворении пишется на русском языке без транслита или перевода на английский, что придает созданному словосочетанию некоторую комичность, поскольку указание текста на русском рядом с распространенной англоязычной конструкцией может вызывать исключительно здоровый смех.

Похожие игры со словами наблюдаются и непосредственно в самом стихотворении. Аронзон использует поэтический текст как поле для проведения словообразовательных экспериментов различной степени радикальности, создает в каждой строфе такие же неожиданные сочетания слов, как и в заглавии. Семантический и логический слои при этом утрачиваются с сохранением синтаксической подчинительной связи. Большая часть получившихся предложений является катахрезами, где ни один объект не соответствует предлагаемому Аронзоном приложению – определению, выраженному в согласованном с существительным падеже и характеризующему предмет. При проведении этого эксперимента возможности поэта ничем не ограничиваются: исходным материалом для создания катахрез служит весь словарный запас языка. В конечном итоге на письме получаются комичные сочетания, вызывающие смех у тех, кто понимает значение приводимых словесных конструкций (даже в общих чертах) и то, какое слово по идее должно было бы стоять там на самом деле. Среди получившихся примеров особого внимания заслуживают: о. Мсье мужик, о. Волосатый квадрат, о. Патефон (фон Пате), мыс Аронзон 1-й, созвездие «баба-будда» горизонт «Большое thing you very much», где слово thank из ещё одной английской конструкции thank you специально заменено на thing (вещь) по образцу заглавия, туча «Я знал человека, который умер в Индии, Монголии и Европе», р. «Приятного одурения», ост. Густоглазие (прием словотворчества, образованный сложением основы прилагательного «густой» и части слова «косоглазие»), выпуклость «Полетел на дуруплане» (вместо «дельтаплане»), океан «Майн кайф» (искаженное от «Майн кампф»), канал «Жалко бога», о. Автососиска (снова приём словотворчества), о. Соити (эротические фантазии Аронзона, адаптация слова «соитие» под реальные

географические объекты – Гаити, Таити, посредством изъятия окончания, указывавшего изначально на средний род выбранного существительного) и др. В качестве названия географических топонимов для провокации читателя Аронзон использует как оригинальные слова, так и устойчивые словосочетания, нередко вырывающиеся из исходного контекста («Раннее творчество бога» (диссертация), «Не ешь натошак!»), становящиеся нарочито тавтологичными («Мы – отражение нашего отражения!» (очевидно, парафраз выражения «глаза – отражение души»), “In vino veritas в вине” (при переводе с латыни получается «истина в вине в вине»), «такова c'est la vie» («такова такова жизнь»)), или и вовсе лишённые какого-либо внятно воспринимаемого смысла (как залив «Один говорил неслышно, другой еще тише...», труба «Мужчина не видела» – используется прием деконструкции грамматической основы посредством введения в нее глагола прошедшего времени неправильного рода).

Последние строчки стихотворения отданы под конструирование вариаций личных имен из существительных («Сизиф Танталович», «Афина Зевсовна», «мыс Михнов 1-й»), отсылающих к элементам периодической системы Д. Менделеева, богам из древнегреческой мифологии, реальным лицам (Михнов 1-й – Евгений Михнов-Войтенко, представитель неофициального искусства, художник), а то и вовсе к самому себе (другой любимый прием автора, чуть ранее у него было стихотворение «Видение Аронзона» и четверостишие «Хорошо гулять по небу, / вслух читая Аронзона»). Кроме того, они представляют собой катахрезы с гиперболическим уклоном (гора «Махнемся гробами») или полуаксиоматичными тавтологиями (впадина «Живые стихов не пишут»). Со стороны это перечисление созданных названий, адаптированных к географическим объектам и реальным именам, напоминает застенографированный поток речи маленького ребенка в возрасте от 5 до 7 лет, похожим образом экспериментирующего в области конструирования имен, фамилий, топонимов, заголовков или приложений к тому или иному объекту на основе того, что ему доводилось слышать от окружающих лиц (в частности, родителей), из телевизора, книг и др. Схожий прием параллельно использовал поэт Александр Кушнин в стихотворении «Игра» («Я придумываю фамилии»). Его лирический герой также упражнялся в создании имен, фамилий и отчеств потенциальных людей. На выходе получаются как реальные, теоретически возможные варианты (Антон Антонович Антонов, Захар Захарович Захаров, Борис Борисович Борисов, Сысой Сысоевич Сысоев), так и откровенно выдуманные имена, маловероятные как в советской, так и в нынешней практике регистрации детей. Среди них: Компот Компотович Компотов, Редис Редисович Редисов, Устал я Больше не Желаев и пр.

Стихотворение «Она удалялась в сторону неба» (I, 389–390), помимо многочисленных анафор и повторов строчек для достижения визуальной симметрии текста на письме (строчка «ее становилось все меньше и меньше»), во многом также построено и на приеме словотворчества. Новые слова, не являющиеся настоящими, здесь образуются преимущественно путем сращения основ, с присоединением соединительной гласной «О»: «Она была: деводеревом, девооблаком, девоюношей, девоангелом, девоночью, девоутром». Визуальный рисунок стихотворения напоминает постепенно уменьшающийся прямоугольник с выпирающим верхним правым углом. В середине текста Аронзон отказывается от стихотворного повествования и переходит на прозаическое, сопровождая текст длинным перечислением через запятую слов, послуживших рабочим материалом при создании песни во славу главной лирической героини. Арсенал автора снова ничем не ограничивается: в ход снова идут разрозненные существительные, прилагательные в именительном падеже, глаголы или наречия. «Я сочинил песню из вот каких слов: плоть, сад, плоды, великолеплный, прекрасный... рядом и несколько предлогов». Завершив перечисление, автор возвращается к стихотворному повествованию, снова экспериментируя в создании новых слов без нарушения канона силлаботонической метрико-ритмической схемы. Например, при описании красоты девушки вводится слово «богоуханна» (искаженный глагол «благоухать», адаптированный под краткое прилагательное, с сознательным изменением основы с «благ» на «бог»). Завершая текст, после упоминания слова «великолепно», Аронзон возвращается к анафорическому словотворчеству. К основе со словом «велик-...» автор присоединяет разные существительные и прилагательные, в результате чего получаются как реально существующие слова (великомученица), так и новые, несуществующие в языковых узусе и норме формы (великомучимая, великорадостница, великовеликая).

Другой характерной особенностью поэтического творчества Аронсона являются стихотворения, которые полностью написаны на выдуманном, «особом» языке: «глю-глю / глю-глю-глю / глю-глю-глю-гал», или «гал-гал, гал-гал-гал глю-гал-гал» (I, 368). Семантический слой языка в построении данного текста, в отличие от двух предыдущих случаев, вообще остается незадействованным. Но логика упоминания этих фонетически ритмизованных звукоподражательных конструкций в стихотворении все же присутствует, о чем свидетельствует периодическое появление в тексте соединительных союзов и конструкций (и, а также): «а также: гал-гал / гал-гал-гал и глю-гал-гал».

Ряды этих конструкций, в которых постоянно повторяются только «глю» и «гал» с некоторыми вариациями, можно повторять до бесконечности. По этой причине автор после построения очередного ряда, выстраивая симметричный с первым визуальный рисунок, ставит «и т. д.». Похожее отклонение от нормы синтаксиса наблюдается также в коротком стихотворении «Я жив» (I, 229), чья структура представляет собой четыре коротких нераспространенных предложения из четырех букв, состоящие из местоимения (подлежащего) и сказуемого в качестве краткого прилагательного. Со второй по четвертую строчку в первой букве сказуемого происходит замена начальной его буквы, из-за чего у всех публикуемых далее словосочетаний пропадает семантический слой. Буква «Ж» (всегда твердая) чередуется с другими шипящими звуками ч, щ, ш по принципу опоясывающей рифмы: 1-я строчка с буквой Ж чередуется с 4-й с буквой Ш, также всегда твердой, а на всегда мягкие Ч и Щ приходятся 2 и 3 строчки. На письме такое построение стихотворения отображается в виде симметричного рисунка, где все буквы в 1, 3 и 4 рядах по вертикали повторяются, а во втором присутствуют ровные ряды чередующихся шипящих. В другом, окончательном варианте текста стихотворения «Я жив» симметричный рисунок сохраняется, но дополняется 5-й и 6-й строчкой, которые по факту дублируют 1-ю и 2-ю настоящего стихотворения. Симметричные ряды с чередованием, в котором задействованы только 4 шипящих звука, могут повторяться по кругу неограниченное количество раз, до бесконечности, точно так же, как и ритмизованные фонетические сочетания «глю» «гал» в вышеозначенном примере.

В некоторых стихотворениях (I, 207) Аронзон прибегал к методу разложения слов по типу контура тех или иных геометрических фигур, по аналогии с тем, что в свое время активно практиковал московский концептуалист Д.А. Пригов. При разложении слов на буквы, которые откидываются поэтом по одной слева, образуется прямоугольный треугольник. На выходе же получается некое письменное отображение женского крика во время полового акта (или же контур графического изображения возбужденного фаллоса):

Страх!
трах!
рах!
ах!
х!

Подобный эксперимент с созданием прямоугольного треугольника Аронзон продлевает и с другими словами, но уже без сексу-

ально-эротических аналогий. В первом случае автор придумывает новое слово посредством сложения основ (тремсмерть), затем – похожим образом в игровой форме экспериментирует со словом «смерть», отбрасывая от него по букве с левой стороны (мерть, ерть, рть, ть, ь), до тех пор, пока от него не остается только мягкий знак (I, 207). На строчке с буквой «ь» стихотворение заканчивается.

В «Графическом романсе» к Владимиру Эрлю (1966) (II, 137) Леонид Аронзон решил на игру с аббревиатурами в графике. Ввиду своей специфики, это стихотворение не содержит в себе ни одного предложения, только аббревиатуры советского периода, разбросанные по разным углам и образующие некое подобие равнобедренного треугольника. Такая геометрическая фигура возникает из-за того, что расположение аббревиатур выглядит симметричным, а интервал равноудаления текстов везде сохраняется один и тот же. Почти все они, за вычетом одной (БДТ, отсылка к родному городу Аронсона Ленинграду), имеют отношения к лагерной или милицейской тематике: НКВД, УР (уголовный розыск), КПЗ, ЗК, ГБ. Примечание к сборнику гласит, что, по всей видимости, рассмотренный образец представляет собой первое в русской поэзии стихотворение, целиком состоящее из аббревиатур. Сам Аронзон толковал его следующим образом: в один из неназванных дней Эрль находился на Фонтанке неподалеку от здания БДТ (аббревиатура находится обособленно от всех остальных), после чего был задержан уголовным розыском (на графике расположен чуть правее БДТ, точки отсчета), затем – передан сотрудникам госбезопасности (в ГБ, левее УР, НКВД – предшественник МГБ-КГБ, расположен параллельно ГБ, ввиду синонимичности и общности характера действий органов безопасности по отношению к арестантам), потом посажен в КПЗ (показано между НКВД и ГБ, посередине), и уже затем стал заключенным (зэком, ЗК), стоящим левее КПЗ. Равнобедренный треугольник с разбросанными точками реконструирует хронологическую последовательность ареста героя оригинальным способом: с помощью разбросанных аббревиатур.

Стихотворение без названия (начинающееся с преамбулы «В спальне детсада плакат...») (II, 267) выстроено по канонам драматического произведения в форме беседы нескольких действующих лиц: воспитательницы, «бэби Ц», «бэби Д» и «бэби К». Метрико-ритмическая схема здесь копирует более известные образцы официальных советских поэтов (А. Барто, С. Михалков, В. Маяковский), в частности – парную рифму, количество ударных и безударных слогов и стопность: «Дети, что за диалоги? / Няни тоже педагоги, / Только ходят широко, / потому что без трико». Несмотря на то что беседа в преамбуле стихотворения задана как

общение детей с воспитательницей детского сада, в речи малолетних персонажей присутствуют выражения и слова из взрослого лексикона и многочисленные медицинские термины, что при прочтении и исследовании вызывает вопросы относительно истинного места действия означенного стихотворения. Среди возможных версий выдвигались: детский сад, психиатрическая или рядовая больница. «У меня была поллюция», «он хоть выглядит героем, но страдает геморроем», «У меня несчастье роста, / пусть мне няня сменит простынь!». Для усиления комического эффекта Аронзон вводит в речь детей бранные лексику и выражения, заставляющие подобным образом усомниться в возрасте действующих лиц: «Без штанов я, но не блядь, / Няня, друг, поближе сядь!». На стенке детского сада, как свидетельствует преамбула, в спальне отображался плакат, содержащий то же самое бранное слово: «В нашем детском саду все девчонки – бляди!». Автор продолжает развитие заданной уже в самом начале интимно-эротической и «туалетной» тем и в следующих репликах, говоря то о «созревании чувств», то о разрастающемся геморрое, то о скоротечном семяизвержении у ребенка, то упоминая просьбу вставить в задний проход свечку в целях борьбы с геморроем. Примечательно, что все эти реплики вписаны в лексикон детей, а не единственной показанной взрослой героини, из чьих уст они звучали бы более естественным образом, чем в приведенном здесь случае. Кроме того, в тексте стихотворения, стилизованного под ситуативную мини-драму (или некое подобие юмористического скетча), развернувшуюся якобы в помещении детского сада, няня называет своих детей исключительно английским заимствованием «бэби», написанном в транслите, используемым в большинстве случаев в разговорной речи для обозначения малолетних детей, для иронического обращения к ним, или же (что реже) – для обращения к девушкам в целом или же проституткам, когда те обслуживают клиентуру за деньги.

Заимствованное из английского языка слово «бэби» смотрится и воспринимается в речи няни-воспитательницы, где попутно встречается и историзм² «почечуй» («Если это почечуй, / вставить следует свечу»), так же натужно и неестественно, как и слова «поллюция», «блядь», «геморрой» из слов детей детсадовского возраста. Противоестественно в тексте выглядят и другие реплики «бэби Ц»: «Здесь не место для дискуссий», «прекратите эти речи», также не распространенные в реальной вербальной детской практике, а опять же изъятые из различных примеров «взрослой» коммуникации (партсобрание, митинг и т. п.). Очевидно, такое построение

² Вышедшее из устуса слово для обозначения геморроя.

речи всех участников диалога неслучайно. Вписывая в речь детей явно взрослые фразы и встраивая в беседу в смоделированном «детском саду» больничные переговоры пациента с врачом или сиделкой, автор пытается таким образом попрактиковаться в использовании сразу двух тропов – оксюморона и гиперболы, поскольку поданный в тексте диалог вряд ли возможен в реальной жизни, а если бы и был возможным, то с первых же фраз выглядел слишком уж неестественным и местами даже наигранным. Конечной задачей использования данных терминов в тексте стихотворения автор считал формирование у читателей улыбки и здоровый смех над показанной ситуацией.

В стихотворении «Маленькая дань И. Баркову» (I, 118) Аронсон снова идет на провокацию: содержание стихотворения противоречит столь пафосному заглавию, автор решил сыграть на «эффекте неожиданности». Вместо подражания «высокому» стилю (одам Ломоносова, Державина) поэт снова экспериментирует на поприще визуальной поэзии, с палиндромами и геометрическими фигурами (при отображении на письме получается подобие или треугольника, или фаллоса), как в специфическом «стихотворении» к Эрлю. Часть слов было изъято и заменено в тексте на прочерки.

Я бес, –
Меня – убей! --- – я нем.
Херов орех.

В конечном итоге читатель снова получает малопонятный текст, из которого невозможно извлечь ни одной внятной мысли (возможно, за исключением самоидентификации в первой строчке и некоторых слов из второй). По факту, представленный выше текст является сгенерированным набором слов, мало связанных между собой с точки зрения логики и здравого смысла.

Подводя своеобразный итог разговору об особенностях художественного мира Аронсона, следует отметить то, что в его текстах, даже несмотря на верное следование силлаботонике, находится место и для активных экспериментов в формо- и словотворчестве. Активно создаются предложения без какого-либо семантического пласта, в них вводятся заимствования из иностранных языков, непристойная лексика, адаптированные под иноязычные или же русскоязычные формы словосочетания и другие элементы синтаксиса. Отсутствие сквернословия и интертекстов в поэтических практиках автора привело бы к созданию у читателя принципиально иного, отличного от авторского восприятия видения обстановки и ситуации, в которой в тот момент находился лирический

субъект. Их использование в тексте сознательно и воспринимается реципиентом абсолютно спокойно, естественно, поскольку в своих текстах поэт стремится не к поэтической декламации, как это делали другие более ранние поэты, а скорее к эмоциональному воздействию на восприятие читателя, решившего прочесть его стихи, ставя перед собой задачу максимально полно передать палитру чувств лирического субъекта. Деконструкция синтаксиса, изъятие из предложений тех или иных главных или второстепенных членов также может производиться с целью поддержания визуальной и (или) графической подачи стихотворения в письменном виде, для сохранения визуального рисунка, структуры палиндрома или же выбранной для написания рифмы: длинные слова также бы привели к нарушению структуры строчки и не позволили бы автору подать ее в изначальном варианте.

Литература

- Авалиани 1996 – *Авалиани Д.Е.* О Леониде Аронзоне // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 252–253.
- Аронзон 2006 – *Аронзон В.Л.* О том, как «рукописи не горят» // Критическая масса. 2006. № 4. С. 99–102.
- Аронзон 2010 – *Аронзон В.Л.* Оглядываясь назад. К 40-й годовщине без Леонида Аронзона [Электронный ресурс] // Гостиная. Литературно-художественный журнал. 2010. Окт. URL: <https://gostinaya.net/?p=4128#more-4128> (дата обращения 08 марта 2022).
- Бокарев 2016 – *Бокарев А.С.* Иероглифическое слово в лирике Леонида Аронзона // Вестник КГУ. 2016. № 6. С. 91–95.
- Звягин 1995 – *Звягин Е.А.* Письмо лучшему другу. СПб.: Борей-Арт, 1995. 59 с.
- Колымагин 2018 – *Колымагин Б.Ф.* «Христос стал каждым из нас». Несколько слов о религиозной поэзии андеграунда в СССР // Независимая газета – религии. 2018. № 4 (438). Март. URL: http://www.ng.ru/people/2018-03-07/14_438_christ.html (дата обращения 08 марта 2022).
- Корчагин 2019 – *Корчагин К.М.* Леонид Аронзон и сонет по краям страницы [Электронный ресурс] // Журнал Arzamas. 2019. 23 марта. URL: <https://arzamas.academy/micro/visual/15> (дата обращения 06 марта 2022).
- Кривулин 1998 – *Кривулин В.Б.* Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского // Охога на Мамонта. СПб.: Блиц, 1998. С. 152–158.
- Кукуй 2018 – *Кукуй И.С.* «Его интонация была не властной, а наоборот – освобождающей». Полина Барскова и Илья Кукуй о поэзии Леонида Аронзона [Электронный ресурс] // Colta.ru. 2018. 15 мая. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/18049-ego-intonatsiya-byla-ne-vlastnoy-a-naoborot-osvobozhdayuschey> (дата обращения 06 марта 2022).

- Кукулин 2010 – *Кукулин И.В.* Неопознанный контркультурщик // Новое литературное обозрение. 2010. № 104. С. 343–350.
- Лейбин 2019 – *Лейбин В.Э.* Как Аронзон увидел себя в пейзаже // Prosodia. 2019. № 11. URL: https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/kak-aronzon-uidel-sebya-v-pejzazhe.html?fbclid=IwAR0hl1Vpu6Y2Zcww6X6bde78nMYnmzhGXtZ_uTxZZqrpX3QF2DaE8dv2COA (дата обращения 08 марта 2022).
- Самохоткин 2016 – *Самохоткин А.В.* Перечитать Аронзона [Электронный ресурс] // Colta.ru. 2016. 8 февраля. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/10035-perechitat-aronzona> (дата обращения 01 марта 2022).
- Степанов 2011 – *Степанов А.И.* Главы о поэтике Леонида Аронзона [Электронный ресурс] // Персональный сайт Александра Степанова. 2010. URL: <http://alestep.narod.ru/critique> (дата обращения 08 марта 2022).
- Фанайлова 2019 – *Фанайлова Е.Н.* Свобода в клубах. Фрагменты любовной речи [Электронный ресурс] // Радио Свобода. 2019. 29 апреля. URL: <https://www.svoboda.org/a/29903777.html> (дата обращения 01 марта 2022).

References

- Aronzon, V.L. (2006), “About how manuscripts ‘don’t burn’”, *Kriticheskaya massa*, no. 4, pp. 99–102.
- Aronzon, V.L. (2010), *Oglyadyvayas’ nazad. K 40-i godovshchine bez Leonida Aronzona* [Looking back. On the 40th celebrated without Leonid Aronzon], available at: <https://gostinaya.net/?p=4128#more-4128> (Accessed 8 March 2022).
- Avaliani, D.E. (1996), “About Leonid Aronzon”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 14, pp. 252–253.
- Bokarev, A.S. (2016), “Hieroglyphic word in the lyrics of Leonid Aronzon”, *Vestnik KGU*, no. 6, pp. 91–95.
- Fanailova, E.N. (2019), “Freedom in clubs. Fragments of the love speech”, *Radio Svoboda*, April, 29, available at: <https://www.svoboda.org/a/29903777.html> (Accessed 1 March 2022).
- Kolymagin, B.F. (2018), “‘Christ has become each of us’. A few words about the religious poetry of the underground in the USSR”, *Nezavisimaya gazeta – religii*, no. 4 (438), available at: http://www.ng.ru/people/2018-03-07/14_438_christ.html (Accessed 8 March 2022).
- Korchagin, K.M. (2019), “Leonid Aronzon and a sonnet along the page margins”, *Arzamas*, March 23, available at: <https://arzamas.academy/micro/visual/15> (Accessed 6 March 2022).
- Krivulin, V.B. (1998), “Leonid Aronzon – rival of Joseph Brodsky”, *Okhota na Mamonta* [Mammoth Hunt], Blits, Saint Petersburg, Russia, pp. 152–158.
- Kukui, I.S. (2018), “‘His tone was not commanding, but rather liberating’. Polina Barskova and Il’ya Kukui about the poetry of Leonid Aronzon”, Colta.ru, May 15, available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/18049-ego-intonatsiya-by-lane-vlastnoy-a-naoborot-osvobozhdayushey> (Accessed 6 March 2022).

- Kukulin, I.V. (2010), "Unidentified Counterculturist", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, no. 104, pp. 343–350.
- Leibin, V.E. (2019), "How Aronzon saw himself in the landscape", *Prosodia*, no. 11, available at: https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/kak-aronzon-uidel-sebya-v-pejzazhe.html?fbclid=IwAR0h11Vpu6Y2Zcvw6X6bde78nMYnmzhGXtZ_uTxZZqpjX3QF2DaE8dv2COA (Accessed 8 March 2022).
- Samokhotkin, A.V. (2016), "Reread Aronzon", *Colta.ru*, February 8, available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/10035-perechitat-aronzona> (Accessed 1 March 2022).
- Stepanov, A.I. (2011), "Chapters on the poetics of Leonid Aronzon", *Personal'nyi sait Aleksandra Stepanova*, available at: <http://alestep.narod.ru/critique> (Accessed 8 March 2022).
- Zvyagin, E.A. (1995), *Pis'mo luchshemu drugu* [A letter to the best friend], Borei-Art, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

Maksim V. Pronin, master of Philology, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; pronin-mv2016@yandex.ru

УДК 821(47)-192

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-49-56

«Общество “Память”» Егора Летова: интенция и рецепция

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье рассматривается песня Егора Летова «Общество “Память”», воспринятая многими слушателями в качестве прямого воплощения авторских идей; доказывается, что такой рецепции противоречит само устройство текста, согласно авторской интенции организованного как ролевая лирика.

Ключевые слова: Егор Летов, интенция, рецепция

Для цитирования: Доманский Ю.В. «Общество “Память”» Егора Летова: интенция и рецепция // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 49–56. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-49-56

“Society ‘Memory’” by Egor Letov. Intention and reception

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The article discusses Egor Letov’s song “Society ‘Memory’ ” that was perceived by many listeners as a real embodiment of the author’s ideas; also, it is substantiated that such a reception is contradicted with the very text structure which is organized as a role-playing lyric, as the author intended.

Keywords: Egor Letov, intention, reception

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), “‘Society ‘Memory’” by Egor Letov. Intention and Reception”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 49–56, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-49-56

© Доманский Ю.В., 2022

Песня Егора Летова «Общество «Память»» вошла в альбом «Гражданской Обороны» «Все идет по плану» 1989 г., первое ее исполнение, согласно сайту ГрОбХроники¹, датируется 15 ноября 1987 г. на квартире дома у Летова в Омске. Приведем текст песни:

Общество «Память» – красная власть
 Выстрелил в спину – и душу долой
 Каши кровавой медовая сладость
 В мутный колодезь да вниз да головой

Общество «Память» – русский террор
 Праведный палец нащупал курок
 Щедро наточен народный топор
 Завтра наступит безвременный срок

Шашка сверкнула – кому-то п...ц
 Штык ковырнул ненавистную плоть
 Общество «Память» – святой наш отец
 Нас поведет раздирать и колоть

Вспыхнули раны рассветным лучом
 Гордое племя, на битву вставай
 Мы призываем крестом и мечом
 Вешай жидов и Россию спасай!²

Конец 80-х гг. прошлого века – время расцвета Национально-патриотического фронта «Память» (так эта организация именовалась официально). При всем многообразии того, чем занималась эта организация, при всем обилии «идей», лежащих в основе деятельности данного «общества» (монархизм, православие и пр.), в массовом сознании за «Памятью» закрепилась однозначная репутация оплота антисемитизма в СССР; данная репутация сохранилась за обществом «Память» и в истории. И в песне Егора Летова реализовано именно это значение словосочетания «Общество «Память»», значение, связанное с антисемитской идеологией фронта.

Другое дело, как прочитывать, как понимать эту песню – как серьезный манифест, поддерживающий деятельность «Памяти»,

¹ Сайт ГрОбХроники. URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_o/obschestvo_pamyatj.html (дата обращения 15 февраля 2022).

² Официальный сайт группы «Гражданская оборона». URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1056910682.html> (дата обращения 15 февраля 2022).

или же как ироничный образец ролевой лирики, т. е. образец такого вида лирики, где «лирическое повествование от первого лица, не тождественного лирическому герою», а «Ролевой характер “я” формируется подчеркнутой условностью субъекта повествования» [Артёмов 2008, с. 214]? Вопрос этот оказался отнюдь не праздным, ведь репутация песни «Общество “Память”» (а заодно и ее автора) складывалась зачастую именно исходя из серьезной, т. е. отнюдь не ролевой ее трактовки. Наиболее известный пример такой рецептивной репутации – поступок Михаила Натановича Козырева. В конце 90-х гг. прошлого века, будучи генеральным продюсером ориентированной на русский рок радиостанции «Наше радио» (см. о специфике этой радиостанции: [Козицкая 2000]), Козырев категорически препятствовал попаданию в эфир песен руководимой Егором Летовым группы «Гражданская Оборона». Впоследствии Козырева не раз спрашивали об этом. Если коротко, то ответ продюсера сводится к двум причинам:

Один из главных упреков ко мне со стороны всего «прогрессивно-го человечества» – почему я не ставил в эфир «ГО». Во-первых, качество записи треков «ГО» объективно не подходило для радиоэфира. А во-вторых, я категорически этого не хотел. Мой счет к Летову был продиктован песней «Общество “Память”»³.

Впрочем, не менее известен и ответ самого Егора Летова на вопрос о песне «Общество “Память”»:

Для меня эта песня просто издевательство. А вы всерьез ее воспринимаете?! (*смех в зале; Летов издевательски аплодирует*). У меня половина песен – это издевательство. <...> Ощущение, что очень много из того, что я делаю, оно воспринимается буквально. Я, собственно говоря, концептуалист. То есть половина из того, что я делаю – это, собственно, некий объект для того, чтобы его воспринимать со стороны максимально противоположной тому, как это сделано. Сейчас я такого не делаю, потому что я как бы другим занимаюсь. Ну, а эти вещи – они же очевидны. Тем более – «Общество “Память”»⁴.

³ «Отмороженных не ставить!» Почему Егор Летов, «Сектор Газа» и «Любэ» не звучали на радио: [Интервью Петра Каменченко («Лента.ру») с Михаилом Козыревым]. 21.03.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2019/03/21/kosirev2/> (дата обращения 15 февраля 2022).

⁴ Сергей Летов, Егор Летов (Вопросы-Ответы) // Кур.С.Ив.ом. Сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <https://www.kursivom.ru/гражданская-оборона-общество-память/> (дата обращения 15 февраля 2022).

Как видим, авторская интенция декларируется довольно прямо. Другое дело, что автору пришлось эту интенцию объяснять в виде метатекста; следовательно, эта интенция сугубо по тексту песни была все-таки не всем понятна.

И в этой связи важно то, что Михаил Козырев сказал по поводу своего решения не брать Летова в эфир из-за песни «Общество «Память»» в беседе с Юрием Дудём (передача вышла 13 августа 2020 г.): «...я считал, что человек, который написал эту песню от лица художественного образа, должен публично это объяснить аудитории»⁵. То есть продюсер полагает, что авторский метатекст, объясняющий авторское намерение, был необходим. Однако действительно ли без метатекстуального комментария от автора суть песни остается непонятной?

В связи с этим возникает ряд вопросов. Можно ли в самом тексте увидеть то, что это не серьезный манифест, поддерживающий антисемитскую идеологию «Памяти», а концептуалистский пример ролевой лирики? Есть ли в тексте маркеры того, что перед нами ролевая лирика? Есть ли в песне Летова очевидные ролевые приметы, которые бы позволили текст прочитывать как концептуалистски ироничный?

Для ответа на эти вопросы присмотримся к лексике. Например, обратим внимание на слова из лексической группы «оружие». В песне это *топор*, *шашка*, *штык* и *меч* (последний в привычном фразеологическом сочетании с *крестом*). Для времени написания песни все эти предметы, как виды оружия, уже давно стали историей, связанной зачастую с еврейскими погромами начала XX в. При этом сами по себе перечисленные слова архаизмами не являются, однако в системе формул, в которых они встречаются («Щедро наточен народный топор», «Шашка сверкнула – кому-то п...ц // Штык ковырнул ненавистную плоть», «Мы призываем крестом и мечом»), и в контексте летовской песни они таковыми оказываются, т. е. здесь перед нами контекстуальные архаизмы.

К такого же рода контекстуально архаичной лексике можно отнести и *колодезь* («В мутный колодезь вниз да головой»), а еще *племя* («Гордое племя, на битву вставай»); эти лексемы формируют, казалось бы, высокий стиль (в первом случае в числе прочего через союз «да» в формуле, куда включено слово «колодезь»; во втором через структуру призыва, недвусмысленно напоминающего патриотический), однако благодаря контексту парадоксальным образом этот высокий стиль гротескно низводится до иронии.

⁵ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=skFNJ3tB67M>

Такое гротескное снижение высокого в иронию особенно заметно в контексте с заглавным словосочетанием – позднесоветским канцеляризмом *общество «Память»*, с которого песня начинается и который потом еще дважды повторяется. Употребление этого словосочетания в данном художественном тексте, а именно в контексте с упомянутой системой контекстуально архаической лексики, может считаться ироничным, поскольку в результате получается оксюморонный микс системы архаизмов и актуального для времени написания песни канцеляризма, оксюморонный как раз в плане лексики.

Более того, весь текст песни «Общество “Память”», как это чаще всего и бывает у Летова, состоит из формул, и некоторые из этих формул, опять же согласно летовской поэтике, носят оксюморонный характер или же содержат в себе контекстуальные оксюмороны: «Каши кровавой медовая сладость», «Праведный палец нащупал курок», «Завтра наступит безвременный срок», «Вспыхнули раны рассветным лучом». Эти оксюморонные формулы внешне выглядят очень пафосно, напоминая патриотические формулы советской песни, однако их оксюморонность редуцирует этот внешний пафос в сторону очевидной иронии. Кстати, сходство с советской песней в ее пафосно-патриотическом изводе реализуется и в исполнительском сверткесте, с легкостью провоцирующем к хоровому пению, однако такое исполнение тоже воспринимается в ироническом ключе.

Есть в тексте и нарочитое отступление от нормы, связанное с рассогласованием на уровне рода имен существительных; происходит это в одной из формул, где участвует заглавный канцеляризм: «Общество “Память” – святой наш отец»; существительное *отец* принадлежит к мужскому роду, что явно не согласуется с родами ни существительного «общество», ни существительного «память». Такое наглядное нарушение нормы тоже может быть прочитано как ирония.

Как видим, ирония, редуцируя потенциально возможное «серьезное» прочтение текста, прочтение его как манифеста национально-патриотической организации, недвусмысленно делающей ставку на антисемитизм, делает внешне пафосный текст абсурдным; почти каждая формула из рассматриваемой песни Летова (не только те, которые носят оксюморонный характер) прочитывается в логике ироничного абсурда; особенно это актуализируется в системе всех формул, из которых и состоит текст песни «Общество “Память”». На наш взгляд, ироничный абсурд как авторская позиция указывает на ролевою природу текста и на ироничное авторское отношение к ролевому герою и к тому, что он произносит.

Ролевой герой же эксплицирован (если говорить именно об экспликации) первым лицом множественного числа; происходит это только в финале песни: в конце предпоследней строфы («Общество “Память” – святой наш отец // Нас поведет раздирать и колоть») и в конце строфы последней («Мы призываем крестом и мечом»). Отметим попутно, что только последняя строфа содержит эксплицированный призыв ко второму лицу:

Вспыхнули раны рассветным лучом
 Гордое племя, на битву вставай
 Мы призываем крестом и мечом
 Вешай жидов и Россию спасай!

Весь же предшествующий этой строфе текст представляет из себя формульное описание событийного ряда, данного по большей части в виде проекции в грядущее, что, впрочем, в свете финала может быть прочитано в ракурсе субъектно-адресных отношений, из которых становится понятно, что коллективный ролевой герой является представителем той силы, которую общество «Память» «поведет раздирать и колоть», а вместе с тем он и призывает к действию, что выражено в перформативе финальных двух стихов («Мы призываем крестом и мечом // Вешай жидов и Россию спасай!»), т. е. коллективный ролевой герой многопланов. В связи с чем возникает вопрос, можно ли за ролевым героем песни увидеть лирического героя Егора Летова? Вопрос не праздный, ибо мы знаем множество случаев, когда именно герой ролевой лирики становится способом экспликации определенных граней мироощущения лирического героя (например, в лирике В.С. Высоцкого [Бабенко 1999; Кихней 2009; Тилипина 1999] или в русском роке [Доманский 2016]). И в случае песни «Общество “Память”» можно говорить и о лирическом герое Летова; только позиция лирического героя не будет совпадать с позицией эксплицированного коллективного ролевого субъекта финальных строф, она, эта позиция, будет ближе к авторской – той, что реализована в системе формул и преподносит явно ироничное, а в итоге и концептуалистски разоблачающее отношение к «идеям», на внешнем уровне представленным в песне. Противопоставление же «серьезного» и ироничного позволяет говорить о песне Летова как о художественной провокации, при рецепции которой все зависит от того, кто воспринимает, проще говоря, от культурного уровня слушателя. В «ролевых» историях подобного рода случались и рецептивные казусы; показательный пример: сатирические «Письма обскурантов», созданные гуманистами в Германии в начале XVI в. как пародия на оппонентов, от их

имени написанная; особенно же примечательно, что оппоненты поначалу восприняли «Письма» как свой манифест, не увидев в тексте пародийного начала. Подобного рода восприятие, при котором ирония совершенно исчезает, могло состояться и применительно к песне Летова, пример чему – приведенное решение Козырева не пускать «Гражданскую Оборону» в радиоэфир, продиктованное неспособностью продюсера разглядеть ролевую природу песни и соответственно всю реализованную в песне авторскую иронию, а в итоге и авторскую позицию.

В финале же позволим себе представить обратный козыревскому пример рецепции рассмотренной песни. Согласно сайту ГрОб Хроники, песня «Общество “Память”» исполнялась на концертах всего лишь девять раз. И восемь из них с 87-го по 90-й год. Последнее же, девятое, состоялось уже в нашем веке – в 2001 г., 30 мая. На видеозаписи этого концерта слышно, как зрители просят Летова спеть эту песню, Летов не особо хочет, говорит, что общества этого давно нет, на что из зала отвечают: «Нет, есть». Тогда Летов говорит, что уже и слова забыл, на что зал просит его просто играть, а мы, дескать, споем сами. Тогда Летов говорит: «Давайте вы будете петь, а я буду играть». И весь зал восторженным хором поет под летовскую гитару⁶.

Концерт этот проходил в Израиле, в городе Хайфа. Там, как видим, ироничный концептуализм ролевой песни Егора Летова прекрасно всем понятен без чьих бы то ни было комментариев, а исходя из самой песни – из ее текста и из специфики того, как этот текст исполняется автором.

Литература

- Артёмова 2008 – *Артёмова С.Ю.* Ролевая лирика // *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008. С. 214–215.
- Бабенко 1999 – *Бабенко В.Н.* Своеобразие ролевой лирики Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 201–206.
- Доманский 2016 – *Доманский Ю.В.* Ролевые песни в русском роке 1980-х годов // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ».* Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 4–59.
- Кихней 2009 – *Кихней Л.Г.* Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // *Владимир Высоцкий: Исслед. и материалы: 2007–2009 гг.: Сб. науч. тр.* Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 9–42.

⁶ URL: https://vk.com/video-1771511_27978712

- Козицкая 2000 – *Козицкая Е.А.* Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио») // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 4. С. 207–212.
- Тилипина 1999 – *Тилипина Т.П.* О соотношении ролевого и лирического героев // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 212–217.

References

- Artemova, S.Yu. (2008), “Role-playing lyrics”, *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of current terms and concepts], Izdatel'stvo Kulaginoi Intrada, Moscow, Russia, pp. 214–215.
- Babenko, V.N. (1999), “The peculiarity of Vysotsky's role-playing lyrics”, *Mir Vysotskogo: Issledovaniya i materialy* [Vysotsky's World. Research and Materials], issue III, vol. 1, Moscow, Russia, pp. 201–206.
- Domanskii, Yu.V. (2016), “Role-playing songs in Russian rock of the 1980s”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], issue 16, Ekaterinburg; Tver`, Russia, pp. 4–59.
- Kikhnei, L.G. (2009), “The lyrical subject in V. Vysotsky's poetry”, i *Vladimir Vysotskii: issledovaniya i materialy, 2007–2009 gg.* [Vladimir Vysotsky. Research and materials 2007–2009], VGPU, Voronezh, Russia, pp. 9–42.
- Kozitskaya, E.A. (2000), “New cultural identity of Russian rock (on the broadcasting channel of 'Nashe Radio')”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific papers], issue 4, Tver State University, Tver, Russia, pp. 207–212.
- Tilipina, T.P. (1999), “About the relationship of role-playing and lyrical heroes”, *Mir Vysotskogo: Issledovaniya i materialy* [Vysotsky's World. Research and Materials]. Issue III. Vol. 1, GKTsM V.S. Vysotskogo, Moscow, Russia, pp. 212–217.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Влияние современных тенденций
на специфику субъектной организации
рок-текстов XXI в.

Арина Ю. Солнцева

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, arisha-gilts@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуется влияние современных тенденций на специфику субъектной организации рок-текстов поколения музыкантов «прозападного» периода, начиная с периода «эпохи» субкультуры эмо и заканчивая 2021 г. Основная цель статьи: установить особенность субъектной организации текстов в рок-поэзии 2000–2010-х, а также определить влияние социальных событий на изменение лирического героя. В ходе исследования делаются выводы о значимости исполнителя в коммуникативной цепи «автор-герой-исполнитель-аудитория», а также разбираются возможные причины изменения характеристик лирических героев в текстах четырех российских рок-групп современного поколения (“Tracktor Bowling”, “Louna”, “Amatory” и «Порнофильмы»). На примере текстов каждой из этих групп делается вывод об определенном развитии группы от начала творческого пути до его окончания или последнего альбома. Делается вывод о важности роли исполнителя для построения текстов современных исполнителей, а также об изменении лирического героя под воздействием внетекстовых факторов. В статье рассматриваются общие черты субъектной организации четырех групп, созданных в разное время и имеющих разные коммуникативные цели. На основе субъектного анализа делается вывод о массовости современной рок-музыки.

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, субъектная организация, исполнитель, автор, лирический герой, “Tracktor Bowling”, “Louna”, “Amatory”, «Порнофильмы»

Для цитирования: Солнцева А.Ю. Влияние современных тенденций на специфику субъектной организации рок-текстов XXI в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 57–67. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-57-67

The influence of modern trends
on the specifics of the subjective organization
of rock texts of the 21st century

Arina Yu. Solntseva

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
arisha-gilts@mail.ru*

Abstract. The article studies the influence of modern trends on the specifics of the subjective organization of rock texts of the musicians generation in the “pro-Western” period, starting from that of the “era” of the emo subculture and ending in 2021. The main purpose of the article is to establish the peculiarity of the subjective organization of texts in rock poetry of the 2000s–2010s, as well as to determine the influence of social events on the change of the lyrical hero. In the course of the study, conclusions are drawn about the importance of the performer in the communicative chain “author-hero-performer-audience”, as well as possible reasons for changing the characteristics of lyrical heroes in the texts of four Russian rock bands of the modern generation (“Tracktor Bowling”, “Louna”, “Amatory”, “Pornofilms”). Using the example of the texts of each of these groups, the conclusion is made about a certain development of the group from the beginning of the creative path to its end or the last album as well as about the importance of the performer’s role for the texts composition of modern performers, as well as about the mutation of the lyrical hero under the influence of extra-textual factors. The article discusses the common features of the subject organization of four groups created at different times and having different communicative goals. Based on the subjective analysis, a conclusion is drawn about the mass character of modern rock music.

Keywords: rock poetry, Russian rock, subject organization, performer, “Tracktor Bowling”, “Louna”, “Amatory”, “Pornofilms”

For citation: Solntseva, A.Yu. (2022), “The influence of modern trends on the specifics of the subjective organization of rock texts of the 21st century”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 57–67, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-57-67

Современное литературоведение до сих пор мало внимания уделяет рок-группам, начавшим свой творческий путь в начале 2000-х и при этом продолжающих его до настоящего момента. Разумным на наш взгляд является разделение рок-музыкантов XXI в. и обозначение одной группы схожих музыкальных групп определением «прозападный». Под «прозападными» нами понимаются те группы, которые в начале 2000-х в корне изменили стиль русского рока, добавив в него американское тяжелое звучание и

изменив имидж самих участников рок-группы. С начала 2000-х, конкретнее с наступления «эпохи» эмо, изменилось не только звучание, но и ориентирование групп на массового слушателя. С этого момента слушатель/зритель становится не только адресатом, но и участником самого действия, частью коллективного «Мы». Еще одним важным изменением становится наличие исполнителя, который зачастую не является автором текстов, а является лишь проводником авторских смыслов до зрителя/слушателя. Такого же мнения придерживается и Ю.Э. Пилюте, которая пишет, что «иногда исполнитель может вносить дополнительные смыслы в произведение, что дает начало характерной черте песенной поэзии – ее вариативности» [Пилюте 2017, с. 8]. Современные рок-исполнители очень серьезно подходят к своим выступлениям, создают настоящее шоу, строящееся на имидже группы, визуальных эффектах и вовлечении зрителей в рок-действие. Стоит понимать, что рок, в первую очередь –

...это приведение в движение человеческих тел, минуя их души, во всяком случае – обходя сознание индивида и воздействуя прямо и непосредственно на то, что лежит «под» сознанием [Давыдов 1978, с. 301].

В подтверждение этой мысли мы можем обратиться к выступлениям некоторых групп, где мы обнаружим не только представление-шоу на сцене, но и активное вовлечение в него зрителей-аудитории (например, вокалист призывает бегать по кругу, прыгать, приседать или же поднимать вверх включенный фонарик на смартфоне). Это все демонстрирует и «ритуальный характер» рок-действия и рок-культуры в целом – причастность к чему-то большему, к «звезде», что в принципе дает возможность человеку утолить желание ритуализировать свою жизнь, при этом создавая новые мифы. На данный момент общего мифа как такового нет (ранее эту нишу занимал советский миф), имеется лишь раздробленность на группы и создание этими группами новых мифов. Так и рок-музыканты современности, образуя определенную группу единомышленников, ритуализируют действие, создают кумира, что позволяет говорить о создании нового, небольшого и слабооформленного, но все же мифа.

Стоит также понимать, что рок-поэзия – это синтетический текст. В нем чаще мы видим близость, даже можно сказать слияние «исполнитель-герой», а не «автор-герой», как это было ранее представлено в работах Ю.В. Доманского [Доманский 2010]. На это, не в последнюю очередь, повлияло упомянутое выше создание шоу. Так, в коммуникативной цепочке, предложенной В.И. Тюпой

(«Переходя к параметрам коммуникативного события рассказывания, необходимо уточнить, что сообщаемое в нарративном дискурсе может иметь коммуникативный статус: 1) знания; 2) убеждения; 3) мнения или 4) понимания, – одним из которых и определяется креативная компетенция» [Тюпа 2008, с. 15]), важными для рок-поэзии являются убеждения и мнения автора, а зачастую и всего коллектива, которые и транслируются собственно исполнителем. Таким образом, исполнитель в рок-поэзии молодого поколения имеет основополагающую роль, ведь именно он соединяет в себе образ автора, возникший у слушателей, и транслирует тексты реального автора, а герой песен становится близок исполнителю и уже ассоциируется с ним. Исполнитель не только присваивает себе творческие интенции автора, но и является ретранслятором, который посылает определенное сообщение аудитории.

Необходимо, на наш взгляд, уточнить, а затем и показать на примерах конкретных рок-групп изменения субъектной организации этих текстов на протяжении последних 20 лет. Так, в начале 2000-х, с приходом музыкантов «прозападного» направления, где главным становится не автор, а исполнитель, мы можем наблюдать в текстах зарождение нового субъекта – «Я», погруженного в себя, сконцентрированного на своих собственных переживаниях и проблемах, абсолютно не понятого. Именно с таким героем могла себя ассоциировать неподготовленная к переменам аудитория, жаждущая стать частью этого лирического «Я», а исполнитель, используя внешние атрибуты, ретранслировал это лирическое «Я». На данное время для анализа субъектной структуры можно применять подход Б.О. Кормана [Корман 1964], этих разработок оказывается достаточно для анализа рок-текстов не только классического периода, но и «прозападного». Возможно, в будущем и этот метод придется корректировать еще раз, так как музыкальная индустрия развивается слишком быстро, в результате чего исполнителям приходится подстраиваться под нее, а не менять под себя.

Отдельно стоит отметить выявленную нами определенную тенденцию в творчестве современных рок-исполнителей. Так, в субъектной организации текстов нами выявлены характерные черты для групп, работающих в период с начала 2000-х по начало 2010-х (т. е. в течение десяти лет). Например, появляются субъекты – Я, Ты, которые затем сливаются в субъект – Мы. Такое распределение субъектов нами для удобства оформлено в сцепку Я/Ты – Мы, где субъект «Я» обращается к «Ты» и уже затем они сливаются в «Мы». Стоит отдельно понимать, что именно для данного периода времени субъект-«Мы» – это не коллективное «Мы», которое появится уже в 2010-х, и о чем мы поговорим позже.

Для иллюстрации этой характерной субъектной организации обратимся к творчеству одной из групп «прозападного» периода. Именно она стояла у истоков создания нового направления в рок-музыке – “Amatory”. Ее состав менялся более четырех раз, из-за этого лирический герой подвергался небольшим изменениям с приходом каждого нового вокалиста, но тем не менее все равно оставался в концепции группы. Именно для этой рок-группы характерен «вокалист-образ», под которым нами понимается неизменность, несмотря на кадровые изменения, имиджа исполнителя.

“Amatory” начали свой творческий путь в 2002 г. и до сих пор активно выступают не только на российской сцене, но и в странах СНГ. Примечательным становится тот факт, что концепция этой группы строится вокруг сильного субъекта-Я. Весь первый альбом «Вечно прячется судьба» создан вокруг внутреннего мира героя и его переживаний и является началом пути становлением группы как музыкального коллектива «прозападного» периода. Субъектная организация весьма хаотична, так как нет четкого понимания новой аудитории и наработанной схемы написания текстов.

Стекла! – Бросай в душу осколки!
Нитки! – Вгоняй под кожу иголки!
Пена! – Синим огнем растворится!
Боль! – К сердцу стремится!
Да я разбиваюсь, разбиваясь
Звуки шагов за спиной играют –
Это секунды сгорают,
Последний шанс оставляют.

(«Осколки»)

Во втором альбоме «Неизбежность» мы можем наблюдать появление сцепки Я-Ты/Мы. Субъект-Я – это сам лирический герой и его переживания, «Ты» – обращение к «внешнему» одному субъекту, но не к коллективу, «Мы» выступает как соединение «Я» и «Ты» в разных контекстах. Такая субъектная организация наблюдается в текстах: «Километры», «Сотни раз», «Беги вслед за мной», «С.т.е.к.а.я».

Сотни раз
Я умирал
За тебя
Мой час настал
Осталось умереть
За тебя в догорающих снах
(«Сотни раз»)

«За тебя» в тексте «Сотни раз» как раз выступает тем самым субъектом извне, к которому обращается субъект-Я на протяжении всего альбома.

Если ранее в альбомах это был некий эмо-герой, обращенный внутрь своих переживаний, то новый тип героя герой-борец раскрывается уже в последнем альбоме “Doom”, где концепция переживания личностного-Я выходит на уровень Я/Ты/Мы против системы. Субъект-Я становится ретранслятором мыслей коллективного-Мы, которые он сообщает внешнему миру – «Ты». Подробнее о такой цепке Мы-Я-Ты мы поговорим чуть позже.

Души, как ракеты полетят в рай
 Сиди смирно, х...й без соли доедай
 Мои скрепы – кандалы среди забытых свай
 Земли нашей много – с...а, начинай копать!
 («Космокамакадзе»)

Новый альбом вывел группу “Amatory” на другой уровень. Концепция творчества в корне изменилась: герой уже борется с системой и предпринимает попытку донести свою новую идеологию аудитории. Такую смену концепции можно объяснить общим настроением в стране и на российской рок-сцене в целом.

Еще одной группой того периода, стоявшей у истоков обозначенного нами направления, является “Tracktor Bowling”. Мы будем рассматривать творчество группы с приходом вокалистки Л. Геворкян, так как именно с ее появления группа набрала популярность. “Tracktor Bowling” пробыли на сцене вплоть до 2017 г. Примечательным является тот факт, что автором текстов выступает басист группы – В. Демиденко. В 2010-х В. Демиденко и Л. Геворкян создают второй проект “Louna”, который мы рассмотрим ниже.

Лирический герой этой группы “Tracktor Bowling” поднимает вполне характерные для того периода времени темы любви, предательства, смерти, добра, зла. В текстах появляется цепка Я/Ты-Мы, где «Ты» – может выступать как частью коллектива единомышленников, так и кем-то из внешнего для лирического героя мира. В ранних альбомах, например в альбоме «Черта» 2005 г., явное лирическое «Я» стирается, переход от единого к коллективному весьма резкий, либо же лирическое «Я» стирается и переходит в коллективное «Мы». Причем обращение идет к некоему «Ты», которое является обращением не только к внешнему миру, но и к самому себе в том числе. Это можно рассмотреть на примере текстов «Холодней», «О тебе», «Завтра».

Дни капель за каплей из жизни – вон,
А узел сжимается туже и туже
И вот вдруг однажды, придя домой
Ты понимаешь, что больше не нужен
В доме, где нету тепла
Где мы словно птицы разбились о стены
И наши осколки стекла
Не склеить в один никогда, наверное...
(«Холодней»)

Причем почти все тексты группы содержат в себе один главный мотив, который прослеживается с самого начала творчества коллектива, – это Мы-против-всех. Либо в вариации Мы-рок-группа-против-остальных, либо Мы-коллектив-единомышленников против мира.

Миллиардам нас в сотнях разных стран
Расправляет грудь гром былых побед
Но урок тех войн для того нам дан
Чтоб не сделать шаг к концу света
(«Круги руин»)

Финальный альбом стал итоговой точкой на пути от попытки заявить о себе как о рок-группе до напоминания о том, что творчество не умирает с уходом коллектива. Далее все творческие интенции, зарождающиеся и проскальзывающие в текстах этой группы (появление некоего внешнего, враждебного мира, против которого борется коллектив единомышленников), перенесли в группу “Louna”.

Уже в 2010 г. проект “Louna” выпускает первый альбом и своими социальными текстами удивляет фанатов, которые перешли от группы “Tracktor Bowling”. В. Демиденко поднимает проблемы взаимодействия жителей и власти, капитализма, войны, религии. Появляется герой-борец с системой.

Этот мир – одна семья
Нет границ, наш дом – Земля
Каждый здесь – твой кровный брат
Не спеши стрелять, солдат!
(«Пока не поздно»)

В последнем альбоме «Начало нового круга» протестные настроения лирического героя проявляются все ярче. Субъект-Я продолжает быть ретранслятором идей коллективного-Мы, ко-

торое доносит до субъекта-Ты. Причем в части текстов мы видим оформленный субъект-Они, являющийся Мы-коллективным, но из внешнего, враждебного коллективу единомышленников-Мы мира. Таким образом, появляется противостояние Мы-Я-Ты против «Они», два борющихся коллектива.

Эй, если сейчас ты слышишь меня –
 Пой вместе со мной!
 Ведь если всех нас собрать по камням –
 Мы станем стеной!
 И если сейчас ты мыслишь, как я –
 Встань рядом со мной!
 Ведь если всех нас собрать по камням –
 Мы станем стеной!

(«Станем стеной»)

В творчестве группы “Loupa” также, как и ранее, не последнюю роль играет исполнитель, можно даже говорить о том, что исполнитель преобладает над ролью коллектива и находится на лидирующих позициях, даже выступая от имени коллективного-Мы без явного оформления субъекта-Я. На примере этой группы мы можем увидеть, как музыкальный коллектив за недолгий период своего творчества старается нарастить количество альбомов (9 альбомов в период с 2010 по 2021 г.), пытаясь успеть за быстроразвивающейся медиасферой и желаниями своей аудитории.

Подобным же желанием успеть за всеми событиями в социальной и политической сферах отличается группа «Порнофильмы». В 2012 г. коллектив выпустил первый альбом, и уже к 2021 г. в их дискографии насчитывается девять полноценных и семь мини-альбомов. Группа выступает в стиле панк, что влияет и на характер текстов – простые, зачастую лозунговые. В отношении группы «Порнофильмы» можно сказать, что весь коллектив строится вокруг образа его фронтмена – Котлярова. Он – основной участник коллектива, все остальные находятся словно на фоне исполнителя, он же – автор текстов. В текстах группы появляется не только цепка Мы-Я-Ты, где вновь Мы – коллектив единомышленников, Я – транслятор идей, а Ты – некто из коллектива, но и ролевой герой, причем в некоторых текстах идет изменение самой картины мира группы. Цепка Мы-Я-Ты, где субъект-Я выступает от коллектива оппонента-Мы и он призывает Ты-из коллектива единомышленников поменять свои взгляды. По своей природе такое противопоставление очень простое: Они – зло, Мы – добро, которое при помощи ролевого героя меняют свои стороны.

Первый мини-альбом 2012 г. «Искусство» состоит всего из пяти песен; некоторые из них найти становится проблематично, и тем не менее мы имеем три текста: «Разбуди меня», «Про вас», «Искусство». В первом мы можем наблюдать субъект-Я, который переходит в субъект, выраженный местоимением во множественном числе, – «Мы», причем это «Мы» еще не оформленное в том смысле, что мы не можем точно определить, к какому именно коллективу причисляет себя субъект. Вместо этого обращение к «Ты» вполне определяемо как обращение к некоему-из-внешнего-мира, хотя еще затруднительно говорить, что конкретно является для субъекта внешним миром, как это было представлено ранее уже у трех рок-групп.

Вокруг взрывают дома,
Мой президент на спидах,
Он две недели без сна,
Все в а...е мусора...
Разбуди меня тогда, когда все это пройдет:
Мне надоело ждать, когда растает лед...
(«Разбуди меня»)

На примере творчества группы «Порнофильмы» можно отследить, как стиль текстов меняется с лозунгового, агрессивного и призывного к более глубокому и философскому. Интересным с этой точки зрения становится и трансформация субъектной организации: Я-Ты, которая в некоторых текстах заменяется на почти равнозначные Мы-Ты, Я-Вы, Мы-Вы, где «Мы» – коллектив единомышленников, субъект-Я выступает именно от этого коллектива и Ты/Вы из внешнего мира: «Родина зовет!», «Разменяй мечту», «Песня в пустоту».

В 2020 г. выходит последний на данный момент мини-альбом «Порнофильмов» – «Это пройдет». Автор фактически отодвигает лирического героя на второй план, на первый план он выносит социально-политическую ситуацию современной ему страны.

Это точно пройдет.
С пакетом мокрым на голове,
С электрометками на руке
Моя Россия сидит в тюрьме,
Но верь же мне:
Это пройдет!
(«Это пройдет»)

На примере анализа некоторых текстов группы «Порнофильмы» можно увидеть, как именно современные исполнители стара-

ются наращивать количество альбомов. Так, автор текстов Володя Котляров выпускает песни в большом количестве, и в самом начале творческого пути группы заметно, что в погоне за количеством снижается качество: лирический герой слабо оформлен, преобладает нецензурная лексика, которая уже к 2016 г. в текстах наблюдается все реже. Котляров на любое событие выпускает песню – инаугурация, присоединение Крыма, митинги. Автор пытается успеть не только за инфоповодами, но и за собственной аудиторией, чьи потребности меняются, и это отражается на самих текстах – появляются лиричные композиции, снижается количество нецензурных выражений, сами тексты выглядят более «причесанными», а герой – сформированным борцом с системой. Стоит отметить, что именно повествовательность текстов без четкого субъекта-Я в последних альбомах может говорить об уходе от лозунговости и попытках объединить себя и Мы-единомышленников с помощью обличения проблем страны с острым и агрессивным посылом. Все это помогает сформировать, в том числе, и образ борца с системой, который не просто рассказывает о проблемах, но и предлагает действовать.

На примере анализа текстов четырех групп мы рассмотрели, как меняется модель поведения исполнителей, в зависимости от окружающих реалий и пожеланий аудитории. Так, группа “Amatory” изменила концепцию, уйдя от привычной для себя субъектной организации Я/Ты-Мы, заменив не только саму сцепку на Мы-Я-Ты, но и лирического героя и соответственно сместив смысловые акценты. В ином случае, можно высказать предположение, что группа не смогла бы продолжить свой творческий путь, так как аудитория выросла, а новой, пришедшей ей на смену, необходима другая проблематика. Именно это произошло с группой “Tracktor Bowling”, где герой-философ перестал удовлетворять потребностям аудитории и был заменен В. Демиденко на героя-борца уже в группе “Loupa”, где оказалась реализована четко оформленная субъектная организация, представленная основной сцепкой Мы-коллектив, Ты-единомышленник, Я-транслятор идей коллектива. На фоне этого группа «Порнофильмы» выглядит выбивающейся из общего строя, но и она более чем за 10 лет претерпела изменения, в первую очередь в своих текстах, в оформленности определенных идей у лирического героя и оформленности самого лирического героя.

Таким образом, мы видим, что в период 2000–2010-х не рок-музыканты создают тренды, которые поддерживает аудитория, а, наоборот, исполнители следуют за желаниями своих слушателей. Количество выпущенных альбомов увеличивается и ставится фактически на конвейер. Из-за этого возникают повторения образов и построение разных песен становится схожим. На это все, в первую

очередь, влияет развитие социальных сетей и музыкальной индустрии в целом, где появляется большое количество исполнителей-однодневок в разных музыкальных стилях.

Литература

- Давыдов 1978 – *Давыдов Ю.Н.* Бегство от свободы: Философское мифотворчество и литературный авангард. М.: Худож. лит., 1978. 365 с.
- Доманский 2010 – *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: Текст и контекст. М.: Intrada, 2010. 230 с.
- Корман 1964 – *Корман Б.О.* Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. 390 с.
- Пилюте 2017 – *Пилюте Ю.Э.* Статус автора в рок-поэзии: постановка проблемы и пути решения // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2017. № 17. С. 7–11.
- Тюпа 2001 – *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2001. 58 с.

References

- Davydov, Yu.N. (1978), *Begstvo ot svobody: Filosofskoe mifotvorchestvo i literaturnyi avangard* [Escape from. Freedom. Philosophical myth-making and literary vanguard], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
- Domanskii, Yu.V. (2010), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Intrada, Moscow, Russia.
- Pilyute, Yu.E. (2017), “The author’s status in the rock poetry. The issue statement and solutions”, *Russkaya rok poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov*, no. 17, pp. 7–11.
- Тюпа, В.И. (2001), *Narratologiya kak analitika povestvoatel'nogo diskursa ("Arkhieri" A.P. Chekhova)* [Narratology as an Analyst of Narrative Discourse (“Archiereus” by A.P. Chekhov)], Izdatel'stvo Tverskogo gos. Universiteta, Tver, Russia.

Информация об авторе

Арина Ю. Солнцева, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; arisha-gilts@mail.ru

Information about the author

Arina Yu. Solntseva, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; arisha-gilts@mail.ru

Транскультурный символ голубого цветка
в англоязычном дискурсе.
Образ голубого цветка как культурный палимпсест

Анна С. Маркова

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

Аннотация. В статье предпринимается попытка проанализировать образ голубого цветка в англоязычном дискурсе как транскультурный символ, обладающий собственной семантикой в англоязычной традиции и одновременно имеющий устойчивую связь с немецкой литературой (романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген»). Так как образ голубого цветка имеет ярко выраженный колоратив, то невозможно отрицать влияния на него семантики лексемы “blue”. Следовательно, обращение к фразеологическим оборотам, имеющим эту лексему, позволяет выявить особенности восприятия транскультурного символа голубого цветка в англоязычной среде. Анализ публицистических и литературных источников, созданных до перевода романа «Генрих фон Офтердинген» на английский язык, показывает, что образ голубого цветка ранее встречался в английской литературе. Благодаря исследуемым произведениям можно понять, какие дополнительные коннотации получает образ, почему в англоязычном дискурсе голубой цветок представляется потусторонним явлением, а его появление символизирует близость смерти или путешествие в далекие миры. Это становится особенностью его восприятия в англоязычной среде. Приведенные в качестве примеров произведения конца XX – начала XXI в. позволяют говорить о нем как транскультурном явлении.

Ключевые слова: голубой цветок, Пенелопа Фицджеральд, Кэрол Маск-Дьюкс, Джордж Мартин, голубая роза, Новалис, транскультурный символ

Для цитирования: Маркова А.С. Транскультурный символ голубого цветка в англоязычном дискурсе. Образ голубого цветка как культурный палимпсест // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 68–76. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-68-76

The transcultural symbol of the blue flower
in English discourse.
The image of a blue flower as a cultural palimpsest

Anna S. Markova

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

Abstract. The article attempts to analyze the image of the blue flower in the English-language discourse as a transcultural symbol with its own semantics in the English-speaking tradition and at the same time having a stable connection with German literature (Novalis's novel "Heinrich von Ofterdingen"). Since the image of a blue flower has a pronounced colorativ, it is impossible to deny the influence of the semantics of the lexeme "blue" on it. Consequently, an appeal to phraseological units that have such a lexeme allows revealing the peculiarities of the perception of the transcultural symbol of the blue flower in the English-speaking environment. Analysis of publicistic and literary sources created before the translation of the novel "Heinrich von Ofterdingen" into English shows that the image of the blue flower had previously appeared in English literature. Thanks to the studied works, one can understand what additional connotations the image acquires, why in the English-language discourse the blue flower appears to be an otherworldly phenomenon, and its appearance symbolizes the nearness of death or a journey to distant worlds. This becomes a feature of its perception in the English-speaking environment. The works of the late 20th – early 21st century cited as examples let us talk about it as of a transcultural phenomenon.

Keywords: Blue flower, Penelope Fitzgerald, Carol Muske-Dukes, George Martin, blue rose, Novalis, transcultural symbol

For citation: Markova, A.S. (2022), "The transcultural symbol of the blue flower in English discourse. The image of a blue flower as a cultural palimpsest", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 68–76, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-68-76

Образ голубого цветка неразрывно связан с германской культурной традицией, с немецким романтизмом и романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Как и всякий символ, он раскрывается в конкретной вариации, свойственной перенимающей его культуре, и, по мысли М. Эспаня, может рассматриваться как палимпсест [Эспань 2018, с. 28]. Как отмечал Ю.М. Лотман, чтобы образ вошел в культуру, должен появиться некий «культурный двойник», который будет уникальным явлением рецептивной и транслирующей культуры. Иными словами,

...не только отдельные тексты или авторы, но и целые культуры, для того чтобы межкультурные контакты были возможны, должны иметь такие образы-эквиваленты в «нашей» культуре, подобно слова-рым-билингвам [Лотман 2016, с. 210–211].

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть образ голубого цветка как транскультурный символ в англоязычном дискурсе. В задачи работы входит: сопоставить образ с семантикой лексемы “blue” в английском языке, опираясь на работы А.Ю. Комановой, А.М. Шабановой; показать, как географические и научные открытия влияли на интерпретацию символа.

В качестве иллюстративного материала будут использованы художественные и публицистические работы, написанные на английском языке.

Лексема “blue” и символика цвета

А.Ф. Лосев подчеркивает, что восприятие цвета человеком является не только физико-биологическим процессом. Цветовая мифология, по мысли исследователя, «построена на существенной характеристике каждого цвета в отдельности» [Лосев 2016, с. 87] и является частью языковой картины мира. По мысли А.Ю. Комановой, это находит отражение во фразеологизмах и лексемах.

Исследовательница отмечает, что слово “blue”, произошедшее от древнеанглийского (bleu или blewe) и старофранцузского (bleu), семантически связанное с древнеисладским (bla), ранее обладало коннотацией светлого цвета кожи и волос, вплоть до «мертвенно-бледного» [Команова 2018, с. 63]. При этом в британском английском данный колоратив имеет символическое значение «пространства, ассоциируемого со сверхъестественным» [Команова 2018, с. 62].

Ю.М. Лотман, исследуя вопрос границы семиотической индивидуальности, говорил о том, что начало всякой культуры лежит в противопоставлении двух миров: внутреннего «своего» и внешнего «чужого», – и подчеркивал, что «граница может отделять живых от мертвых...» [Лотман 2016, с. 200]. Важно отметить, что лексема “blue”, включающая в себя как голубой, так синий колоративы, в англоязычном дискурсе связана с пограничной зоной, а иногда открыто представляет «чужой», запредельный мир. Данная лексема одновременно ассоциируется с религией, небом, верностью,

вечностью, верой и творчеством и с грустью, тоской и печалью [Команова 2018, с. 62–63].

На отрицательной коннотации лексемы настаивает и А.М. Шабанова. Исследователем в подтверждение своей мысли приводит следующие фразеологизмы: blue devils – состояние депрессии, подавленности; to feel blue – грустить или болеть; to be in the blues – потерпеть неудачу; to look blue – выглядеть больным; blue joke – грубая шутка; things look blue – плохие дела [Шабанова 2018, с. 532–533]. Лексема “blue” также связана с чем-то удивительным, внезапным и уникальным: once in blue moon – в редких случаях; out of blue – неожиданно, внезапно; true blue – преданный своей идее [Шабанова 2018, с. 532–533].

Из вышесказанного следует, что лексема “blue” в английском языке имеет значения, связанные с пограничным миром, тревожные коннотации, неоднозначное толкование, так как включает в себя два колоратива и имеет ассоциации и с горным миром, и с печалью.

Мы можем предположить, что образ, связанный с семантикой и символикой цвета, будет перенимать подобные колористические смысловые значения. Чтобы убедиться в этом, необходимо выяснить, существовал ли образ голубого цветка в англоязычном дискурсе до романа «Генрих фон Офтердинген» и как он воплощался.

Образ голубого цветка в публицистике и литературе конца XVIII – начала XIX в.

Л. Гетси (Lucia Getsi) отмечает, что первое знакомство англоязычного мира с романом Новалиса состоялось благодаря эссе Т. Карлейла (Thomas Carlyle) в 1829 г. [Getsy 1979, р. 27]. Ф. Хибел (Frederick Hiebel) отмечает, что перевод романа «Генрих фон Офтердинген» на английский в 1842 г. был выполнен под влиянием этой работы [Hiebel 1954, р. 8]. Однако образ голубого цветка уже присутствует к этому времени в английской литературе. В 1821 г. издаются «Малайские летописи», собранные и переведенные на английский доктором Дж. Лейденом (Leyden, John “Malay Annals (translated from the Malay language)”). Одна из них рассказывает о поиске знатной невесты, принцессы Гунунг Леданг, для султана Малаки. Султан отправляет за суженой самых смелых своих воинов, одному из них на пути встречается Танджунгский голубой цветок (the Tanjung’s blue flower), который дает тому подсказку:

“The bird is flown, and you are only grinding the pepper (for catching it)” («птичка улетела, а вы молитесь перец, чтобы поймать ее» – построчный пер. – *Прим. авт.*)¹.

Также образ голубого цветка встречается в публицистической прозе и отмечен в журналах путешественников. П.С. Паллас (Peter Simon Pallas) в книге о путешествии по южным провинциям Российской империи пишет об особом виде хлопка, цветущего голубым цветом (“I have been assured that the plant of this species of cotton has a *blue flower*”²). В книге Х. Латроба (Christian Ignatius Latrobe) об экспедиции в Южную Африку также упоминается «маленькое небо – голубой цветок» (“a small sky – blue flower”³), это сравнение напоминает образ, созданный У. Блейком: “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower”⁴ («увидеть мир в зерне песка / И небеса в Диком цветке» – построчный пер. – *Прим. авт.*).

Надо сказать, что в английской литературе начала XIX в. ряде случаев появляются отрицательные коннотации данного колористического образа. Голубые цветы ассоциируются со смертью. В книге «Рассказ о пребывании в Бельгии во время кампании 1815 г. и о посещении поля Ватерлоо» писательницы Ш.А. Итон (Charlotte Anne Eaton) и Дж. Уотс (Jane Watts) упоминают о голубых цветах на могилах – незабудках⁵.

Нельзя сказать, что образ голубого цветка был широко распространен, но он присутствовал в англоязычном дискурсе до перевода романа «Генрих фон Офтердинген» и обладал коннотациями, так или иначе определяющими «чужой» (по Ю.М. Лотману) мир, будь ли этот мир вполне реальным, но географически отделенным от привычного, или сверхъестественным.

¹ *Leyden J.* Malay Annals (translated from the Malay language). London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821. P. 279.

² *Latrobe C.I.* Journal of a Visit to South Africa in 1815 and 1816 with some account of the Missionary Settlements of the United Brethren, near the Cape of Good Hope. Book, Geography and Travel, Granth Sanjeevani, 1818. P. 224.

³ *Pallas P.* Travels Through the Southern Provinces of the Russian Empire, in the Years 1793 and 1794. V. 1. London: Printed for J. Stockdale, 1812. P. 361.

⁴ *Blake W.* Auguries of Innocence [Электронный ресурс]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence> (дата обращения 11.01.21).

⁵ *Eaton C.A., Watts J.* Narrative of a residence in Belgium during the campaign of 1815; and of a visit to the field of Waterloo. London: J. Murray, 1817. 351 p.

Культурный палимпсест образа голубого цветка

По замечанию М. Пастуро, флюобраз голубого цветка «превозмошел успех самого романа» [Пастуро 2020, с. 80]. Это подтверждается не только самими рецепциями, но и тем, что источником заимствования не всегда является «Генрих фон Офтердинген».

Профессор Х. Эдлингтон (Hugh Adlington), исследователь творчества П. Фицджеральд (Penelope Fitzgerald) (автора романа о жизни и творчестве Новалиса «Голубой цветок» (1995)), утверждает, что Пенелопа Фицджеральд пришла к образу голубого цветка благодаря новелле Д. Лоуренса (D.H. Lawrence) «Лис» (1922), в котором говорится о фатальном цветке счастья («fatal flower of happiness» [Adlington 2018, p. 93]), сокрытом где-то, совсем недалеко, в расщелине. Хотя образ голубого цветка появляется уже в ранних работах писательницы, например, в романе «Книжная лавка» (1978), преодолеть культурные и национально-языковые наслоения П. Фицджеральд удаётся лишь в ее последнем романе. В «Голубом цветке» (1995) писательница обращается к первоисточкам образа, глубоко погружаясь в материал. Дж. Барнс, восхищаясь ее работой, задается вопросами, откуда она узнала про порядки в прачечной, как разобралась в философии Шлегеля и постигла особенности солеварения. И находит ответ: П. Фицджеральд «прочла от корки до корки документацию на немецком языке по соляным шахтам» [Барнс 2013, с. 19]. Это позволило П. Фицджеральд создать произведение, которое сохраняет связь не только с немецкой культурной традицией, но и временем написания романа «Генрих фон Офтердинген». Можно сказать, что голубой цветок произведения английской писательницы является англоязычным «культурным двойником» (Ю.М. Лотман) образа Новалиса, так как в нем преодолеваются отрицательные коннотации и представление как о цветке с дальних островов. Голубой цветок Пенелопы Фицджеральд является символом «неизъяснимого чувства бессмертия»⁶, бесконечного горизонта и преданного служения поэзии.

Образ одной из ключевых героинь цикла фэнтези-романов Дж. Мартина (G.R.R. Martin) «Песнь льда и пламени» (1996), напротив, являет собой квинтэссенцию представлений о голубом цветке в англоязычном дискурсе. Лианна Старк признается королевой красоты и награждается венком из голубых роз («a crown

⁶ *Фицджеральд П.* Голубой цветок // Иностранная литература. 2016. № 9. С. 34.

of winter roses, blue as frost”⁷). К началу повествования она давно уже мертва и является в воспоминаниях брату в шторме из лепестков, синих, как глаза смерти (“a storm of rose petals blew across a blood-streaked sky, as blue as the eyes of death”⁸). В Лианне Старк воплощены нежность, хрупкость, обреченность и небесная красота. Для брата, Эддарда Старка, она становится предвестницей беды, поэтому сострадание к ней, грусть утраты и тоска всегда соединены в сознании персонажа с первобытным страхом смерти. И, разумеется, разрешением данной ситуации становится гибель героя.

В стихотворении «Голубая роза» (2018)⁹ Кэрл Маск-Дьюкс (Carol Muske-Dukes) жизнь, напротив, торжествует над смертью. Лирическая героиня переживает тяжелые роды и появившаяся на свет девочка (опасно-синего цвета (“danger blue”¹⁰) из-за внутриутробной гипоксии) кажется голубой розой, небывалым голубым цветком (“if-flower of myth”¹¹), который растет где-то на далеком острове (“bloom on the isle”¹²). Открытый родничок младенца представляется розой (“her brain’s opening rose”¹³), подлинным чудом. В этом произведении находят равновесие противопоставления жизни и смерти, поэтического и реального, заимствованного (мифический цветок – явная отсылка к роману Новалиса) и самобытного (коннотации, связанные с потусторонним миром). В этом произведении жизнь торжествует.

Подводя итог, скажем, что образ голубого цветка начал формироваться в англоязычном дискурсе еще до перевода романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». На образ оказало влияние символическое восприятие лексемы “blue”, включающей в себя голубой и синий колоративы. Вследствие этого он приобрел коннотации, связанные с болезнью, тоской, грустью и смертью, но также и те, что обозначают веру, нежность, верность и творчество. Эпоха Великих географических открытий заставила воспринимать голубой цветок как нечто экзотическое и далекое.

Роман «Генрих фон Офтердинген» стал тем явлением, которое позволило образу голубого цветка приобрести надежную литературную основу. Последующие рецепции имеют как самобытный

⁷ *Martin G.R.R.* Game of thrones. Bantam Books. Mass Market Movie Tie-in Edition, 2013. P. 631.

⁸ *Ibid.* P. 425.

⁹ *Muske-Dukes C.* Blue Rose. New York: Penguin Books, 2018. P. 3.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

характер, так и являются «культурными двойниками», а также могут быть попыткой создания синкретического целого – объединения в себе рецептивной и транслирующей культуры. Это приводит нас к выводу, что образ голубого цветка в англоязычном дискурсе является транскультурным символом.

Литература

- Барнс 2013 – *Барнс Дж.* За окном. М.: Эксмо, 2013. 320 с.
- Команова 2018 – *Команова А.Ю.* Функционирование фразеологизмов с элементами цветообразования в англоязычном медиадискурсе: Дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2018. 164 с.
- Лосев 2016 – *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 320 с.
- Лотман 2016 – *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.
- Пастуро 2020 – *Пастуро М.* Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. 4-е изд. М.: Новое лит. обозрение, 2020. 144 с.
- Шабанова 2018 – *Шабанова А.М.* Отражение английской культуры во фразеологизмах с компонентом цветообозначения // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 3 (70). С. 531–533.
- Эспань 2018 – *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с фр.; Под общ. ред. Е.Е. Дмитриевой; Вступ. ст. Е. Дмитриевой. М.: Новое лит. обозрение, 2018. 816 с.
- Adlington 2018 – *Adlington H.* Penelope Fitzgerald. Liverpool University Press, UK, 2018. 151 p.
- Getsi 1979 – *Getsi L.* Novalis in English Translation: “The Sins of the Fathers...” // Translation Review. 1979. № 4 (1). P. 27–35.
- Hiebel 1954 – *Hiebel F.* Novalis: German poet – European thinker – Christian mystic. University of North University of North Carolina Press, 1954. 126 s.

References

- Adlington, H. (2018), *Penelope Fitzgerald*. Liverpool University Press, UK.
- Barnes, J. (2013), *Za oknom* [Through the Window], Eksmo, Moscow, Russia.
- Espagne, M. (2018), *Istoriya tsivilizatsii kak kul'turnyi transfer* [History of civilizations as a cultural transfer], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Getsi, L. (1979), “Novalis in English Translation: ‘The Sins of the Fathers...’”, *Translation Review*, no. 4 (1), pp. 27–35.
- Hiebel, F. (1954), *Novalis: German poet – European thinker – Christian mystic*, University of North University of North Carolina Press.

- Komanova, A.Yu. (2018), *Functioning of phraseological units with elements of the color formation in the English-language media discourse*, Ph.D. Thesis, Belgorod, Russia.
- Losev, A.F. (2016), *Dialektika mifa* [Dialectics of myth], Azbuka, Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Lotman, Yu.M. (2016), *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside the thinking worlds], Azbuka, Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Pastoureau, M. (2020), *Sinii. Istoriya tsveta* [Blue. The History of a color], 4th ed., Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Shabanova, A.M. (2018), "Reflection of English culture in phraseological units with a color designation component", *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, no. 3 (70), pp. 531–533.

Информация об авторе

Анна С. Маркова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; lirel@yandex.ru

Information about the author

Anna S. Markova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; lirel@yandex.ru

УДК 821(410)-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-77-85

Альбом «Алмазные псы» Д. Боуи как научно-фантастическое произведение

Дмитрий А. Тюлин

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

Аннотация. Альбом «Алмазные псы» британского музыканта Дэвида Боуи анализируется в статье в качестве экспериментального поэтического цикла. Изначально задуманный в качестве музыкальной адаптации романа Дж. Оруэлла «1984», альбом представляет научно-фантастическое произведение, вовлекающее множественные литературные аллюзии. «Алмазные псы» как музыкальный альбом анализируется с точки зрения прямой аналогии с лирическим циклом, обладающим внутренним единством, но сочетающим разнородные элементы. Фрагментарность и недосказанность используются как способ расширения художественной вселенной альбома. Помимо романа Оруэлла, важную роль в нарративе альбома «Алмазные псы» играют отсылки к антиутопии Э. Бёрджесса «Заводной апельсин», которая оказала большое влияние на образную систему Боуи того времени, а также роман «Дикая мальчишка» У.С. Берроуза, сюжет и образность которого вплетены в художественную ткань альбома. Сюжеты и зонги из спектакля Б. Брехта и К. Вайля «Трёхгрошовая опера» также сообщают альбому особую эстетику, особенно если помнить о более широком контексте медиа музыкального театра, в которое Боуи стремился поместить свое произведение.

Ключевые слова: Дэвид Боуи, современная поэзия, звуковая поэзия, рок-поэзия, литература бит-поколения, эпический театр, антиутопия, смешанные медиа, научная фантастика

Для цитирования: Тюлин Д.А. Альбом «Алмазные псы» Д. Боуи как научно-фантастическое произведение // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 77–85. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-77-85

“Diamond Dogs” by D. Bowie as a work of science fiction

Dmitrii A. Tyulin

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

Abstract. The album “Diamond Dogs” by British musician David Bowie is analyzed in the article as an experimental poetic cycle. Originally conceived as a musical adaptation of G. Orwell’s “1984”, the album is a science fiction work involving multiple literary allusions. “Diamond Dogs” as a musical album is analyzed from the point of view of a direct analogy with the lyrical cycle, which has internal unity, but combines heterogeneous elements. Fragmentation and understatement are used as a way to expand the artistic universe of the album. In addition to Orwell’s novel, an important role in the narrative of the album “Diamond Dogs” is played by references to A. Burgess’s dystopian “A Clockwork Orange”, which had a great influence on Bowie’s image system of that time, as well as the novel “Wild Boys” by W.S. Burroughs, the plot and the imagery of which are woven into the artistic fabric of the album. The plots and zongs from B. Brecht and K. Weill’s “The Threepenny Opera” also give the album a special aesthetics, particularly if one bears in mind the broader context of the musical theater media in which Bowie sought to place his work.

Keywords: David Bowie, contemporary poetry, sound poetry, rock poetry, beat generation literature, epic theatre, dystopia, mixed media, science fiction

For citation: Tyulin, D.A. (2022), “ ‘Diamond Dogs’ by D. Bowie as a work of science fiction”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 77–85, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-77-85

Песенная лирика в рок-культуре строится по своим собственным законам, выработавшимся на протяжении 1960-х гг. Одним из направлений экспериментирования в этот период было использование образности, мотивов и сюжетов художественной литературы. Одним из источников была, к примеру, литература бит-поколения, которая важна для глубокого понимания протестной идеологии и эстетики рок-музыки. Можно предположить, что интерес к литературным произведениям не в последнюю очередь был связан с влиянием произведений, написанных в 1930-е гг. К. Вайлем и Б. Брехтом. Это влияние оказалось важным и для британского музыканта Дэвида Боуи, который известен серьезной работой с литературными источниками. В этой статье поэзия Боуи,

в частности альбом «Алмазные псы» (“Diamond Dogs”), созданный в классический период его творчества, анализируется на основе представления о рок-поэзии как о литературном явлении, связанном с современными литературными течениями и литературной модой. Альбом рассматривается как поэтический цикл, литературный контекст обозначается как релевантный для более полного понимания заключенной на альбоме рок-поэзии.

Интерес исследователей вызывает высокая культурная референциальность творчества Боуи и уникальная для рок-музыки способность к преодолению формальных ограничений в творчестве. Публичное признание Боуи приобрел, разработав в 1972 г. персону Зигги Стардаста – марсианского мессии, сошедшего на Землю, чтобы предупредить человечество о грядущем конце света. Персона в контексте творчества Боуи подразумевает литературную маску, особый и отделенный от фигуры автора художественный конструкт, объединяющий в себе перформатив, имидж и концептуальную установку. Интерес к жанру научной фантастики, характерный для 1960-х и 1970-х гг., отразился на рок-музыке, которая тогда была молодым явлением. Научная фантастика была источником вдохновения для многих рок-музыкантов; многие альбомы и эпические композиции групп британского прогрессивного рока строятся вокруг сюжетов, заимствованных из литературы в этом жанре [Romano 2010].

В 1974 г. Дэвид Боуи запросил у вдовы знаменитого писателя Джорджа Оруэлла Сары разрешение на использование и художественную адаптацию романа-антиутопии «1984». Певец разрабатывал амбициозный замысел по превращению книги Оруэлла в большой театральный рок-мюзикл на Бродвее, который должен был быть представлен публике ровно за десять лет до наступления даты событий, происходящих в романе¹. Однако он натолкнулся на решительный отказ.

То, что планировалось в качестве музыкального переложения романа «1984», в силу трудностей с авторскими правами становится гораздо более самостоятельным произведением. Альбом, получивший сюрреалистическое название «Алмазные псы», оказывается самой амбициозной на тот момент записью Боуи, полноценным мультимедийным проектом. Альбом может быть увиден как литературное произведение, далеко выходящее за рамки текста.

¹ Far Out Magazine. The story of David Bowie's failed adaptation of George Orwell's '1984' [Электронный ресурс]. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/david-bowie-failed-adaptation-of-george-orwells-1984/> (дата обращения 13 января 2022).

Это произведение Боуи спровоцировано не только стремлением перенести в музыкальный театр классическую антиутопию Оруэлла, но и сильным влиянием западной литературы XX в., в частности современной ему фантастической и экспериментальной прозы. Боуи создает вселенную из непрямых цитат, составляет коллаж из различных сюжетных, мотивных и ситуативных элементов, объединенных общей ситуацией постапокалиптической антиутопии и общей эстетикой декаданса, воспевания распада. Беря за основу «1984», Боуи наполняет аллюзиями и отсылками текст, сюжет и художественное оформление альбома, создавая гипертекстуальный поэтический цикл, полнота которого раскрывается, если брать во внимание весь референциальный материал, использованный и трансформированный автором.

Альбом следует рассматривать с точки зрения сходства между расположением песен и организацией последовательности стихотворений в поэтическом цикле. Песни организовывались в циклы еще в эпоху романтизма, и по аналогичному принципу зачастую выстраиваются стихотворения. Стихотворения, собранные в авторский цикл, представляют из себя своеобразное единство противоречий, по определению М. Дарвина, это «открытое множество», объединенное общей идеей, заголовком, пространственно-временным континуумом [Дарвин 2018, с. 32]. Обычно в записях рок-артистов песни объединены если не темой, то общим настроением, кругом проблем, а в случае Боуи слушатель имеет дело с концептуальной организацией даже более сложного уровня. Боуи не только организует альбом «Алмазные псы» как цикл, объединяя песни по схожим настроениям и текстуальным элементам, но и заимствует романную форму для выстраивания его сюжета. В альбоме «Алмазные псы» помимо общего круга проблем, таких как деградация, распад и насилие, можно обнаружить относительно связный нарратив, несмотря на явные недосказанности.

С композиционной точки зрения альбом строится так:

- 1) пролог-вступление;
- 2) заглавный трек-экспозиция;
- 3) песни, с разных сторон демонстрирующие вселенную альбома;
- 4) поколенческие гимны;
- 5) треки, основанные непосредственно на романе «1984»;
- 6) так называемое outro, концептуальное заключение.

Антиутопия, которую представляет Боуи, в первую очередь строится вокруг разрушения социальных связей, экономического кризиса, падения нравов. Нью-Йорк у Боуи превращается в место дикое в прямом смысле, где действуют законы джунглей и основной целью становится выживание. В постапокалиптическом

будущем царит насилие и анархия, потребительские ценности низвергаются, а атрибуты роскоши обесцениваются. Восприятие слушателя включает все сюжетные недосказанности альбома в контекст единой композиции – что говорит о наличии циклообразующих связей в альбоме. В этом заключается принцип функционирования концептуальных альбомных циклов, чья свободная структура позволяет слушателю выстраивать свою интерпретацию отдельных мест альбома, исходя из некоего заданного канона или референциального круга.

Первые треки альбома («Легенда будущего», «Алмазные псы») повествуют о банде Алмазных Псов во главе с дерзким лидером Хэллоуин Джеком, населяющих Нью-Йорк будущего, это неприглядный мир убийц, проституток и коррумпированных политиков («Сладкая штучка/Кандидат/Реприза»). Создавая свою версию Нью-Йорка, Боуи использует эстетику немецкого кабаре 1920-х гг., как и театральные приемы отстранения, разработанный классическим драматургом модернизма Бертольдом Брехтом. Неестественность, эмблематичность повествования становится для Боуи важной категорией, как это было в драмах эпического театра. Боуи вдохновлялся работами Курта Вайля, автора песен к культовой «Трёхгрошовой опере» Брехта. Главный герой произведения Брехта и Вайля – это настоящий хозяин лондонских трущоб, также известный по кличке Мэкки-Нож (Mackie Messer, в англоязычном варианте Mack the Knife), что роднит его прозвище с псевдонимом самого Боуи (Bowie-knife – наименование охотничьего ножа, которое взял Дэвид Роберт Джонс в качестве сценического имени). Зонги, посвященные Мэкки-Ножу, описывают его в очень схожих с «Алмазными псами» интонациях как смертельную опасность, поджидающую ночью за углом: «Крик не слышен, Плач излишен, Пуля в спину – Будь здоров» (пер. Ю. Ким). «Выходи из сада, детка, ты наткнешься на смерть в тумане», – поет Боуи в заглавной песне альбома. Следует заметить, что в процессе адаптации «Оперы» Брехта и Вайля на английский язык из зонга о Мэкки-Ноже были удалены наиболее оскорбительные фрагменты, в частности об изнасиловании малолетней [Fegan 2020, p. 35]. В итоге Мэкки превращается в харизматичного преступника, притягательного для Боуи. Это наблюдение подтверждает идею о гламуризации насилия в эстетике «Алмазных псов» – маргинальный материал проходит культурную апроприацию, в случае с Боуи будучи пропущенным через призму рок-н-ролльной субкультуры.

Хэллоуин Джек как центральная поэтическая персона альбома подчеркнута искусственен, однако именно таким образом эта персона обретает возможность «мерцать» интересующими Боуи

литературными персонажами, свободно сочетая различные сюжеты в рамках одной концепции. «Псы» Боуи – это та же банда во главе с харизматичным лидером, и Хэллоуин Джек, предводитель «браконьеров», в первую очередь похож на Алекса из книги Бёрджесса, которая рассматривается в литературоведении в одном ряду с «1984» как антиутопия. Хэллоуин Джек является не только персонажем поэтического цикла, но и персоной, вокруг которой строится альбом. Боуи делает Хэллоуин Джека через подчеркнутую пустотность его персоны вместилищем и Алекса, и главного героя романа Оруэлла – Уинстона. Их объединяет общий антиутопический мотив: обоих героев деперсонализирует система.

Кроме того, Боуи заявлял, что источником вдохновения для «Алмазных псов» послужил роман «Дикие мальчики» У.С. Берроуза, написанный совсем незадолго до записи альбома, в 1971 г. Боуи реинкорпорирует созданный Берроузом сюжет о колонии сексуально активных подростков, живущих в воинственной независимости в сюрреалистической версии трущоб и близлежащих джунглей Марракеша. Герои, сеющие насилие в Нью-Йорке Боуи, молоды, и поэтому практически невинны [Thomas 2018, p. 336]. Именно бесконтрольность подросткового насилия и наивность детского зла привлекают как Боуи, так и Берроуза и Бёрджесса, героям которых от 12 до 16 лет.

Искусственность поэтической персоны Хэллоуин Джека выражена в близком по духу Оскару Уайлду сопоставлении себя с портретом во плоти, но влачащемся на поводке: “...like a portrait in flesh, who trails on a leash”. Обратим внимание, что на обложке записи представлен сюрреалистический портрет Боуи с нижней половиной тела собаки, лежащей на театральной сцене, он пристально смотрит на зрителя. В «Диких мальчиках» один из юных героев сопоставляет себя с собакой в одном из наиболее выразительных пассажей. Герой размышляет о растворении человеческого в своей личности, которое вытесняется чем-то животным, он «не человек и не зверь»². Трансгрессивные мотивы, наблюдаемые в «Диких мальчиках», выходы за пределы своей личности за счет деградации человеческого, являются основополагающими для характеристики поколения «Алмазных псов» и персоны Хэллоуин Джека.

Персона Хэллоуин Джека вбирает в себя Уинстона через центральные треки альбома, «Бунтарь-бунтарь» и «Рок-н-ролл со мной». Первый из них является гимном бунтарской молодежи, второй может трактоваться как признание Уинстона Джулии в любви, момент их настоящего единения. Центральные треки – это

² *Burroughs* W.S. *The wild boys: A book of the dead*. Grove Press, 1971.

два рок-гимна, каждый из которых легко способен восприниматься вне концептуальной арки альбома, не будучи связанным с сюжетом. Так подчеркивается некоторая эфемерность концептуального альбома как интермедияльного произведения – текст может быть изъят или встроен в сюжет, остающийся ненарушенным, что является характеристикой поэтического цикла.

При этом лирический субъект этих песен играет как антигероическую, так и освободительную роль нарушителя правил, столь важную для творчества Боуи 1970-х. Персоны Боуи – это нарушители норм и сексуальных табу, несущие последователям освобождение от подавляющей человека рутины. Вместе с этим литературоведы указывают, что данное восприятие сексуальности является релевантным и для самой вселенной «1984» [Beauchamp 1973, 285]. Работы по психологии масс занимали важное место в библиотеке Оруэлла, и можно без труда заметить, как переключаются психоаналитические идеи о репрессированной или перенаправленной сексуальной энергии с политическими и социальными манипуляциями, проводимыми в антиутопическом Лондоне Оруэлла. Правительство в романе Оруэлла подавляет сексуальные желания горожан, трансформируя их в любовь к Большому Брату – сублимация либидинальной энергии в тоталитарных режимах описывается психологами с позиций фрейдизма и марксизма [Van Ginneken 1987]. Протестом и средством освобождения для героев Оруэлла является именно любовь – эмпатия и единение индивидуумов противопоставляются стиранию идентичности и омассовлению. Для Боуи важен именно этот аспект романа, его удастся поместить в контекст рок-н-рольной эстетики, актуализировав таким образом свободолюбие героев Оруэлла.

Завершающий же акт альбома полностью составлен из песен, основанных на романе «1984», они наполнены аллюзиями на сюжетные ходы и образы книги и выстроены в нарративной последовательности. Именно в этот момент нарративная линия альбома полностью сосредотачивается на сюжете Оруэлла до самого конца повествования, повторяя третью часть романа, начинающуюся с ареста Уинстона и заканчивающуюся его расстрелом. Тайное свидание и дальнейший арест влюбленной пары составляют скрытый сюжет композиции «Мы – мертвецы». Название песни является последней фразой, которую Уинстон говорит Джулии – далее ее повторяет О'Брайен перед вторжением Полиции Мыслей.

Трек, самим названием отсылающий к роману Оруэлла «1984», представляет собой наиболее явную попытку Боуи реконструировать параноидальное предчувствие будущего тотальной несвободы, создаваемое в книге. Если рассматривать песню как элемент так

и не реализованного мюзикла, то атрибутировать лирическое слово можно О'Брайену, тайному сотруднику Министерства Любви, пытающему тело и сознание Уинстона в финальной части книги.

Кульминационным треком альбома Боуи делает балладу «Большой брат», которая звучит как ода от лица народа своему диктатору, ироничное, сатирическое выражение зависимости от тоталитарного режима, необходимости быть ведомыми и введенными в заблуждение. Важно, что поглощенное ложью и развратом население Города Голода, провозглашая свою любовь к Большому Брату, именно «хочет» его, фраза “We want you, Big Brother”, кульминационная строка альбома, является аллюзией на последние строки романа Оруэлла: «Он любил Старшего Брата». Через эту цитату Боуи возвращает слушателя к идее о репрессированной сексуальности в идеологических режимах: Брата хотят подсознательно-эротически не только из-за падения нравов, но и потому, что так действительно работает психологический принцип любви к политическому лидеру.

Таким образом, «Алмазные псы» Дэвида Боуи при подробном рассмотрении демонстрируют не только сходство с поэтическим циклом, но и включают нарратив, характерный для романной формы, театрализуя его. Литературные и художественные отсылки в концептуальной ткани альбома делают возможным его более полное восприятие. Оруэлл, Берроуз, Бёрджесс и Брехт фактически могут рассматриваться как соавторы вселенной альбома.

Благодарности

Работа выполнена при поддержке О.И. Половинкиной, доктора филологических наук, профессора.

Acknowledgements

The work was supported by Olga I. Polovinkina, professor, Dr. of Sci. (Philology).

Литература

Дарвин 2018 – *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. М.: РГГУ, 2018.

Beauchamp 1973 – *Beauchamp G.* Of Man's Last Disobedience: Zamiatin's "We" and Orwell's "1984" // *Comparative Literature Studies*. 1973. № 10 (4). P. 285–301.

- Ferran 2020 – *Ferran P.W.* Translating the Gestus of “Mac the Knife” // *Delos: A Journal of Translation and World Literature*. 2020. Vol. 35. № 1.
- Romano 2010 – *Romano W.* Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock. Lanham: Backbeat Books, 2010.
- Thomas 2018 – *Thomas J.T.* Street Families and Wild Boys: A Collage for William S. Burroughs // *Pacific Coast Philology*. 2018. Vol. 53. № 22. P. 335–349.
- Van Ginneken 1987 – *Van Ginneken J.* Reich’s “Mass psychology of fascism” in Marxist perspective // *Revista de Historia de la Psicología*. 1987. Vol. 8. № 3. P. 295–306.

References

- Beauchamp, G. (1973), “Of man’s last disobedience: Zamiatin’s ‘We’ and Orwell’s ‘1984’”, *Comparative Literature Studies*, vol. 10, no. 4, pp. 285–301.
- Darvin, M.N. (2018), *Poeticheskii mir liricheskogo tsikla. Avtor i tekst* [The poetic world of the lyrical cycle. Author and text], RGGU, Moscow, Russia.
- Ferran, P.W. (2020), “Translating the gestus of ‘Mac the Knife’”, *Delos: A Journal of Translation and World Literature*, vol. 35, no. 1.
- Romano, W. (2010), *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*, Backbeat Books, Lanham, MD.
- Thomas, J.T. (2018), “Street families and wild boys: A collage for William S. Burroughs”, *Pacific Coast Philology*, vol. 53, no. 2, pp. 335–349.
- Van Ginneken, J. (1987), “Reich’s ‘Mass psychology of fascism’ in Marxist perspective”, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 8, no. 3, pp. 295–306.

Информация об авторе

Дмитрий А. Тюлин, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ringosartre@gmail.com

Information about the author

Dmitrii A. Tyulin, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; ringosartre@gmail.com

Пьер Паоло Пазолини: к 100-летию со дня рождения

УДК 821(450)+791

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-86-94

Международная научно-практическая конференция
«Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции:
к столетию со дня рождения»

Татьяна А. Быстрова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, eur-lang@yandex.ru*

Алла Г. Соколова

*Национальный исследовательский Московский государственный,
строительный университет, Москва, Россия, as.falconi@yandex.ru*

Аннотация. Предлагаемый реферативный обзор посвящен Международной научно-практической конференции «Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции», которая прошла 1–2 марта 2022 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького и Российском государственном гуманитарном университете. В конференции, организованной Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ и кафедрой европейских языков ИЛ РГГУ, приняли участие литературоведы университетов России, Италии, Чехии и Германии, киноведы, переводчики художественной прозы и поэзии и др. Цель конференции – почтить память великого итальянского поэта, писателя, мыслителя и режиссера накануне памятной даты – столетия со дня рождения (5 марта 2022 г.).

Выступления докладчиков были посвящены как литературному, так и кинематографическому наследию Пазолини, а также рецепции его творчества в современной культуре.

Ключевые слова: итальянистика, перевод, диалектология, кинематограф, Пьер Паоло Пазолини, итальянская литература

Для цитирования: Быстрова Т.А., Соколова А.Г. Международная научно-практическая конференция «Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции: к столетию со дня рождения» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 86–94. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-86-94

© Быстрова Т.А., Соколова А.Г., 2022

International Scientific and Practical Conference
“Pier Paolo Pasolini: person, works, perception.
On his 100th birthday”

Tat'yana A. Bystrova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
eur-lang@yandex.ru*

Alla G. Sokolova

*National Research Moscow State University of Civil Engineering,
Moscow, Russia, as.falconi@yandex.ru*

Abstract. The proposed review is dedicated to the recent International Scientific and Practical Conference “Pier Paolo Pasolini: person, works, perception. On his 100th birthday”, which was held on March 01–02, 2022 at the Russian University for the Humanities and at the Gorky Institute of Word Literature of Russian Academy of Science (Moscow). The conference organized by the Department of Classical Literature of the West and Comparative Literature of the IW and the Department of European Languages of the IL RSUH, saw a large participation of literary scholars from universities in Russia, Italy, the Czech Republic and Germany, film critics, translators of fiction and poetry, etc. The purpose of the conference was to honor the memory of the great Italian poet, writer, thinker and director on the eve of a memorable date – the centenary of his birth (March 5, 2022).

The reports made concerned both the literary and cinematic heritage of Pasolini, as well as the reception of his work in the contemporary culture.

Keywords: italian literature, dialectology, cinema, Pier Paolo Pasolini, poetry

For citation: Bystrova, T.A., Sokolova, A.G. (2022), “International Scientific and Practical Conference ‘Pier Paolo Pasolini: person, works, perception. On his 100th birthday’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 86–94, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-86-94

1 и 2 марта 2022 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького и в Российском государственном гуманитарном университете прошла Международная научно-практическая конференция «Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции», организованная Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ и кафедрой европейских языков ИЛ РГГУ. Цель конференции – почтить память ве-

ликого итальянского мыслителя, политического активиста, поэта, писателя, критика и режиссера Пьера Паоло Пазолини накануне его юбилея – столетия со дня рождения (5 марта 2022 г.).

Первое заседание конференции открылось выступлениями итальянских и чешских коллег на итальянском языке. Алессандро Марино (Чехия) посвятил свое выступление «Работа с актером в фильме Аккатоне» поискам евангельских мотивов и цитат в дебютной киноработе Пазолини, отметив внимательность Пазолини к текстам Священного Писания несмотря на его отдаление от официальной церкви.

Доклад Луиджи Мартеллини (Италия) «Италия Пазолини, “корсара” и “лютеранина”» строился вокруг философских и политических высказываний Пазолини на острые темы, такие как западный консумизм, конформизм, лживая толерантность, аборт и судьба итальянской молодежи (на материале «Корсарских записок» и «Лютеранских писем»).

Томаш Матрас (Чехия) в докладе «Пазолини – неистощимый поэт жанров» обратился к своей переводческой работе над «Лютеранскими письмами». Исследователь выделил для себя ключевые слова Пазолини-мыслителя и подчеркнул, что Пазолини отметился во всех жанрах, словно всю жизнь находился в поиске средств выражения своих убеждений.

Джузеппина Ларокка (Италия) говорила о важности русской литературы для Пазолини. В сообщении «Пазолини и русская литература» она показала Пазолини как очень внимательного читателя и критика, который обращался к отнюдь не классическим текстам русской литературы для 1970-х гг. – Платонову, Мандельштаму, Сологубу, а также «Откровенным рассказам странника духовному своему отцу» (текст анонимного автора XIX в.). В каждом авторе Пазолини открывал итальянским читателям неожиданные стороны русской культуры, показывая себя как нестандартно мыслящего критика и читателя. По мысли исследовательницы, особенность Пазолини-читателя в том, что он смотрит на тексты не извне, а изнутри. Особое влияние на Пазолини оказал Достоевский: от него Пазолини заимствует идею двойничества, мотив жертвенного агнца (*vittima del sacrificio*), и др.

Анна Владиславовна Ямпольская (Москва) рассказала о наследии Пазолини на страницах журнала «Иностранная литература». Как оказалось, главный советский, а затем и российский журнал зарубежной литературы парадоксальным образом почти не публиковал тексты Пазолини. Это досадное недоразумение должен отчасти компенсировать литературный гид по творчеству Пазолини, подготовленный исследовательницей в честь столетнего юбилея

итальянского гения. В апрельском номере «Иностранной литературы» за 2022 г. Пазолини предстанет читателю во всех ипостасях своей разнообразной интеллектуальной деятельности: как поэт, как критик, как режиссер, как мыслитель, опередивший свое время.

Юлия Сергеевна Патронникова (Москва) посвятила свой доклад римским предместьям в рассказах и романах Пазолини, а также эволюции образа «мальчика с обочины жизни», в котором поэт увидел отчаянную жажду жизни и наивную правдивость. Как оказалось, образ Рима у Пазолини совсем другой, нежели у его современников, он бесконечно далек от литературного канона. Пазолини погружается в жизнь низов итальянского общества, открывая читателям и зрителям глаза на самые нелицеприятные стороны итальянской жизни.

Евгения Александровна Литвин (Москва) рассказала о недолгом сотрудничестве Пазолини с документалисткой Чечелией Манджини и о влиянии этнографа Эрнесто Де Мартино на творчество поэта. Вместе с Манджини Пазолини работал над несколькими фильмами, среди которых особо следует отметить «Stendahl (suonano ancora)» (1960). Для съемок группа побывала в северной части Апулии, Саленто, где Пазолини познакомился с живыми народными обрядами и культурой греческой диаспоры полуострова. Сюжет фильма – оплакивание матерью погибшего сына. В этой ленте соединились автобиографические мотивы Пазолини (ставшего сценаристом) и общее горе итальянского народа, древние мифы и их сегодняшняя интерпретация.

Михаил Вячеславович Ларинов (Санкт-Петербург) посвятил свое сообщение диалогу Пазолини с Андреем Платоновым. Докладчик отметил мистериальную основу творчества Пазолини и Платонова, внимание обоих писателей к телесности, эстетике пролеткульта, склонность к созданию своего рода агиографии героев. Пазолини и Платонова роднит также безусловное внимание к языку, попытка найти в нем исконную суть народной культуры, тема дороги и мифологема пути, тема пустоты сердца и многое другое.

Юлия Николаевна Галатенко (Германия) продолжила тему творческого диалога Пазолини с современниками, рассказав об отношениях поэта с женой Альберто Моравиа, писательницей Эльзой Моранте. Исследовательница отметила, что Пазолини и Моранте посвящали друг другу стихи и вели активную переписку в 1960-е гг., демонстрируя нежное отношение друг другу, однако постепенно отдалились и в 1970-е произошел разрыв, связанный с разницей во взглядах. Несмотря на это, писатели следили за творчеством друг друга и сохранили взаимоуважение.

В завершение работы секции Владимир Владимирович Лукьянчук (США) представил доклад на тему «Секс как метафора власти». Исследователь рассмотрел проблематику секса и власти в эпоху торжества неокapиTaлизMa и сопутствующего ему становления потребительского общества в фильме Пазолини «Салó, или 120 дней Содома» и романе «Нефть». Докладчик отметил, что уподобление секса тотальной потребительской власти является вкладом Пазолини в современную социологию и психологию, а открытие им секса как категории политической власти подтверждает такой же вывод, который сделал годом позже Мишель Фуко в своей «Воле к знанию (1976)». В то же время 1970-е в Италии – годы кризиса и уничтожения старой народной культуры, когда ее заменяют новые модели потребительской жизни. Стилистически и жанрово разные фильм и роман Пазолини взаимодействуют друг с другом. Докладчик также рассмотрел важнейшие для прочтения «позднего» Пазолини статьи и эссе: «Тетис», «Отречение от “Трилогии жизни”» и «Секс как метафора власти».

Первый день конференции завершился круглым столом, который был посвящен переводам наследия Пазолини на русский язык. Во время онлайн-встречи переводчики поэзии Пазолини Алексей Ткаченко-Гастев, Кирилл Медведев, а также переводчики прозы Владимир Лукьянчук и Анна Ямпольская рассказали о своем первом знакомстве с творчеством Пазолини, о трудностях перевода его текстов, об особенностях работы с творческим наследием Пазолини и ответили на вопросы слушателей. В завершение встречи каждый из участников прочел свои любимые стихотворения Пазолини в собственном переводе.

Второй день конференции открылся сообщением Анастасии Викторовны Голубцовой (Москва) «Сельский мир и советский миф в путевых заметках П.П. Пазолини». Докладчица отметила, что до 1950-х гг. для Пазолини русский человек представлялся своего рода ребенком и дикарем – носителем архаичной народной цивилизации. Когда Пазолини оказался в СССР, увиденное напомнило ему мир собственного детства. Кроме того, поэт, не владея языком и не имея возможности ни понимать, ни выражать собственные мысли, оказался в позиции ребенка, воспринимающего мир искренне и непредвзято. В результате такого восприятия Пазолини всегда относился к СССР и к России очень нежно, создавая миф о России как о стране подлинных ценностей.

Доклад Ольги Геннадьевны Герасимовой (Москва) продолжил тему взаимоотношения Пазолини с Россией. Исследовательница подробно рассказала о фестивале молодежи, состоявшемся в Москве в 1957 г., на который в составе многочисленной итальянской

делегации, приехал и Пазолини. Докладчица представила новые интересные факты о пребывании Пазолини в Москве, а также показала документы и фотоматериалы, связанные с организацией и проведением фестиваля.

Переводчик Алексей Ткаченко (Москва) рассказал о концепции времени и истории в творчестве Пазолини. В докладе были рассмотрены объективная и субъективная концепции времени у Пазолини. Первую исследователь связал с философской традицией, восходящей к Аристотелю и получившей полное развитие в Новую эпоху, а вторую – с интроспекцией временного потока у Блаженного Августина, также восходящей к античной философии. Возможность сосуществования двух концепций времени у Пазолини обеспечивалась, во-первых, тем, что время как «число движения», по Аристотелю, не обладает собственной пространственной формой, принимая в нашем сознании преобладающую форму эмпирических изменений; во-вторых, тем, что внутри христианской и гуманистической модели линейного прогресса сохраняется множество локальных психо- и мифологических концепций времени, тяготеющих к цикличности; наконец, в-третьих, тем, что благодаря используемой Пазолини сложной системе масок, символов и метафор, включая специально сконструированный им из фриульского диалекта поэтический язык, ему удавалось долгое время сохранять в неприкосновенности параллельность и взаимную непроницаемость этих двух концепций. Однако прошлое Пазолини обрушилось под влиянием настоящего, потому что всегда существовало лишь в настоящем, субъективно. Смерть автора парадоксальным способом закрепила два взаимоисключающих образа его прошлого, которые, став реальностью в пространстве текста, обрели, наконец, некую сохранность.

Доклад Елены Сергеевны Борисовой (Москва) был посвящен проблематике передачи несобственно-прямой речи у Пазолини. Языковая интерференция нередко использовалась Пазолини как стилистическая особенность текста. Исследовательница подчеркнула, что диалог о возможностях языка всегда был особенно важен для Пазолини, который возвел «чужую речь» из грамматической категории в философское понятие.

Людмила Евгеньевна Сабурова (Москва) рассказала о взаимоотношениях Пазолини и Итало Кальвино. Эти два автора занимают в итальянской литературе особое место как сильнейшие представители постмодернизма и в то же время их взгляды и убеждения поначалу тоже очень близки. Со временем, однако, Кальвино отказывается от политического активизма, в то время как Пазолини, напротив, радикализируется. Кальвино все больше погружается в литературу, увлекаясь идеей сложной структуры произведения и все более отрываясь

от реальности с точки зрения содержания, в то время как Пазолини стремится отразить ее как можно более четко, пусть и метафорически. В переписке двое великих современников не боятся критиковать друг друга, и вместе с тем видно, что один высоко оценивает вклад другого в литературу и в дискуссию о языке. Их диалог – диалог двух равных, в основе которого всегда остается приверженность слову как главному средству преобразования действительности.

Завершающая секция конференции была посвящена киношедеврам Пазолини, а также его влиянию на современную итальянскую литературу. Дарья Александровна Шевлякова (Москва) в докладе «Эстетика Ренессанса в кинематографическом наследии П.П. Пазолини» наглядно показала, как Пазолини в своих кинолентах воспроизводит некоторые сцены картин Возрождения. В частности, в таких картинах, как «Овечий сыр» (1962), «Мама Рома» (1962) и др. Пазолини цитирует «Мертвого Христа» Андреа Мантеньи, «Снятие с Креста» Сандро Боттичелли, «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, «Беременную Мадонну» Пьетро делла Франческа и многих других гениев Ренессанса. Несмотря на то что Пазолини критиковал официальную церковь и обличал ее в своих очерках и статьях, он был верующим человеком и очень внимательным читателем Евангелия, что нашло отражение, прежде всего, в его кинематографическом творчестве.

Алина Алексеевна Соломонова (Санкт-Петербург) посвятила свое сообщение антифашистским кинолентам современников Пазолини, а также его фильмам «Свинарник» (1969) и «Салó, или 120 дней Содомы» (1975). Повествование в «Свинарнике» разворачивается в двух временных плоскостях – сегодня (1968) и в первобытное время. Сын крупного промышленника пытается разобраться в себе, в своих отношениях с отцом и миром. Он крайне далек от реальности и абсолютно беспомощен. Не в силах противопоставить отцу (буржуазному миру) хоть что-то, он начинает испытывать влечение к свиньям (согласно христианским догмам, свиньи – демоническое и злое начало в человеке), в результате чего погибает, сожранный ими. Параллельно развивается история из первобытных времен, где такой же молодой человек съедает отца (читай: идеологию, историю, культуру отцов), а затем отправляется в неведомый путь по миру. В «Салó» происходит укрупнение зла, оно проникает повсюду, фильм превращается в огромную метафору о взаимоотношении современного человека с властью.

Петр Ильич Воротынцев (Москва) рассказал о работе великой оперной певицы Марии Каллас в фильме Пазолини «Медея» (1969). Пазолини был отличным знатоком античной культуры и древнегреческого языка, даже переводил с него. Совместная работа

режиссера с Каллас превратилась в крепкую дружбу. Оперная дива не разделяла жизнь и искусство, а потому вложила в роль Медеи всю свою боль. По мысли исследователя, Медея стала для Каллас сверхролью, потребовавшей от актрисы максимального напряжения, однако благодаря этому она вошла в историю.

Дарья Владимировна Кожанова (Италия) посвятила свое выступление влиянию Пазолини на современного поэта Франко Арминио (род. 1960). Арминио основал «паэзологию» – новую дисциплину на грани поэзии и этнологии. Изучая затерянные вымирающие итальянские деревни, Арминио приходит к выводу, что человек неразрывно связан с окружающей средой и должен не противопоставлять себя ей, а стать частью огромного и неразрывного целого через возвращение к традиции, сохранение еще нетронутого человеком мира. Подобно Пазолини, Арминио видит дорогу к новому будущему человека в осколках прошлого и пытается сохранить хотя бы в поэтическом слове традиционную культуру итальянских регионов.

Конференция завершилась докладом Татьяны Александровны Быстровой (Москва), которая рассказала о влиянии Пазолини на современную итальянскую литературу. Многие итальянские писатели, в частности Вальтер Сити, Доменико Старлоне, Роберто Савьяно, Сандро Веронези и другие, так или иначе обращаются в своем творчестве к фигуре Пазолини. Для одних он просто гениальный бунтарь 1970-х гг. и потому является своеобразным «маркером» времени (Элена Ферранте), другие завожены его мученической смертью и таинственностью нераскрытого преступления (Андреа Байани), кто-то обращается к его литературному наследию, заимствуя у Пазолини идею Пост-истории (Антонио Скурати), тему двойничества (Сандро Веронези), поднимая тему консумизма в современном обществе (Вальтер Сити), заимствует структуру произведений Пазолини (Джузеппе Дженна). Пазолини становится для многих современных писателей примером, маяком, его видят как человека, безраздельно преданного слову и вместе с тем имевшего четкую идеологическую позицию, ставившего превыше всего нужды своих ближних и взявшего на себя роль писателя-интеллектуала, вскрывающего язвы современного ему общества.

Международная научно-практическая конференция «Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции» завершилась подведением итогов – признанием несомненной актуальности творчества и идей Пазолини сегодня. Оргкомитет в лице К.А. Чекалова, Т.А. Быстровой и Ю.С. Патронниковой поблагодарил всех участников за интенсивную работу и выразил надежду на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

Информация об авторах

Татьяна А. Быстрова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; tassina@yandex.ru

Алла Г. Соколова, кандидат технических наук, доцент, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет, Москва, Россия; 129337, Россия, Москва, Ярославское шоссе, д. 26; as.falconi@yandex.ru

Information about the authors

Tat'yana A. Bystrova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047; tassina@yandex.ru

Alla G. Sokolova, Cand. of Sci. (Engineering), associate professor, National Research Moscow State University of Civil Engineering, Moscow, Russia; bld. 26, Yaroslavskoe Highway, Moscow, Russia, 129337; as.falconi@yandex.ru

Пьер Паоло Пазолини:
«Секс как метафора власти»

Владимир В. Лукьянчук
независимый исследователь, Нью-Йорк, США,
vladimirlukyanchuk@yahoo.com

Аннотация. В статье рассматривается проблематика соотношения секса и власти в эпоху торжества неокapитализма и сопутствующего ему становлению потребительского общества в двух последних произведениях Пазолини – кинофильме «Салó, или 120 дней Содома» и романе «Нефть». Уподобление секса тотальной потребительской власти является вкладом Пазолини в современную социологию и психологию, а открытие им секса как политической категории подтверждает выводы, который сделал позже М. Фуко в своей «Воле к знанию (1976). 1970-е – это годы кризиса и уничтожения старой народной культуры, в это время ее заменяют новые модели потребительской жизни, которую стимулирует секс. Стилистически и жанрово разные фильм и роман взаимодействуют друг с другом, ибо в обоих речь идет о власти и сексе. В статье также рассматриваются важнейшие для прочтения «позднего» Пазолини статьи и эссе «Тетис», «Отречение от “Трилогии жизни”» и «Секс как метафора власти».

Ключевые слова: итальянская литература, Пазолини, роман «Нефть», «Салó, или 120 дней Содома», «Тетис», «Трилогия жизни»

Для цитирования: Лукьянчук В.В. Пьер Паоло Пазолини: «Секс как метафора власти» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 95–104. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-95-103

Pier Paolo Pasolini: “Sex as a metaphor for power”

Vladimir V. Luk'yanchuk
independent researcher, New York, USA,
vladimirlukyanchuk@yahoo.com

Abstract. The essay explores the question of the relationship between sex and power in the era of neocapitalism's triumph and the formation of the consumeristic society in Pasolini's two last works – the film *Salò, or the*

120 Days of Sodom, and the novel *Oil (Petrolio)*. The likening of sex to the total consumeristic power is Pasolini's contribution to the modern sociology and psychology, while his discovery of sex as a category of political power supports the same thesis Michel Foucault made a year later in his *History of Sexuality: The Will to Knowledge*, 1976.

The 1970s were the years of crisis and destruction of the traditional culture, replaced by the new models of consumerism, stimulated by sex. Stylistically and generically different, the film and the novel interact with each other, as both deal with power and sex. The essay considers the texts, paramount to understanding the "late-period Pasolini": *Tetis, Abdication of the Trilogy of Life*, and *Sex as a Metaphor for Power*.

Keywords: Italian literature, Pasolini, novel *Oil (Petrolio)*, *Salò*, or the *120 Days of Sodom*, *Tetis*, *Trilogy of Life*

For citations: Luk'yanchuk, V.V. (2022), "Pier Paolo Pasolini: 'Sex as a metaphor for power'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2022. no. 3, pp. 95–104, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-95-103

Проблематика «секса как метафоры власти» актуальна с тех пор как ее сформулировал Пьер Паоло Пазолини в кинофильме «Салò, или 120 дней Содома» и незаконченном романе «Нефть», к которому Пазолини приступил в 1972 г. Кроме того, эти шедевры сопровождает блестящая публицистика Пазолини – «Корсарские записки» и «Лютеранские письма», где он затрагивает интересующие нас темы. Центральной в них является тема секса: во-первых, Пазолини впервые откровенно заявляет в статье «Тетис» [Pasolini 1999, p. 262], что вечным источником его творческого вдохновения было мужское тело и секс; во-вторых, он усматривает в сексе метафору власти, что стало его важнейшим вкладом в политические науки, социологию и психологию власти и тех, кто под нею ходит. Секс, утверждает Пазолини в интервью 31 октября 1975 г., категория политическая [Pasolini 1979]¹. Именно этим определяется непреходящая актуальность поставленной им проблемы – незыблемой взаимосвязи секса и власти, будь то в репрессивных обществах или обществах толерантных.

В начале 1970-х гг. Пазолини все чаще и настойчивей говорит об антропологической мутации итальянцев, необратимо спровоци-

¹ Впервые эту мысль Пазолини высказывает в статье «Совокупление, аборт, лживая терпимость власти», опубликованной в «Коррьере дела сера» 19 янв. 1975 г. [Pasolini 1999, p. 375].

рованной новой, безликой и безымянной Властью, «самой фашистской, какие знала история» [Pasolini 1999, p. 263], «превосходящей власть церкви и даже правящей партии демохристиан» [Pasolini 1999, p. 313–314]². Он даже говорит о «геноциде», который осуществляет эта власть: она уничтожает вековую народную культуру и вместе с нею ее носителя – народ. Италия, как лоскутное одеяло, «состоит из областей, каждую из которых можно назвать отдельной нацией с ее традициями, историей и т. д. Итальянская культура состоит из множества культур с их обычаями, условиями существования и жизни. Геноцид – это аккультурация, предпринимаемая новой потребительской властью, которая нивелирует всех, насильственно разрушая старые модели жизни, ценности старых региональных культур, составляющих единую итальянскую культуру, и, навязывая собственные модели и ценности, уничтожает нашу способность быть человеческими существами» [Pasolini 1999, p. 841]³.

Толерантная, ко всему терпимая потребительская власть, установившаяся в Италии в свинцовые семидесятые годы под грохот оркестрованных партиями и правительством уличных потасовок правой и левой молодежи, массовых взрывов, уносящих сотни невинных жизней, капиллярным образом проникла в людское сознание: потребительскими массами легче всего управлять. Она проникла через секс, ибо потребительские желания стимулирует не что иное, как секс. Становлению потребительского общества способствуют правящая власть и партии [Pasolini 1999, p. 313], но отнюдь не бунтующая молодежь, которой срочно требуется сексуальная свобода; по мнению Пазолини, молодежь 1968 г. лишь нанесла последний удар по старому «гуманистическому обществу» [Pasolini 1999, p. 843].

Не добившись сексуальной свободы, а получив ее сверху, молодые люди – буржуа, пролетарии и люмпены... сочли своим гражданским долгом исправно ею пользоваться, практиковать по полной, чтобы не выглядеть «неспособными» или «нетрадиционалами», и этот принудительный секс – самый страшный долг. Их конформистская суть превращает их в вечно неудовлетворенных эротоманов, невротиков, поскольку сексуальная свобода дарована им, а не добыта силой. Так исчезла единственная реальность, которая была у всех – тело [Pasolini 1999, p. 263–264].

² Все цитаты приводятся в нашем переводе. – В. Л.

³ О потребительском «геноциде» см. также его одноименную статью “Il genocidio” [Pasolini 1999, p. 511].

Парни из римского предместья, которых он в свое время воспел («Мальчики с обочины жизни»⁴, «Аккатоне»), уже не улыбаются хитро и лукаво, а выглядят злыми и мрачными, думая о моде, о телевизоре и о том, как преуспеть – стать потребителями и быть желанными. Потребительство стимулирует похоть.

При всех социальных потрясениях главной реальностью для Пазолини оставалось человеческое тело в его наготe. Когда режиссер осознал, что его жизнерадостной «Трилогией жизни»⁵ без зазрения совести манипулирует все интегрирующая потребительская власть, он от нее отрекся. 15 июня 1975 г. он написал «Отречение от “Трилогии жизни”» в газете «Коррьере делла сера» [Pasolini 1999, p. 599–603]⁶.

Во-первых, ни за что не надо бояться, что тобою воспользуется власть и ее культура, надо действовать так, будто этой опасности вовсе не существует... Во-вторых, надо представлять, насколько тобой воспользовались <...> и отважиться на решительный шаг: отречься. Я отрекаюсь от «Трилогии жизни», хотя и не раскаиваюсь в том, что ее создал. Я действительно не могу отрицать свою искренность и необходимость, подтолкнувших меня на съемку обнаженных тел и кульминирующего их символа – секса [Pasolini 1999, p. 599].

В конце Пазолини задается вопросом: «К чему меня приводит отречение от “Трилогии”»? И отвечает:

К тому, что я должен приспособиться. <...> И я приспосабливаюсь к деградации и принятию неприемлемого. Думаю, как переустроить свою жизнь. Забываю, каким было прошлое. Еще вчера любимые лица желтеют. Передо мной – потихоньку и без альтернатив – разворачивается настоящее. Приспосабливаюсь к наилучшему его прочтению в фильме *Салó* [Pasolini 1999, p. 603].

«Салó» оказалось отнюдь не самым легким прочтением идеолога Пазолини окружающей его действительности – более сокрушительного удара и правым, и левым, но, главное, власть имущим режиссер Пазолини еще не наносил. Удар, от которого и сегодня не могут оправиться. Он создал «леденящий кровь шедевр».

⁴ Роман *Ragazzi di vita* (1955). В русском переводе «Шпана». Москва: Глагол, 2006.

⁵ В «Трилогию жизни» входят «Декамерон» (1971), «Кентерберийские рассказы» (1972) и «Цветок тысячи и одной ночи» (1974).

⁶ Этот текст был опубликован посмертно 9 ноября 1975 г.

На волне зрительского и кассового успеха «Трилогии жизни»⁷, знаменитому римскому литагенту Энрико Лукерини пришла в голову мысль, что эротические рассказы не заканчиваются на Боккаччо, Чосере или «Сказках тысячи и одной ночи», что есть еще собрание непристойностей в «120 днях Содомы» маркиза де Сада. Он предложил идею киностудии “Euro International Film”, был заказан сценарий, который согласился снимать Серджо Читти, друг Пазолини. Он показал сценарий Пазолини [Bertolucci 2011, p. 147]. В интервью швейцарскому телевидению режиссер рассказал, что фильм был предложен Серджо Читти и что сам он работал над сценарием. Главным вкладом Пазолини стало то, что он придумал фильму дантовскую структуру, развел действие по кругам ада, что создало дантовскую вертикаль восхождения. Но во время работы Серджо разочаровался в фильме, увлекся другим проектом, Пазолини в него влюбился и окончательно полюбил, когда на него снизошло озарение переместить де Сада в 1944 год, в Республику Салó, представлявшую совершенную форму тоталитарной власти [Pasolini 1979, p. 21–24].

Фильм снимается с 3 марта по 9 мая 1975 г. В разгар съемок Пазолини берет интервью у себя самого и публикует его 25 марта в «Коррьере делла сера» под заглавием «Секс как метафора власти» [Пазолини 2015, с. 357–360], в котором он говорит:

Секс в «Салó» является представлением, или метафорой, той ситуации, которую мы проживаем в последние годы: секс как обязанность и грязь... Кроме метафоры полового акта (обязательного и гадкого), который навязывает нам терпимая ко всему потребительская власть, весь секс, которым изобилует «Салó», является метафорой отношений власти со всеми, кто под нею ходит. Другими словами, это показ того, что Маркс называет овеществлением человека: его тело уравнивается с вещью (за счет эксплуатации его). Секс поэтому призван исполнять в моем фильме роль чудовищной метафоры [Пазолини 2015, с. 358].

Секс становится символом власти, ее политической категорией [Pasolini 1999, p. 375]⁸.

Власть и секс сливаются воедино на страницах романа «Нефть», который Пазолини пишет даже в паузах между съемками «Салó». Роман был задуман и начат сразу после «Декамерона», во время съемок чосеровских рассказов. О садистских перверсиях

⁷ «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы» получили «Золотых медведей» Берлинского фестиваля, а «Цветок тысячи и одной ночи» – Гран-при Каннского фестиваля.

⁸ См. также интервью Пазолини французскому телевидению, 31 окт. 1975.

власти в «Салó» еще не было мысли. Когда время подошло, Пазолини уже написал 500 из задуманных 2000 страниц «Нефти»: «Это будет мой последний роман, работа над которым меня займет до скончания моей жизни», – заметил он журналистке Луизелле Ре в январе 1975 г., впервые публично объявив, что работает над новым литературным произведением [Pasolini 1975]. «Нефть» – несмотря на свой ранний замысел и паузу на «жизнерадостный секс» в «Трилогии жизни» – является онтологическим продолжением «Салó». Иногда же, наоборот, складывается впечатление, будто «Нефть» своею образностью подпитывает воображение автора «Салó». «Нефть», как прожектор, освещает и выносит на поверхность все то, о чем обычно не говорят, что не обсуждают, все, что абсурдно и обсценно. К примеру, трансгендерность главного героя романа коренится в лживой сексуальной толерантности, спущенной потребительской властью гетеросексуальной паре и не учитывающей интересы однополо ориентированных людей. Пазолини говорит об этом так же смело, как не смущается говорить о «дворцовых» интригах, государственных переворотах, о коррупции власти, подставных сделках, связях с мафией и отмывании «грязных» денег.

Нефть – это деньги, деньги – власть, власть – это секс, ее свойство и ее политический инструмент.

Карло Валлетти – герой романа, выходец из семьи крупной туринской буржуазии, высокооплачиваемый специалист, служащий в итальянском нефтегазовом концерне ENI, иногда оказывает специальные, «технические» услуги правительству на Ближнем Востоке [Пазолини 2015, с. 263–265]. Однако Карло не просто Карло, он раздвоен, разделен на двоих, хорошего и плохого, Карло Полиса, что этимологически означает «город-государство», и Карло Тетиса, что, по убеждению Пазолини, по-древнегречески означает «половой орган, как мужской, так и женский» [Pasolini 1998b, I, p. 1313]. Из этого убеждения происходит имя Карло Тетис для каждой гендерной трансформации героя романа «Нефть». Полис и Тетис представляются как сочетание аполлонического и дионисийского, как два разных лица одной медали. Два этих начала не исключают друг друга, наоборот, согласно проживают в одном и том же теле; Карло раздвоен, но только в его цельности могут встречаться Полис и Тетис. В то время как Карло Полис поднимается по карьерной лестнице и сближается с грязным миром государственных воротил, Карло Тетис занимается перверсивным сексом – инцестом с матерью, сестрами, бабушкой, с двадцатью парнями на лугу Казилины, приводящем его к утрате мужского органа и замене его на женский. И Тетис пускается во все тяжкие.

Подчеркнем, что сама раздвоенность героя, точнее, сдвоенность Карло «хорошего» и Карло «плохого», Карло Полиса и Карло Тетиса, выражает единство власти и секса и является, таким образом, структурообразующей основой романа⁹.

Нарративная структура нетрадиционного романа, у которого нет ни начала, ни конца, а есть только нагромождение «набросков» для настоящего романа, построена повествовательными блоками, которые объединяет герой, его участие в той или иной истории.

Покончив со «Средневековым садом» и Видением всего небесного пантеона, среди которого выделяется бог Сальвадор Дульцефалл, напоминающий сицилийского юношу и воплощающийся в действительности в образе Кармело, гардеробщика из элитного ресторана, где обедает Карло, и ради любви которого (он все-таки Бог!) Карло Полис меняет свой пол и становится женщиной, Карло Тетисом, – Пазолини разворачивает перед глазами Карло еще одно зрелище под названием «Видение Дерьма», напрямую отсылающее нас к одноименному Второму кругу «Салó» с его несравненными ритуалами поедания фекалий. Героем новой Аллегии является молодой 25-летний рабочий по прозвищу Дерьмо, который наглядно, своей особой, показывает, в каком незавидном состоянии находится молодежь 1970-х гг. благодаря политике социального нивелирования потребительской власти.

Повествование этой завершенной серии набросков также развивается по дантовским координатам, но не по восходящей вертикали, как в «Салó», а по горизонтали, что сразу же отсылает нас к незаконченному Пазолини «Божественному мимесису» (1975). Карло сидит на операторской тележке, которую тащат три невидимых Бога, и пытается фокусироваться на идущей на него парочке, отъезжая назад, как на съемочной площадке, по мере их приближения к дому по лабиринту пересекающихся улочек римской периферии. Это, говорит Пазолини, главные герои «Видения», они проводники Карло по дантовским кругам Ада современной периферии, к которой писатель был равнодушен, которую воспел, видя в ней залежи особой культуры, особый уклад жизни и даже язык, который ее выражает. Сейчас здесь идут, обнявшись, низкорослый Дерьмо и его девушка Чинция, выше его ростом, согнувшаяся от его объятия в три погибели. Дерьмо – маломерок, с длинными, редкими, рыжими и сальными волосами, с тяжелым задом и впалой грудью, с треугольной головой, на которой застыла самодовольная и злобная улыбка, демонстрирующая его мелкие желтые зубы: «в метафорическом смысле у него даже желтые гла-

⁹ Источником раздвоенности героя «Нефти» является Ф.М. Достоевский [Пазолини 2015, с. 248 и др.].

за» [Pasolini 1998a, p. 1559–1560]. У его подружки осиная талия и зад в три обхвата, она в джинсах и блузке из супермаркета «Станда». Они устремляются к магистральной улице Торпиньяттара, на глубокой окраине Рима, где пересекаются Казилина и Торпиньяттара, местообиталище «Мальчиков с обочины жизни». С тех пор здесь все неузнаваемо изменилось. Обитающие здесь сейчас парни и девушки воплощают заманчивые Модели жизни, которые навязывает им Власть. В каждом из пятнадцати кругов ада, по которым Дерьмо проводит Карло, установлена Часовня с симулякром, символом той Модели, которой молодежь римского предместья стремится подражать. Перед Карло проносятся Модели современной семьи и семейного благополучия, Модель сексуальной терпимости («она безлична, вместо лица у нее большое яйцо» [Pasolini 1998a, p. 1589], магазины готовой одежды, узкие джинсы на парнях и девушках, подчеркивающих их естественные выпуклости (а в IX Круге Ада они выставляют их напоказ), и Модель их тотального конформизма (14-й Круг), они одеты и причесаны по последнему слову моды, ничем не хуже своих буржуазных сверстников. Но главной моделью в каждом круге становится «отвращение и уродство», как вторая сторона гермы, которую представляет символ каждой Модели. За Кругами Ада следуют «Злые щели», их пять: щель нестерпимых запахов, щель новой преступности, уличных громил, наемных убийц и задористой речи бывших люмпенов, «где любая комбинация слов – поэзия, а любая комбинация фактов – роман» [Pasolini 1998a, p. 1626], и которой уже не слышно в пятой «щели». Теме исчезновения национальной культуры, в данном случае римского предместья, и антропологической мутации люмпенов Пазолини посвятил сотни газетных публикаций. Здесь его социальные темы повторяются в романизованном виде, наброски этого раздела стилистически безупречны. Например, для колористического воссоздания образа Дерьма писатель, кажется, пользуется сотней оттенков желтого. В конце раздела Дерьмо погибает у очередного светофора в этом лабиринте улиц, у него онемела рука, обнимающая дылду Чинцию, и он падает на землю, как падает мертвое тело, под аккомпанемент цитаты из Данте [Pasolini 1998a, p. 1631]. В конце финальной сцены «Видения» Боги, влекущие тележку Карло, стремительно взмывают вверх, а через короткое время столь же стремительно опускаются вниз, и на подлете к Риму он видит купола, покрытые новым материалом, точь-в-точь напоминающие совершенную женскую грудь с соском, разной высоты колокольни переделаны в фаллосы, а прославленные римские площади своей формой напоминают вагину [Pasolini 1998a, p. 1633]. Герой опускается в центр державной столицы.

Актуальность проблематики, поднятой Пазолини, очевидна и сегодня. Общество изменилось в культурном смысле, достигло пол-

ного сексуального равенства и борется за расовую толерантность, однако погружено в те пороки, о которых писал Пазолини. Оно находится в море тоталитарного потребления и отдается той самой власти, опознавательные признаки которой описаны Пазолини в «Нефти» и показаны в метафорическом виде в «Салó» – двух величайших шедеврах литературы и кино второй половины XX в.

Литература

- Пазолини 2015 – *Пазолини П.П.* Нефть // Митин журнал. 2015. № 68. С. 243–472.
- Bertolucci 2011 – *Bertolucci G.* Cosedadire. Milano: Bompiani, 2011. 206 p.
- Pasolini 1975 – *Pasolini P.P.* Intervista con Luisella Re // Stampa Sera. 9 gennaio. P. 3.
- Pasolini 1979 – *Pasolini P.P.* Il cinema in forma di poesia / a cura di L. De Giusti. Pordenone: Cinemazero, 1979. 188 p.
- Pasolini 1998a – *Pasolini P.P.* Petrolio // Romanzi e racconti. In II vol. Milano: Mondadori, 1998. Vol. II. P. 1161–1828.
- Pasolini 1998b – *Pasolini P.P.* Saggi sulla letteratura e sull'arte. In II vol. Milano: Mondadori, 1998. 3189 p.
- Pasolini 1999 – *Pasolini P.P.* Saggi sulla politica e sulla società. Milano: Mondadori, 1999. 1899 p.

References

- Bertolucci, G. (2011), *Cosedadire*, Bompiani, Milano, Italia.
- Pasolini, P.P. (1975), “Intervista con Luisella Re”, *Stampa Sera*, 9 gennaio, p. 3.
- Pasolini, P.P. (1979), *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, Italia.
- Pasolini, P.P. (1998a), “Petrolio”, *Romanzi e racconti*, in 2 vol., vol. 2, Mondadori, Milano, Italia, pp. 1161–1828.
- Pasolini, P.P. (1998b), *Saggi sulla letteratura e sull'arte* in II voll. Mondadori, Milano, Italia.
- Pasolini, P.P. (1999), *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, Italia.
- Pasolini, P.P. (2015), “Oil”, *Mitin zhurnal*, no. 68, pp. 243–472.

Информация об авторе

Владимир В. Лукьянчук, кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Нью-Йорк, США; vladimirlukyanchuk@yahoo.com

Information about the author

Vladimir V. Luk'yanchuk, Cand. of Sci. (Art Studies), independent researcher, New York, USA; vladimirlukyanchuk@yahoo.com

УДК 791.229.2(450)

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-104-113

Пазолини в Саленто:
неакадемическая этнография
послевоенной Италии

Евгения А. Литвин

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Москва, Россия, evgenya.litvin@gmail.com*

Аннотация. Предметом интереса Пазолини становились не только Рим и Фриули, связь с которыми объяснялась его биографией, но и отдаленные регионы юга Италии. Последние в 1950–1960-е гг. находились под пристальным вниманием не только институциональных антропологов и фольклористов, но и многих интеллектуалов. Всплеск подобного интереса возник в значительной степени благодаря трудам историка религии Эрнесто Де Мартино, который посвятил несколько книг Лукании, Сицилии, а также Саленто. В статье проанализирована работа Пазолини в сфере кинодокументалистики на Салентийском полуострове в 1955–1974 гг. в контексте теоретических идей того времени, а также влияние, которое этот опыт оказал на творчество Пазолини в сфере документального и художественного кино.

Ключевые слова: Пазолини, документалистика, этнография, Медея, царь Эдип

Для цитирования: Литвин Е.А. Пазолини в Саленто: неакадемическая этнография послевоенной Италии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 104–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-104-113

Pasolini in Salento.
Non-academic anthropology in the post-war Italy

Evgeniya A. Litvin

*Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia, evgenya.litvin@gmail.com*

Abstract. An object of Pasolini's interest was not only Rome or Friuli, the connection with which can be explained by his biography, but also remote regions of the south of the country. The latter in the 1950s–1960s were under

© Литвин Е.А., 2022

scrutiny not only of the institutional anthropologists, religious scholars and folklorists, but also of the general public of intellectuals. A surge of such interest arose due in large part to the work of the religious historian Ernesto De Martino, who wrote several monographs focused on Lucania, Sicily, and the Salentine Peninsula. The paper focuses on the work of Pasolini in the field of documentary filmmaking on the Salentine Peninsula in 1955–1974 in the context of the theoretical ideas of that time, as well as on the influence that such an experience had on Pasolini's further cinema works.

Keywords: Pasolini, documentaries ethnography, Medea, Oedipus Rex

For citation: Litvin, E.A. (2022), "Pasolini in Salento. Non-academic anthropology in the post-war Italy", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 104–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-104-113

Интерес П.П. Пазолини к югу Италии, в частности к Салентийскому полуострову – был неизменным на протяжении нескольких послевоенных десятилетий, вплоть до самой смерти поэта. Пазолини провел в Саленто некоторое время в начале 1950-х гг., собирая материалы для коллекции итальянской диалектной поэзии [Pasolini 1952], которая затем была издана в виде сборника "Canzoniere italiano" [Pasolini 1956]. Он бывал здесь и в дальнейшем: при подготовке репортажа "La lunga strada di sabbia" (1959) или выбирая натуру для фильма «Цветок 1001 ночи» (1974)¹. Интерес к Саленто нашел отражение в его художественных и документальных фильмах.

Для того чтобы понять характер этого интереса, опишем историко-культурный контекст Италии начала пятидесятых годов. Итальянским социальным наукам этого периода, в особенности таким дисциплинам, как антропология, этнография и фольклористика, в гораздо большей степени, чем в других странах Западной Европы, была свойственна идея общественной миссии ученого. Дискуссии на эту тему были распространены как внутри академического дискурса, так и за его пределами [Dei 2012; Saunders 1984]. Политизированность итальянской гуманитарно-социальной науки многим обязана работам Антонио Грамши, который призывал изучать культуру угнетенных масс для того, чтобы лучше понимать их и впоследствии с большим успехом координировать их

¹ *Leucci A.* Pier Paolo Pasolini nella Grecia salentina Pier Paolo Pasolini nella Grecia salentina [Электронный ресурс]. URL: <https://culturasalentina.wordpress.com/2018/10/27/pier-paolo-pasolini-nella-grecia-salentina/> (дата обращения 10 марта 2022).

политическую борьбу. Эти идеи, в частности, привели к тому, что стали изучать темы, которыми прежде почти не занимались. Фокус внимания исследователей сдвигается от древности к современности, от деревни к городу, от экзотических народов к собственно итальянским территориям [Dei 2012].

Значимым исследовательским полем становится юг Италии, который в этот период воспринимается как источник сведений об архаических ритуалах и верованиях. Большую роль в этом сыграли труды историка религии Эрнесто де Мартино, который начал активно изучать темы, связанные с магическими верованиями и народной религиозностью, которые прежде мало исследовались из-за неодобрения католической церкви [De Martino 1958; De Martino 1959; De Martino 1961].

Интерес к итальянской традиционной культуре и фольклору возникает в это время и за пределами профессионально-академического круга исследователей-антропологов. Еще одним характерным признаком Италии 1950–1960-х гг. является распространение так называемой любительской антропологии [Pizza 2015]. Восприятие антропологии и близких к ней дисциплин как формы служения обществу в это время приводит и к обратному процессу: деятельность социальной направленности воспринимается как занятия антропологией, несмотря на не вполне строгое соответствие академическим методам работы. Неслучайно самая крупная коллекция диалектной народной поэзии сделана именно Пазолини, который вовсе не был кабинетным ученым. Другой пример подобного рода – первая в итальянской истории и наиболее крупная по сей день коллекция итальянских народных сказок, изданная Итало Кальвино [Fiabe italiane 1956; Carli 2018].

Похожие процессы происходят не только в филологическо-писательской среде, но и в сфере документального кино. Вдохновившись работами Де Мартино, целый ряд режиссеров снимают в этот период фильмы на «антропологические» темы, которые заметно отличаются от кинопродукции университетских и музейных работников. Съемки профессиональных этнографов использовали неподвижную и фронтально расположенную видеокамеру – считалось, что именно так отснятые кадры будут выглядеть более правдоподобно [Grasso 2005]. Для режиссеров, о которых пойдет речь (иногда их называют «демартинианцами» [Grasso 2005, p. 27–30]), была важна визуально-эстетическая составляющая их деятельности, поэтому камера двигалась, чередуя общие и крупные планы, а также съемки с различных ракурсов. При этом документальный фильм был в некотором смысле и постановочным: местных жителей просили повторить на камеру то, что они обычно делали как

специалисты (магические, лечебные, и т. д.). Это происходило, поскольку многие из обрядов, которые интересовали режиссеров, было уже непросто застать в живом бытовании.

Еще одной характеристикой «демартинианских» фильмов было наличие в них комментария, объяснявшего, что происходит на экране. Как кажется, с его помощью режиссеры пытались достичь не только функциональной, но и художественной цели, для чего приглашали сделать такой комментарий известных писателей. Так, например, для фильма Джанфранко Мингоцци “La Taranta” о магическо-религиозном обряде лечения больных «тарантизмом», снятой по мотивам книги Де Мартино [De Martino 1961], был приглашен Сальваторе Квазимодо. А для фильма Чечилии Манджини “Stendali – Suonano ancora” (1960), который показывает обряд оплакивания покойного, подобный комментарий записал Пазолини.

Чечилия Манджини (1927–2021) считается первой женщиной-режиссером документального кино в Италии. Ее сотрудничество с Пазолини охватывает три первых фильма в ее карьере. “Ignoti alla città” (1958) и “La canta delle marane” (1961) описывают жизнь мальчиков-подростков из римских предместий и сняты по мотивам романа Пазолини «Шпана». Что же касается “Stendali – Suonano ancora”, то здесь, по всей видимости, имел место общий интерес Пазолини и Манджини к теме фильма и к исследуемому региону.

Манджини снимает этот фильм, вдохновившись книгой Де Мартино «Смерть и ритуальное оплакивание» [De Martino, 1958], основанной на полевой работе ученого в Базиликате. Но в качестве места для проведения съемок была выбрана деревня Мартано в провинции Лечче (Апулия). Возможно, на такой выбор повлияло апулийское происхождение Манджини, которая неплохо знала эти места [Grasso 2005, p. 31–44], а также факт, что деревня Мартано является частью этноязыкового анклава, который с 2001 г. носит название «Салентийская Греция» (*Grecia Salentina*). Название фильма представляет собой дважды повторенное выражение «они еще звучат» – на греко-салентийском диалекте и на итальянском языке. Погребальные причитания исполнялись в этих местах вплоть до середины XX в., а разнообразие их текстов отражено в нескольких коллекциях фольклорных песен [Montinaro 1994].

На территории этого анклава, в деревнях, компактно расположенных чуть южнее города Лечче, проживают потомки переселенцев из Византийской империи, сохранившие греческий диалект до настоящего времени [Pellegrino 2016; Литвин 2017]. Известно, что Пазолини интересовался этим регионом уже когда собирал материалы для своего издания диалектной поэзии [Pasolini 1952; Pasolini,

Dell'Arco 1956]. Таким образом, ко времени создания фильма он был хорошо знаком с текстами локальной культуры этих мест.

Обряд оплакивания покойного к рубежу 1950–1960-х гг. практически прекратил свое бытование, однако женщины, проводившие его ранее, еще были живы, поэтому съемочная группа попросила плакальщиц из деревни Мартано воспроизвести действия, совершаемые ими согласно традиции. Участие Пазолини в создании фильма можно свести к трем аспектам: написание сопроводительного комментария к обряду; выбор текста причитания (а точнее, компиляция нескольких фрагментов фольклорных текстов из более ранних коллекций); выбор «главного героя» фильма – оплакиваемого персонажа. В роли последнего выступает молодой мужчина, и, как следует из интервью Манджини, на выбор повлияла биография самого Пазолини. Его старший брат погиб во время Второй мировой войны и оплакивание матерью сына оказалось таким образом символически запечатлено на пленке [Grasso 2005, p. 53]. В более поздних документальных и художественных фильмах самого Пазолини часто встречаются подобные эмоциональные отсылки к собственной жизни и семейным воспоминаниям.

Сотрудничество с Манджини оказалось для Пазолини своеобразным переходным периодом на пути к созданию собственных фильмов: первый художественный фильм (Аккатоне) он снимает в 1961 г., а первый документальный – в 1963 г. В устройстве “Stendali” можно заметить несколько элементов, характерных для его дальнейшего творчества². Так, детские и юношеские воспоминания, по свидетельству самого режиссера, лежат в основе таких его фильмов, как «Царь Эдип» и «Заметки о путешествии по Индии» [Repetto 1998]. Голос Пазолини, комментирующий происходящее на экране, присутствует во всех его документальных фильмах [Repetto 1998]. А интерес к греческой культуре реализовался в трех его картинах, снятых по мотивам античных мифов. То, как именно в фильмах Пазолини показаны античные мифы, заслуживает более подробного рассмотрения.

В фильме «Царь Эдип» (1967), первом из задуманной трилогии на античные сюжеты, истории фиванского царя предшествует рассказ об итальянской семье 1920-х гг. Глава семьи обвиняет младенца, своего сына, в том, что тот украл у него любовь любимой женщины и затем символически убивает его в колыбели, крепко держа за ноги. Этот эпизод несет в себе автобиографические элементы:

² *Bucci E. L'anarchica e l'eretico: i corti di Cecilia Mangini e Pier Paolo Pasolini* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.framedmagazine.it/corti-cecilia-mangini-pier-paolo-pasolini/> (дата обращения 10 марта 2022).

Пазолини признавался, что на решение снять фильм повлиял его собственный эдипов комплекс [Repetto 1998, p. 89]. Таким образом, личные переживания, семейная история, древняя мифология и проблемы современного общества оказываются переплетены друг с другом. Это подчеркивает и конец фильма, где слепой Эдип с провожатым оказываются в Болонье 1960-х гг.

В «Медее», снятой двумя годами позже, мы не найдем эпизодов, переносящих зрителя в двадцатый век, однако подобную параллель можно провести и здесь. Конфликт Медеи и Ясона в фильме – это история не только о супружеской неверности, сколько о последствиях столкновения двух культур, живущих по совершенно различным правилам. Мир, к которому принадлежит Ясон – деловой и циничный, символически отсылающий ко всей западной цивилизации – подавляет магически-религиозное древнее общество, из которого родом Медея. Последнее сопротивляется как может, отвечая насилием на насилие³.

Это аллюзия на современные Пазолини постколониальные дискуссии. В одном из интервью он так объясняет свою задумку:

Медея – это столкновение архаичного, жреческого, клерикального мира с миром Ясона, мира рационального и прагматичного. Ясон – это герой сегодняшнего дня (*la mens momentanea*), который не только потерял метафизическое чутье, но даже не задается подобными вопросами. <...> ...это прекрасно могло бы быть историей какого-нибудь народа Третьего Мира, или архаического народа, что проживает такую же катастрофу, входя в контакт с западной материалистической цивилизацией⁴.

В фильме Ясон по возвращении небрежно бросает золотое руно к ногам Пелия со словами: «Кстати, я думаю, что за пределами своей земли оно теряет силу».

³ Mancini M. Medea di Pier Paolo Pasolini nella critica del tempo [Электронный ресурс]. URL: <https://marioxmancini.medium.com/medea-di-pier-paolo-pasolini-nella-critica-del-tempo-712a6be2ed3e>; Lombardo S. “Medea” di PPP, allegoria mitica del presente Pasolini [Электронный ресурс]. URL: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/spettacoli-e-teatro/medea-di-ppp-allegoria-mitica-del-presente-di-sebastiano-lombardo/> (дата обращения 10 марта 2022).

⁴ Murri S. Turchia e Siria: il Medioriente immaginario di “Medea” (1969) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/altre-geografie/turchia-e-siria-il-medioriente-immaginario-di-medea-1969/> (дата обращения 10 марта 2022).

Наиболее полным образом соединение античного мифа и современных экономических и политических проблем должно было реализоваться в третьем фильме Пазолини по мотивам античной мифологии – «Орестиада». Этот фильм так и не был снят, однако идеи, лежавшие в его основе, можно проследить по документальной картине «Заметки в поисках африканского Ореста» (1970), которая представляет собой несколько смонтированных вместе фрагментов работы над фильмом. Картина делится на три части. Во время путешествия по Уганде и Танзании Пазолини выхватывает камерой лица людей, прикидывая, кто из них мог бы сыграть того или иного персонажа трагедии Эсхила. Вторая часть – дискуссия с африканскими студентами университета La Sapienza о целесообразности объединения тем постколониальной Африки и античной трагедии. Студенты отговаривают режиссера, объясняя, что бессмысленно рассуждать об абстрактной Африке, поскольку это множество непохожих друг на друга реальностей. Финальная часть фильма представляет собой джазовый джем-сейшен, вдохновленный «Орестеей».

Интерес к «Орестее» Пазолини испытывал задолго до того, как приступил к съемкам: на рубеже 1950–1960-х гг. он работал над переводом древнегреческого текста трилогии для ее постановки на театральной сцене. В своем «письме переводчика» он указывал на то, чем именно заинтересовал его Эсхил: «сухой» функциональный язык трагедии и «политическое» устройство ее сюжета – победа рационального суда Афины над древним иррациональным мироустройством, в котором правят Эринии⁵.

В документальном фильме «Заметки» Пазолини стремится передать неуверенность в завтрашнем дне и в окружающем мире, присутствующие в античной трагедии, посредством описания политической обстановки на африканском континенте XX в. Эти заметки должны были стать подготовительным этапом к еще одному нереализованному обширному замыслу Пазолини «Поэмы третьего мира» [Pasolini 2001]. «Поэма», по изначальному замыслу включавшая в себя пять эпизодов, должна была охватить множество социальных тем, актуальных для современного общества: голод и религию, расизм и криминальные группировки, бедность и социальные маргиналии. Показательно, что и здесь призмой, сквозь которую предполагалось рассматривать эти проблемы, становится мифология, причем не только античная: в еще одной

⁵ *Esposito B.* L'Orestiaide di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini – “Lettera del traduttore”, 1960 [Электронный ресурс]. URL: <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2015/06/lorestiaide-di-eschilo-tradotta-da-pier.html?m=0> (дата обращения 10 марта 2022).

документальной картине «Заметки для фильма об Индии» (1968) тема голода показана через древнюю легенду о махарадже, который предоставил свое тело на съедение умирающим тиграм.

Возвращаясь к Салентийской Греции, в заключение можно сформулировать гипотезу о том, почему этот регион интересовал поэта и режиссера. Здесь в наиболее явственном виде сохранились культурные традиции и лингвистические особенности, связывавшие территорию Южной Италии с древнегреческой культурой, которая в других провинциях сохранилась лишь в виде письменных и археологических памятников. Древность и современность слились здесь воедино и получили выражение посредством личных историй местных жителей – еще одна характерная черта документальных фильмов Пазолини, большая часть которых составлена в форме интервью.

Одну такую историю рассказывают в Саленто и о самом Пазолини, который побывал там в последний раз за неделю до смерти, 21 октября 1975 г. По приглашению школьных учителей и ученых из д. Калимера Пазолини участвовал в дискуссии на тему исчезновения и сохранения диалектов. Вечер продолжился импровизированным концертом песен на греческом диалекте, и режиссер попросил исполнить для него похоронные причитания, вроде тех, что были использованы во время съемок фильма “Stendali”. Несмотря на возращения местных жителей о том, что подобное исполнение ритуальных текстов без надлежащего повода считается плохой приметой, это было сделано. Спустя неделю Пазолини был убит в Остии⁶.

Литература

- Литвин 2017 – *Литвин Е.А.* Поэт в Саленто больше, чем поэт: О роли литературного творчества в движении за сохранение языка // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2017. Т. 76. № 5. С. 22–35.
- Carli 2018 – *Carli A.* L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia. Pisa: Edizioni ETS, 2018. 224 p.
- De Martino 1958 – *De Martino E.* Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria. Torino: Einaudi, 1958. 555 p.
- De Martino 1959 – *De Martino E.* Sud e magia. Milano: Feltrinelli, 1959. 208 p.
- De Martino 1961 – *De Martino E.* La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud. Il Milano: Saggiatore, 1961. 445 p.

⁶ *Gabrieli G.* L'ultimo incontro pubblico di Pasolini e il griko [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ventuno.news/2022/03/lultimo-incontro-pubblico-di-pasolini-e-il-griko/> (дата обращения 10 марта 2022).

- Dei 2012 – *Dei F.* L'antropologia italiana e il destino della lettera D // *l'Uomo*. 2012. Vol. I–II. P. 97–114.
- Fiabe italiane 1956 – *Fiabe italiane*, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1956. 1190 p.
- Grasso 2005 – *Grasso M.* Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina. Calimera (Le): Kurumuny, 2005. 96 p.
- Montinaro 1994 – *Montinaro B.* Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento. Milano: Bompiani, 1994. 222 p.
- Pasolini, Dell'Arco 1952 – *Poesia dialettale del Novecento / A cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini*. Parma: Guanda, 1952. 411 p.
- Pasolini 1956 – *Canzoniere italiano*. Antologia della poesia popolare. A cura di Pier Paolo Pasolini. Parma: Guanda, 1955. 454 p.
- Pasolini 2001 – *Pasolini P.P.* Appunti per un Poema sul Terzo Mondo (1968) // P.P. Pasolini. Per il cinema. Milano: Mondadori, 2001. P. 2677–2686.
- Pellegrino 2016 – *Pellegrino M.* Performing Griko beyond 'death' // *Palaver*. 2016. № 5. P. 137–162.
- Pizza 2015 – *Pizza G.* Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura. Roma: Carocci, 2015. 270 p.
- Repetto 1998 – *Repetto A.* Invito al cinema di Pasolini. Milano: Mursia, 1998. 208 p.
- Saunders 1984 – *Saunders G.R.* Contemporary Italian Cultural Anthropology // *Annual Review of Anthropology*. 1984. Vol. 13. P. 447–466.

References

- Carli, A. (2018), *Locchio e la voce Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Edizioni ETS, Pisa, Italia.
- De Martino, E. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, Italia.
- De Martino, E. (1959), *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, Italia.
- De Martino, E. (1961), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, Italia.
- Dei, F. (2012), "L'antropologia italiana e il destino della lettera D", *l'Uomo*, vol. I–II, pp. 97–114.
- Fiabe italiane (1956), *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e*.
- Grasso, M. (2005), *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Kurumuny, Calimera (Le), Italia.
- Litvin, E.A. (2017), "A poet in Salento is more than a poet. On the role of the literary creative work in the movement for the preservation of the language", *Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies of Literature and Language*, vol. 76, no. 5, pp. 22–35.

- Montinaro, B. (1994), *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*. Bompiani, Milano, Italia.
- Pasolini, P.P., Dell'Arco, M. (eds.) (1952) *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma, Italia.
- Pasolini, P.P. (ed.) (1956) *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma, Italia.
- Pasolini, P.P. (2001), "Appunti per un Poema sul Terzo Mondo (1968)", *Per il cinema*, Mondadori, Milano, Italia, pp. 2677–2686.
- Pellegrino, M. (2016), "Performing Griko beyond 'death' ", *Palaver*, 5 n.s., n. 1, pp. 137–162.
- Pizza, G. (2015), *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*. Carocci, Roma.
- Repetto, A. (1998), *Invito al cinema di Pasolini*, Mursia, Milano.
- Saunders, G.R. (1984), "Contemporary Italian Cultural Anthropology", *Annual Review of Anthropology*, vol. 13, pp. 447–466.

Информация об авторе

Евгения А. Литвин, старший преподаватель, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации, Москва, Россия; 119606, Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 84, стр. 1; evgenya.litvin@gmail.com

Information about the author

Evgeniya A. Litvin, senior lecturer, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 84, Vernadsky Avenue, Moscow, Russia, 119606; evgenya.litvin@gmail.com

УДК 821(450)

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-114-121

Пьер Паоло Пазолини и современная литература Италии

Татьяна А. Быстрова

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

Аннотация. Статья посвящена рецепции творчества и идей Пазолини в современной итальянской литературе. Многие писатели, так или иначе, обращаются в своем творчестве к фигуре Пазолини. Для одних он – гениальный бунтарь 1970-х гг. (Элена Ферранте), другие до сих пор шокированы его смертью (Андреа Байани), кто-то обращается к его литературному наследию, заимствуя отдельные идеи и образы (идею Пост-истории – Антонио Скурати, тему двойничества – Сандро Веронези, тему консумизма в современном обществе – Вальтер Сити) или саму структуру произведения (Джузеппе Дженна). Пазолини становится для многих современных писателей примером, маяком, его видят как человека, безраздельно преданного слову и вместе с тем имевшего четкую идеологическую позицию, ставившего превыше всего нужды своих ближних и взявшего на себя роль писателя-интеллектуала, вскрывающего язвы современного ему общества.

Ключевые слова: современная итальянская литература, рецепция, Пазолини, постмодернизм, неомодернизм

Для цитирования: Быстрова Т.А. Пьер Паоло Пазолини и современная литература Италии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 114–121. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-114-121

Pier Paolo Pasolini and contemporary Italian literature

Tat'yana A. Bystrova

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

Abstract. The article is concerned with the perception of Pasolini's works and ideas in the contemporary Italian literature. Many modern writers mention or refer to Pasolini in their works. For some of them he is a brilliant rebel of the 1970s (Elena Ferrante), others are still shocked by his death (Andrea

© Быстрова Т.А., 2022

Baiani), some turn to his literary heritage, borrowing individual ideas and images (the idea of Post-history cited by Antonio Scurati, the theme of duplicity by Sandro Veronesi, the theme of consumerism in modern society by Walter City) or echo by the very structure of their works (Giuseppe Genna). Pasolini becomes an example or a beacon for many modern writers, he is seen as a man who is undividedly devoted to the word and at the same time has a clear ideological position, who put above all the needs of his neighbors and who took on himself the role of the national conscience revealing the ills of modern society.

Keywords: contemporary Italian literature, perception, Pasolini, postmodernism, neomodernism

For citation: Bystrova, T.A. (2022), "Pier Paolo Pasolini and contemporary Italian literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 114–121, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-114-121

При чтении итальянской литературы последних лет складывается впечатление, что Пазолини – непререкаемый авторитет, гигантский маяк, на который равняются нынешние писатели. По признанию Паоло Нори, в свое время Пазолини настолько вошел в жизнь итальянцев, что о нем говорили повсюду [Nori 2006, p. 92]. Цель данной статьи – рассмотреть, в каком контексте итальянская литература сегодня обращается к Пазолини и какие аспекты его разноплановой деятельности вызывают наибольший отклик у итальянских писателей сегодня.

Многих Пазолини привлекает, прежде всего, как личность, как знаменитый человек своего времени, поэтому в целом ряде произведений современных писателей Пазолини упоминается для создания атмосферы 1960–1970-х гг., а также для понимания культурного уровня героев. Так, например, в «Истории нового имени» Элены Ферранте герои (Нино и Лила) отправляются на лекцию Пазолини:

Все, связанное с его именем, всегда вызывало суматоху и споры, что вовсе не нравилось Нино. <...> Но Лиле было любопытно послушать, и она его уговорила¹.

Итальянские исследователи говорят о скрытой полемике между писательницей и Пазолини². Следы такой полемики можно найти,

¹ *Ферранте Э.* История нового имени. М.: Синдбад, 2018. С. 386.

² См., напр.: *Sacco M.* Leggere Elena Ferrante. Come scrivo [Электронный ресурс] // Il Pickwick. 11 aprile 2016. URL: <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2599-leggere-elena-ferrante-come-scrive> (дата обращения 15 февраля 2022).

например, в стилистическом решении «неаполитанского цикла» писательницы. Несмотря на то что Ферранте пишет о «неаполитанской шпане», язык романа стилистически отточен и изыскан. Рассказ ведется от лица неаполитанской девушки из бедной семьи, которая, однако, не пытается писать на диалекте и не стремится выразить на уровне языка культурные и социальные различия героев. Повествовательница заявляет, что попробует рассказать историю своего прошлого другим языком, который она обрела за годы учебы и работы. Тем самым стандартизированный итальянский язык становится фильтром между настоящим и прошлым героини. От диалекта остается лишь несколько слов, напоминающих литературные аббоцци веристов. Между тем для произведений Пазолини о низах общества характерны резкие стилистические скачки, демонстрирующие разрыв между повествователем и его героями, за которые многие жестко критиковали писателя [Rosa 1988]³.

Помимо скандалов и судебных дел, в которых был замешан Пазолини, его трагическая смерть стала шоковым событием для Италии, а его убийцы до сих пор неизвестны. Смерть Пазолини в некотором смысле «стерла» его культурную роль, вывела на первый план его трагическую человеческую судьбу. Вследствие этого во многих произведениях итальянской литературы Пазолини упоминается в ареоле своей чудовищной смерти. Так, в романе Андреа Байани «Книга дома» (*Il libro delle case*, 2021) у матери героя, узнавшей из газет о смерти поэта, от шока начинаются роды:

На столе лежит то, что, скорее всего, стало причиной крика, подрывной шнур, положивший начало взрыву... раскрытая газета, фотографии убитого Поэта, его изуродованное лицо, его смотрящие в объектив подошвы, его тело в белой майке, распростертое на грунтовой дороге⁴.

Для писателей-интеллектуалов Пазолини становится духовным учителем и гражданским ориентиром. Многие из таких авторов вышли из академических кругов, пробовали себя в поэтическом мастерстве. Так, Вальтер Сити начинал с поэзии, а в 1993 г. подготовил академическое издание текстов Пазолини. Сити роднит с Пазолини не только его репутация интеллектуала, но и его сексуальная ориентация, которую он не скрывает. Подобно Пазолини, Сити

³ О следах теоретических воззрений Пазолини в текстах Ферранте см.: [Pinto 2020].

⁴ *Baiani A. Il libro delle case. Milano: Feltrinelli, 2021. P. 58 (Перевод мой. – Т. Б.).*

становится автором скандальных и новаторских произведений, предтеча которых – неоконченный экспериментальный мегароман Пазолини «Нефть» (*Petrolio*, 1992). В «Нефти», равно как и в статье «Я знаю», Пазолини поднимает тему немощи интеллектуалов и их ответственности за происходящее в стране. Идея гражданского долга лежит и в основе творчества Сити, который в произведениях, написанных в жанре автофикшна, выставляет героя образчиком посредственности и законченным эгоистом. Мир, представленный Сити в романе «Слишком много рая» (*Troppi paradisi*, 2006) – это мир современного человека, отказавшегося от самореализации и подменившего реальность тем, что вместо нее предлагает телеэкран. По мысли итальянских исследователей, «Слишком много рая» – одно из самых ярких произведений 2000-х, остро клеймящее современную действительность и современного итальянца [Chianese 2016]. Сити не борется с обществом так, как это делал Пазолини, у него «другая обязанность» – неуклонное противостояние обуржуазиванию западного мира, но не открытое и скандальное, а спокойное и последовательное [Tinelli 2015].

Еще одной темой, роднящей Сити и Пазолини, является тема мужского тела. Красавчик Марчелло из романов Сити – последняя стадия «эволюции» пазолинианского шпаненка. Но если мир римских предместий, представленный в творчестве Пазолини, оправдывается и даже романтизируется автором, особенно в ранних произведениях, то Сити отказывает своим героям в спасении. И если Пазолини пытается сократить культурную и социальную дистанцию между собой и «мальчиками с обочины жизни», то Сити отказывается от подобной тактики. Критика Сити направлена, прежде всего, на собственного протагониста, он умаляет героя-интеллектуала до уровня «шпаны», показывая его деградацию как процесс, разъедающий современного итальянца изнутри.

Еще одним автором, для которого Пазолини становится ориентиром, является Сандро Веронези. Писатель признается, что чтение текстов Пазолини оказалось для него ключом к литературе [Zralá 2013]. Один из ранних романов, открывших Веронези как будущего крупного писателя, «Сила прошлого» (*Forza del passato*, 2000) уже в названии отсылает к одноименному стихотворению Пазолини. Интересно, что итальянская печать уже несколько раз называла Веронези «Пазолини» нашего времени⁵. Веронези, как

⁵ *Seri M.* Sandro Veronesi è Pasolini il profeta nel nostro Caos calmo [Электронный ресурс] // La Stampa. TuttoLibri 25 ottobre 2014. URL: <https://www.cinquantamila.it/storyTellerArticolo.php?storyId=0000002291281> (дата обращения 13 февраля 2022).

и Сити, пришлось столкнуться с наследием Пазолини буквально физически. Когда юный Веронези прибыл в Рим, он жил в рабочей студии Винченцо Черами, чья жена является наследницей Пазолини. В одном из интервью писатель упоминал, что спал в той же кровати, что когда-то и сам Пазолини, смотрел на книжный шкаф Пазолини, трогал его книги. Впечатление было столь сильным, что Веронези не спал всю ночь⁶.

Поскольку герой романа Веронези «Сила прошлого» Джанни Орзан увлекается кино, в произведении упоминается множество кинолент, в том числе фильмы Пазолини «Овечий сыр» и «Мама Рома». В другом романе, «Спокойный Хаос», за который Веронези получил премию «Стрега» в 2006 г., герой встречается с человеком, похожим на Пазолини:

Ему было около шестидесяти. Седые, но все еще пышные волосы, красивые плебейские черты лица, напоминающие черты Пазолини, которые совсем не сочетались с его ровной, чистой от диалекта, речью⁷.

Таким образом, хоть и на мгновение, но Пазолини появляется в романе буквально физически. Что касается романа «Колибри» 2020 г., то и в нем прослеживается множество отсылок к биографии и творчеству кумира Веронези. Сама структура романа и его хаотическая хронология повторяют замысел Пазолини, раскрытый им в заметках о романе «Нефть». Одна из главных героинь «Колибри» носит фамилию Латтес, т. е. настоящую фамилию близкого друга Пазолини, известного как Франко Фонтини. Веронези вводит в роман римский квартал Мандрионе, своего рода мекку пазолинистов, – место, где снимались многие сцены фильмов Пазолини и которое не раз упоминается в его произведениях. В главе «Вся жизнь» в негативном контексте упоминается Джорджо Манганелли, неоавангардист, с которым Пазолини всю жизнь был на ножах. Веронези также высказывается на тему эвтаназии в последней главе романа, что можно сравнить с высказываниями Пазолини на тему аборт в «Корсарских записках» (Scritti corsari, 1975). Но и этого далеко не все. Взаимоотношения Веронези с наследием Пазолини, несомненно, заслуживают отдельного исследования.

В творчестве другого писателя, Антонио Скурати, находит отражение идея Пазолини о Пост-истории. Та же цитата из стихо-

⁶ См. видеointервью с Сандро Веронези из передачи на канале RAI Scrittori per un anno, Ritratti. URL: <https://www.televideoteca.it/scrittori-per-un-anno> (дата обращения 13 февраля 2022).

⁷ Веронези С. Спокойный хаос. СПб.: Лимбус-Пресс, 2011. С. 231.

творения «Сила прошлого», что стала названием романа Веронези, служит эпиграфом к роману Скурати «М. – сын века», принесшего автору премию «Стрега» в 2019 г.⁸ Именно Пазолини является для Скурати ключевой фигурой в современной литературе Италии. Если для таких авторов, как Вальтер Сити, Джузеппе Дженна, Эмануэле Треви, Пазолини, прежде всего, создатель постмодернистского романа «Нефть», то для Скурати важнее статьи Пазолини из сборников «Корсарские записки» и «Лютеранские письма» (*Lettere luterane*, 1976). Скурати свойственен пессимистичный взгляд на приходящую в упадок культуру и обществу жизнь Италии, ощущение заката западного мира и гуманизма в целом [Benvenuti 2013]. Не последнюю роль в этой деградации играют новые системы массовых коммуникаций, с которыми борется Сити. Пазолини видел в телевидении мощный инструмент власти, с помощью которого «новый фашизм» разрушает душу итальянского народа, а язык телевидения, упрощенный «неоитальянский», стал для писателей-интеллектуалов символом культурного упадка страны.

Пазолини всегда отстаивал важность фигуры писателя и верил, что литература, особенно поэзия, способна повлиять на реальность. Он писал:

Я произвожу товар,
Называемый поэзией –
Он не пригоден к употреблению.
Когда-нибудь умру я,
умрет мой издатель,
умрем все мы,
умрет все наше общество,
умрет капитализм,
а поэзия так и остается нетронутой⁹.

Подобно Пазолини, его сегодняшние «ученики» – Сити, Скурати, Дженна, Треви – верят в спасительную ценность литературы, в идею избранности писателя, в то, что слово может воспрепятствовать разрушению культуры, в то, что поэзия вечна (по мысли Скурати, именно литература должна помочь человеку выжить в деградирующем современном мире).

Перечислить всех авторов, для которых Пазолини оказывается важным ориентиром, не представляется возможным. Приведем еще несколько примеров. Так, Эмануэле Треви посвящает своим отно-

⁸ *Scurato A.M. Il figlio del secolo*, Milano: Bompiani, 2018.

⁹ Неопубликованный перевод А.А. Ткаченко-Гастева.

шениям с наследием Пазолини роман «Кое-что из написанного» (*Qualcosa di scritto*, 2012)¹⁰; Джузеппе Дженна строит роман «Италия De Profundis» по схеме, предложенной Пазолини в «Нефти», и заимствует множество мотивов этого романа¹¹; Роберто Савиано, увлекшись идеями Пазолини, фокусируется на гражданском долге писателя, выраженном в действии, и противопоставляет силам зла, которые символизируют каморра, силу добра и образ рассказчика, бросающего вызов каморре и существующему порядку вещей¹².

По мысли Роберто Буи, писателя и критика, известного как Ву Минг 1, современная итальянская литература находится на стадии создания «нового итальянского эпоса». Она стремится отойти от постмодернизма и в то же время не готова разорвать с традицией и ищет в ней опору¹³. Такой опорой становится для многих писателей творчество, идеи и личный пример Пьера Паоло Пазолини, писателя, намного опередившего свою эпоху, человека, безраздельно преданного слову и вместе с тем имевшего четкую идеологическую позицию, ставившего превыше всего нужды своих «ближних» и взявшего на себя роль писателя-интеллектуала, вскрывающего язвы современного общества.

Литература

Benvenuti 2013 – *Benvenuti G.* Eros e bios. “Il sopravvissuto” di Antonio Scurati // *Between*. 2013. Vol. III. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.betweenjournal.it> (дата обращения 10 января 2022).

Chianese 2016 – *Chianese F.* Teorizzare un umorismo postmoderno: il caso Walter Siti. “Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi” // *Between*. 2016. Vol. VI. № 12 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.betweenjournal.it> (дата обращения 10 января 2022).

Nori 2006 – *Nori P.* Noi la farem vendetta. Milano, Feltrinelli, 2006. 191 p.

¹⁰ *Треви Э.* Кое-что из написанного. М.: АдМаргинем Пресс, 2012. Отметим, что уже само название романа Треви отсылает к одноименной главе романа Пазолини «Нефть».

¹¹ *Дженна Д.* Италия De Profundis. М.: АСТ, 2019.

¹² *Sabbatino P.* L’ “io so” di Pasolini e Roberto Saviano [Электронный ресурс] // *Corriere del Mezzogiorno*. 7 giugno 2008. URL: http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=364:l-qio-soq-di-pasolini-e-roberto-saviano&catid=63:saggilettera-tura-e-teatro&Itemid=124 (дата обращения 10 февраля 2022).

¹³ Об этом см.: *Быстрова Т.А.* Меморандум «Новый итальянский эпос» // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 4. С. 204–221.

- Pinto 2007 – *Pinto I.* Discorso indiretto libero e soggettiva libera indiretta: leggere Elena Ferrante attraverso Pier Paolo Pasolini // *Ospite ingrato*. 2020. № 7. P. 49–66.
- Rosa 1988 – *Rosa A.A.* Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea. Torino, Einaudi, 1988. XVIII, 364 p.
- Tinelli 2015 – *Tinelli G.* Walter Siti: “un altro impegno” [Электронный ресурс] // *Between*. 2015. № 10. URL: <http://www.betweenjournal.it> (дата обращения 10 января 2022).
- Zralá 2013 – *Zralá L.* I rapporti familiari nei romanzi di Sandro Veronesi. Brno, 2013. 71 p.

References

- Benvenuti, G. (2013), “Eros e bios. ‘Il sopravvissuto’ di Antonio Scurati”, *Between*, vol. 3, no. 6, available at: <http://www.betweenjournal.it> (Accessed 10 January 2022).
- Chianese, F. (2016), “Teorizzare un umorismo postmoderno: il caso Walter Siti. ‘Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi’ ”, *Between*, vol. VI, no. 12, available at: <http://www.betweenjournal.it> (Accessed 10 January 2022).
- Nori, P. (2006), *Noi la farem vendetta*, Feltrinelli, Milano, Italia.
- Pinto, I. (2020), “Discorso indiretto libero e soggettiva libera indiretta: leggere Elena Ferrante attraverso Pier Paolo Pasolini”, *Ospite ingrato*, no. 7, pp. 49–66.
- Rosa, A.A. (188), *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, Italia.
- Tinelli, G. (2015), “Walter Siti: ‘un altro impegno’ ”, *Between*, no. 10, available at: <http://www.betweenjournal.it> (Accessed 10 January 2022).
- Zralá, L. (2013), *I rapporti familiari nei romanzi di Sandro Veronesi*. Brno.

Информация об авторе

Татьяна А. Быстрова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; tassina@yandex.ru

Information about the author

Tat'yana A. Bystrova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; tassina@yandex.ru

Рецензии

УДК 821(47)-2

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-122-127

«Чайка»: Новый взлет

Рец. на кн.: Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография (М.: ИНФРА-М, 2022)

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В рецензии рассматривается книга А.Г. Головачёвой «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст». Показывается, что данная монография на настоящий момент является итоговой в изучении чеховской «Чайки»; перспективы же, намеченные автором, ждут будущих исследователей чеховской комедии.

Ключевые слова: Чехов. «Чайка». А.Г. Головачёва

Для цитирования: Доманский Ю.В. «Чайка»: Новый взлет: Рец. на кн.: Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. (М.: ИНФРА-М., 2022) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 122–127. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-122-127

“The Seagull”. A new take off

Book Review: Golovacheva, A.G. (2022),
Anton Chekhov’s ‘The Seagull’. Poetics. Problematics.
Literary and Theatrical Context, INFRA-M, Moscow, Russia

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The review considers the book “Anton Chekhov’s ‘The Seagull’. Poetics. Problematics. Literary and Theatrical Context” by A.G. Golovacheva. It states that the monograph represents a complete work on the study of Che-

© Доманский Ю.В., 2022

khov's "The Seagull"; the points outlined by the author provide a perspective for future research of the Chekhov's play.

Keywords: Chekhov, "Seagull", A.G. Golovacheva

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), "The Seagull". A new take off. Book Review: Golovacheva, A.G. (2022), 'Anton Chekhov's 'The Seagull'. Poetics. Problematics. Literary and Theatrical Context, INFRA-M, Moscow, Russia', *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 122–127, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-122-127

«Чайка» Чехова никогда не оставалась без внимания не только театральных режиссеров, но и исследователей – специалистов-чеховедов, специалистов по драматургии и театру. В прошлом веке вышло множество научных работ, посвященных различным аспектам этой комедии; применялись разные подходы, использовались едва ли не все существующие исследовательские методологии; только перечисление этих исследований заняло бы не один десяток страниц. А в начале века уже нашего целый том «Чеховианы» – главного рупора мирового чеховедения – оказался посвящен только «Чайке» [Чеховиана 2001]. По прошествии же полутора десятка лет после выхода в свет этой книги коллективное монографическое изучение чеховского шедевра продолжилось еще одной большой книгой [«Чайка». Продолжение полета 2016]. Однако обилие и глубина исследований, обращенных к «Чайке» Чехова, не только не исчерпали возможностей постижения смысловой глубины одной из так называемых «главных» пьес великого драматурга, а неизбежно задавали все новые и новые горизонты для грядущих интерпретаций. И пусть до какого бы то ни было исследовательского итога еще очень далеко (если он вообще когда-либо может быть достигнут), очевидно то, что в настоящее время назрела острая необходимость в ученом, который смог бы посмотреть собственным аналитическим взглядом на «Чайку» с учетом всего того, что уже сделано; обобщить это, а тем самым вывести исследовательскую мысль на новую орбиту понимания чеховской комедии. Это и сделала в новой книге Алла Георгиевна Головачёва – на сегодняшний день, вне всяких сомнений, главный специалист по «Чайке» Чехова.

Свершившееся ныне монографическое осмысление этой пьесы готовилось автором не одно десятилетие, за это время Головачёва защитила диссертацию [Головачёва 1985], выступила на многочисленных научных конференциях, многие из которых сама и организовывала, опубликовала целый ряд книг и множество статей. Однако именно монографию «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика.

Проблематика. Литературно-театральный контекст», монографию, выход которой приурочен к 125-летию первой постановки чеховской комедии, следует с полным на то правом признать важнейшим трудом, к окончательному оформлению которого автор шла более четырех десятков лет.

Книга А.Г. Головачёвой о «Чайке» Чехова на данный момент действительно оказалась итоговой в изучении этой драмы; итоговой не только для автора, но и для чеховедения. Хотя, конечно, обозначение «итоговая» в данном случае отнюдь не означает какое бы то ни было отсутствие дальнейших перспектив изучения «Чайки»; как раз наоборот – монография А.Г. Головачёвой открывает перед будущими исследователями чеховской комедии такие научные горизонты, которые еще только предстоит освоить. То есть новая книга о «Чайке» оказалась и результатом всего того, что было наработано по этой пьесе за прошедшие с ее создания век с четвертью, и отправным пунктом для дальнейших исследовательских изысканий по данной пьесе; а еще – по драматургии Чехова, по его эпическому творчеству, по чеховской биографии, по историко-литературному контексту... Дело в том, что книга Головачёвой отнюдь не ограничивается только текстом «Чайки» – сам этот текст провоцирует разнообразные и многоуровневые выходы за его пределы в самые разные – где-то смежные, а где-то и кажущиеся на первый взгляд не очень близкими – сферы. Результатом же высочайшего профессионализма автора монографии, научной эрудиции, умения видеть в тексте то, что отнюдь не всегда способны увидеть другие, стало то, что без преувеличения можно назвать энциклопедией чеховской «Чайки».

А.Г. Головачёвой удалось превосходно реализовать свое понимание комедии Чехова как целостного единства; и это понимание удалось успешно объединить с повышенным вниманием к разного рода мелочам, которыми наполнен чеховский текст. Без сомнения, и мелочи эти нуждаются в квалифицированном комментировании уже на том основании, что нередко тянут за собой гигантские системы из самых разнообразных – исторических, биографических, культурных, социальных и прочих – фактов. И автор рецензируемой монографии не просто демонстрирует способность видеть все эти контексты, не просто констатирует их присутствие; самое тут важное то, что автор книги анализирует и интерпретирует «Чайку» через них, позволяя читателю увидеть такие смысловые уровни чеховской комедии, которые прежде оказывались скрыты. Не будет преувеличением сказать, что каждая страница монографии готова для заинтересованного читателя стать открытием в чеховском мире чего-то нового, чего-то неведомого прежде.

Структура монографии А.Г. Головачёвой выглядит предельно оптимальной. Три раздела центробежно соотношены таким образом, что комедия Чехова предстает сначала, если можно так выразиться, внутри себя, то есть анализируется строго и сугубо поэтика пьесы (раздел «Принципы построения “Чайки”»); далее «Чайка» рассматривается в ее многочисленных и важных переключках с другими произведениями Чехова (раздел «“Чайка” в художественном мире Чехова»); в третьей же части рассматриваемый контекст выходит далеко за пределы собственно чеховского творчества – в разного рода отголоски культуры в «Чайке» и отголоски «Чайки» в культуре (раздел «“Чайка” в литературно-театральном контексте»). В результате три части монографии и создают тот всеобъемлющий, всеохватный взгляд на чеховскую комедию, который и является собой главнейшее достоинство всей книги, знаменует итоговый ее характер для чеховедения. В свою очередь, каждый раздел поделен на сегменты. И каждый из этих сегментов уже на проблемном уровне раскрывает ту или иную грань общей темы, вынесенной в заглавие раздела. Сразу следует сказать, что широта исследовательского спектра – и поэтика, и литературный интертекст, и контекст театральный (автор книги ни на секунду не забывает, что имеет дело не просто с художественным текстом, а с текстом драматургическим, то есть таким текстом, который самой своей принадлежностью к роду предназначен для постановки на сцене) – не только не мешает глубине анализа, но даже способствует ей. По каждому из довольно многочисленных рассматриваемых параметров «Чайки» и всего, что связано с ней, А.Г. Головачёва демонстрирует превосходный филологический профессионализм, что способствует оригинальным и системным интерпретациям.

Особенно же хочется выделить те моменты книги, которые связаны с главным (или одним из главных) аспектов чеховской пьесы – аспектом эстетическим. Действительно, некоторые персонажи непосредственно связаны с искусством (писатели Тригорин и Треплев, актрисы Аркадина и Заречная), все же прочие готовы об искусстве рассуждать – и Дорн, и Шамраев, и Сорин, и Медведенко не упускают случая сделать это. И автор монографии по ходу своего исследования ставит, систематизирует, а главное – решает ряд именно эстетических вопросов, среди которых и такие, над коими читатели, зрители, исследователи, постановщики вот уже больше века задумываются: хороший ли писатель Тригорин? каковы актерские дарования Аркадиной и Заречной? пьеса Треплева – гениальна или бездарна? чайка – это какой-то символ?.. На все эти и многие другие подобные вопросы ответить с учетом авторской позиции отнюдь не просто, ведь перед нами драма, а род этот со-

здается по своим законам, согласно которым что-либо оценивают именно персонажи, авторская же точка зрения в результате если и выявляется, то только путем долгих и кропотливых изысканий; и именно изыскания такого рода, изыскания, связанные с ответами на сложные вопросы эстетического характера, во множестве находим в книге Головачёвой.

И хоть Чехов и написал в одном из писем, что «вышла повесть» и что он «совсем не драматург», прошлый век и начало века нынешнего показали обратное – достаточно посмотреть на афиши театров по всему миру, чтобы убедиться: в актуальном театральном пространстве Чехов – драматург № 2 (после Шекспира). И уж, конечно, изучаться «Чайка» должна по родовым законам драмы и с неременной проекцией на то, для чего нужен этот род литературы по самой сути своей, – с проекцией на театр. И это тоже – важный смысловой сегмент книги А.Г. Головачёвой «“Чайка” А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст», ведь автор проделал гигантскую работу, касающуюся самых разнообразных контекстов чеховской комедии, связанных с театральной сценой.

Будущие же исследователи чеховской драматургии, прочитав эту книгу, смогут системно и наглядно увидеть то, из чего им придется исходить в своих изысканиях, касающихся «Чайки» А.П. Чехова. А обращения к этой пьесе еще, безусловно, будут. И вовсе не случайно уже во введении к монографии А.Г. Головачёва пишет о «Чайке» следующее: «Каждое новое обращение к ней вдруг обнаруживает неисчерпаемость сложности и глубины ее текста. И каждый раз открываются новые смысловые возможности в решении вопросов, возникающих у читателей, зрителей, постановщиков и исполнителей» [Головачёва 2022, с. 9]. Думается, что эти слова применимы и к трем другим «главным» пьесам Чехова. И остается только пожелать, чтобы когда-нибудь и «Дядя Ваня», и «Три сестры», и «Вишневый сад» удостоились столь же глобальных – итоговых и вместе с тем перспективных – монографий, направленных на комплексное изучение и текста, и всего того, с чем текст связан.

Литература

- Головачёва 1985 – Головачёва А.Г. Пьеса «Чайка» в творческой эволюции А.П. Чехова 1890-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. 172 с.
- Головачёва 2022 – Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова: Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
- «Чайка». Продолжение полета 2016 – «Чайка». Продолжение полета: По материалам Третьих Международных Скафтымовских чтений. «Пьеса А.П. Чехова

“Чайка” в контексте современного искусства и литературы»: К 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Колл. монография / Редкол.: В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. 448 с.

Чеховиана 2001 – Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. 397 с.

References

- Gul'chenko, V.V. (ed.) (2016), “*Chaika*”. *Prodolzhenie polyota* [“The Seagull”. Continuation of the flight], based on the materials of the Third International Skaftymov Conference “A.P. Chekhov’s ‘The Seagull’ in the Context of Contemporary Art and Literature”. On the occasion of the 120th anniversary of the writing and the 125th anniversary of the birth of A.P. Skaftymov (Saratov, October 5–7, 2015), GTsTM im. A.A. Bakhrushina, Moscow, Russia.
- Gul'chenko, V.V. (ed.) (2001), *Chekhoviana. Polyot “Chaiki”* [Chekhoviana e015]. A collective monograph. “The Seagull’ flight], Nauka, Moscow, Russia.
- Golovachyova, A.G. (1985), *P’esa “Chaika” v tvorcheskoi evolyutsii A.P. Chekhova 1890-h godov* [The play “The Seagull” in the creative evolution of A.P. Chekhov in the 1890s], PhD Thesis, Leningrad, Russia.
- Golovachyova, A.G. (2022), “*Chaika*” *A.P. Chekhova. Poetika. Problematika. Literaturno-teatral’nyi kontekst: monografiya* [“The Seagull” by A.P. Chekhov. Poetics. Problems. Literary and theatrical context], Infra-M, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
О.К. Юрьев

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 04.04.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 7,9. Усл. печ. л. 8,0.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1465

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru