

ISBN 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
часть 2
2023

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

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

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

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

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

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

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

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

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тел.: 8(495)250-6844

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

N.G. Vladimirova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

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

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

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

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

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

I. Rzepnikowska, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

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

M.V. Zagidullina, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation

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

E.Yu. Ivanova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- D.J. Clayton*, Ph.D., emeritus professor, University of Ottawa, Ottawa, Canada
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kroidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchiy*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetsky*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation

- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/ Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.V. Fedorova*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- D.M. Feldman*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.I. Chelysheva*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Cand. of Sci. (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

<i>Жанна В. Щукина</i> Проблема повествователя в нарративе безумия и безумном нарративе	150
<i>Маргарита М. Одесская</i> «Пучина» А.Н. Островского: рефлексия о мелодраме и театре.....	160
<i>Михаил Н. Дарвин</i> Licencia poetica в лирике Ф.И. Тютчева (Из опыта анализа стихотворения Тютчева «Я помню время золотое...»)	171
<i>Виктория Я. Малкина</i> Во сне: пространство воображаемое и фантастическое («Пещера сна» Н. Гумилева, «Сон» Н. Заболоцкого и «Сон» А. Грина)	180
<i>Максим В. Пронин</i> О некоторых особенностях поэтического языка Леонида Аронсона и Виктора Кривулина	189
<i>Виталий А. Гавриков</i> Локативный сакральный центр в мифопоэтической картине мира Александра Башлачева	197
<i>Зинаида Г. Станкович</i> Формы проявления саморефлексии в песнях Ф. Чистякова «Северное буги» и «Северный блюз»	206
<i>Юрий В. Доманский</i> Две песни о страшном доме: лирический статус эпических элементов	219
<i>Андрей Д. Белогорцев</i> Междисциплинарный подход к исследованию жанра автофикшн как феномена современной литературы	233

<i>Дарья Б. Толстошеева</i>	
Детализация как аспект нарративного палимпсеста (на материале романа К. Ярмыш «Невероятные происшествия в женской камере № 3»)	242
<i>Ольга В. Шаршукова</i>	
Некоторые философские представления в «Георгиках» Вергилия	254
<i>Дмитрий А. Махов</i>	
Категория наблюдателя и мифотектоника в романе Г. Майринка «Ангел западного окна»: бытие глазами алхимика	263
<i>Наталья Н. Кириленко</i>	
Лейтенант Коломбо – последний герой классического детектива	272
<i>Татьяна А. Быстрова</i>	
Биофикшн: история и биография глазами современных итальянских писателей	282

Рецензии и обзоры

<i>Юрий В. Доманский</i>	
Осмысление смысла. Рецензия на книгу: <i>Подковырин Ю.В.</i> Инкарнация смысла литературного произведения: Монография (М.: Эдитус, 2022. 202 с.)	291

CONTENTS

Philology

- Zhanna V. Shchukina*
The issue of the narrator in the narrative of madness
and the mad narrative 150
- Margarita M. Odesskaya*
“The Abyss” by A.N. Ostrovsky. Reflection on melodrama and theater 160
- Mikhail N. Darvin*
Licencia poetica in the lyrics of F.I. Tyutchev
(From the experience of analyzing Tyutchev’s poem
“I remember the Golden Time ...”) 171
- Viktoria Ya. Malkina*
While dreaming. Imaginary and fantastical space
 (“The Cave of Sleep” by N. Gumilev, “Dream” by N. Zabolotsky
and «Dream» by A. Grin) 180
- Maksim V. Pronin*
About some features of the poetic language
of Leonid Aronzon and Viktor Krivulin 189
- Vitalii A. Gavrikov*
Locative sacral center in Alexander Bashlachev’s
mythopoetic picture of the world 197
- Zinaida G. Stankovich*
The forms of self-reflection manifestation in the songs of F. Chistyakov
“Northern Boogie” and “Northern Blues” 206
- Yurii V. Domanskii*
Two songs about a terrifying house.
The lyrical status of the prose elements 219
- Andrei D. Belogortsev*
Interdisciplinary approach to the study
of the autofiction genre as a phenomenon of modern literature 233

<i>Dar'ya B. Tolstosheeva</i>	
Details as Aspect of Narrative Palimpsest (Based on the Novel by K. Yarmysh "Incredible Incidents in the Women's Cell No. 3")	242
<i>Ol'ga V. Sharshukova</i>	
Some philosophical ideas in Virgil's "Georgics"	254
<i>Dmitrii A. Makhov</i>	
The observer category and mythotectonics in H. Meyrink's " Angel of the Western Window". Being through the eyes of an alchemist	263
<i>Natal'ya N. Kirilenko</i>	
Lieutenant Colombo – the last hero of the classical detective story	272
<i>Tat'yana A. Bystrova</i>	
Introduction to biofiction. History and biography by the modern Italian writers	282

Reviews

<i>Yurii V. Domanskii</i>	
Comprehension of meaning. Book rev.: Podkovyrin, Yu.V. (2022), <i>Inkarnatsiya smysla literaturnogo proizvedeniya.</i> Monografiya, Editus, Moscow	291

УДК 82.0

DOI 10.28995/2686-7249-2023-3-150-159

Проблема повествователя в нарративе безумия и безумном нарративе

Жанна В. Щукина

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

Аннотация. В статье исследована специфика таких нарративных феноменов, как нарратив аномального состояния сознания и аномальный нарратив. На основе анализа произведений В.М. Гаршина «Красный цветок», А.П. Чехова «Палата № 6» и М.А. Булгакова «Красная корона» предпринята попытка выявления особенностей функционирования повествователя в каждом тексте.

Ключевые слова: аномальный нарратив, нарратив аномальных состояний, повествующее «я», повествуемое «я», полиперсональный нарратор

Для цитирования: Щукина Ж.В. Проблема повествователя в нарративе безумия и безумном нарративе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 150–159. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-150-159

The issue of the narrator in the narrative of madness and the mad narrative

Zhanna V. Shchukina

*Russian State University for the Humanities Moscow,
Russia, vani7375@mail.ru*

Abstract. The article studies the specifics of such narrative phenomena as the narrative of the abnormal state of consciousness and the abnormal narrative. On the basis of the analysis of the works by V.M. Garshin “The Red Flower”, A.P. Chekhov “Chamber № 6” and M.A. Bulgakov “The Red Crown” an attempt to identify the features of the functioning of the narrator in each text is made.

Keywords: abnormal narrative, abnormal consciousness narrative, narrating “I”, narrated “I”, polypersonal narrator

© Щукина Ж.В., 2023

For citation: Shchukina, Zh.V. (2023), "The issue of the narrator in the narrative of madness and the mad narrative", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no 3, part 2, pp. 150–159, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-150-159

Аномальность сознания в художественной литературе может быть явлена двумя способами: как аномальный нарратив (и тогда сам нарратор, предстывая в роли ненадежного рассказчика, являет читателю свое аномальное сознание) и как нарратив аномального состояния сознания персонажа (в этом случае нарратор повествует нам некоторую «аномальную» историю).

По мнению О.А. Иоскевич, на протяжении двух прошлых веков мотив безумия был крайне «актуальным для русских писателей» [Иоскевич 2009, с. 8].

Проводимый далее анализ произведений В.М. Гаршина «Красный цветок», А.П. Чехова «Палата № 6», М.А. Булгакова «Красная корона» показывает примеры, в которых читатель сталкивается с историями о безумии и с повествованием о собственном безумии героев.

Мотив вины и ответственности, один из главных в творчестве В.М. Гаршина, находит свое воплощение в контексте такого феномена как война. Нарратор, обнаруживаемый практически во всех его рассказах, предстает в качестве повествующего о себе самом прежнем. Повествуемое «я» находится в сложной, но неразрывной сопряженности с «я» повествующим. В результате этого рецепция гаршинских текстов приводит читателя к мысли о близости «абстрактного автора» (по В. Шмиду), реконструируемого в процессе восприятия, как нарратору (повествующему я), так и главному герою (повествуемому я).

Последовательное, соответствующее хронологии чтение произведений В.М. Гаршина порождает интересный эффект *deja vu*, ибо каждый последующий рассказ транслирует ситуацию, предполагающую продолжение предыдущих историй, связанных с описанием судьбы одного и того же человека. Подобная связь четко прослеживается в трех вышедших друг за другом рассказах о войне: «Четыре дня» (1877), «Очень коротенький рассказ» (1878), «Трус» (1879). Главным героем всех трех произведений является некий барин Иванов. В первом из названных произведений он добровольно идет на войну, вдохновляемый будущей (обещанной) благосклонностью Маши, а после одного из сражений ему ампутируют ногу. Во втором рассказе герой предстает перед читателем с уже ампутированной ногой, вернувшийся с войны. Девушка Маша, сулившая

ему любовь и преданность, отказывается от него, предпочитая другого. В третьем рассказе перед нами вновь возникают барин Иванов, находящийся в ополчении, и им любимая девушка Маша, стыдящая героя за то, что он, беспрестанно рефлексировав, приходит к выводу о чудовищности войны и ненужности своего личного присутствия там.

В финале рассказа «Трус» герой погибает, убитый шальной пулей в правый глаз, а нарратор, покидающий «тело» повествуемого «я», обращается в вездесущего. Подобный выход за границы повествуемого мира и одновременная возможность проникать в сознание иных (не только главного героя) персонажей, приобретение статуса всеведущего нарратора могут объясняться смертью главного героя.

Рассказ «Красный цветок» (1883), созданный после трех названных ранее рассказов, являет нам историю безумия не то главного героя, будто бы чужака для нарратора, не то повествуемого «я» нарратора. У нас есть основание думать, что барин Иванов не погиб, а в результате участия в войне лишился рассудка; он, барин Иванов, столь остро «чувствующий» войну, выжил, но впал в безумие. И теперь вина за им содеянное и за совершаемое другими становится главным концептом его аномальной картины мира, а красный цветок обретает статус безумной метафоры покинувшего героя разума. О.В. Фролова считает нужным говорить, что в данном рассказе мы наблюдаем «процесс распада, раздвоения сознания» [Фролова 2019, с. 20], что, как покажем, и отразилось в повествовательной структуре произведения и в особенностях наррации.

Рассказ открывается экспрессивной репликой, облаченной в форму категорического заявления:

«Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому»¹.

Данное высказывание принадлежит речевому поведению персонажа (главного героя), из чего следует, что нарратор, с которым на протяжении всего рассказа нам предстоит взаимодействовать, является нарратором вездесущим, способным проникать в те локусы, которые ему представляются необходимыми для изображения.

Нарратор в рассказе В.М. Гаршина может быть охарактеризован как одновременно пребывающий и в плане повествования как повествующее «я» и в повествуемом мире как герой повествования, в момент свершения самих событий; при этом нарратор наделен способностью проникать в сознание героя («Ему пришло, наконец,

¹ Гаршин В.М. Красный цветок: Рассказы. Киев: Дніпро, 1986. С. 156.

в голову, что это какое-то испытание»²), что вновь позволяет предположить в повествующем «я» черты «я» повествуемого. Нарратор, выявляемый в «Красном цветке», антропоморфен. Антропоморфность нарратора аргументируется тем фактом, что, судя по его повествованию, он находился в числе тех людей, которые видели все произошедшее с главным героем, либо, что соответствует нашей гипотезе, он сам и являлся в качестве повествуемого «я» главным героем. Говорить о профессиональности нарратора здесь можно, допустив, что нарратор сближается в читательском воображении с образом автора, которого наивный читатель отождествляет с писателем, читая рассказ конкретного автора В.М. Гаршина. При интерпретации этого произведения есть основания считать, что нарратор повествует собственно о самом себе, но как о некоем другом.

По нашему мнению, продуктивно полагать, что в данном произведении мы имеем дело с внутренней фокализацией, предполагающей нарратора, участвующего в акте повествования как непосредственно нарратор и в повествуемом мире выступающего как персонаж. Поскольку нарратор повествует о себе самом (прежнем), его можно считать недостоверным, ибо повествовать о себе самом объективно крайне затруднительно (как и повествовать объективно в принципе).

О присутствии нарратора как повествуемого «я» (в качестве главного героя) может свидетельствовать близость точек зрения нарратора и персонажа как в плане идеологии – близость мировоззренческих установок нарратора и персонажа очевидна, как в плане фразеологии – и нарратор, и персонаж говорят на одном языке, так и в плане психологии, поскольку повествование нарратора, производимое со ссылкой на сознание главного героя, максимально близко психологическим установкам самого нарратора, которые четко маркированы в повествовании.

Итак, с нашей точки зрения, в данном случае мы имеем дело с безумным нарративом, вербально репрезентированным особым способом. Специфика организации этого безумного нарратива объясняется шизофренической раздвоенностью нарратора, а потому текст, на первый взгляд выглядящий как нарратив о безумии, как нарратив аномального состояния сознания, при анализе обнаруживает себя как безумный нарратив, нарратив повествователя с аномальным сознанием.

План повествования в произведении А.П. Чехова «Палата № 6» (1892) на первый взгляд организован достаточно очевидным образом: повествователь, будто бы находящийся за пределами

² Там же. С. 159.

повествуемого мира, начинает рассказывать некоторую историю. Всеведущий и вездесущий, он описывает нам устройство большого двора. Вскоре становится ясно, что простота организации плана повествования в произведении мнимая, ибо мы совсем скоро оказываемся приглашенными и вовлекаемыми нарратором в мир повествуемый, в который он в силу своей вездесущности способен проникнуть: «...пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю», «...мы входим в сени»³. Кажется, что повествователь, становясь нашим проводником в повествуемый мир, является одним из его персонажей.

О.М. Моргулева, исследуя формы авторского повествования чеховской прозы, заявляла, что наиболее существенной чертой чеховской наррации стало сложное взаимодействие и взаимосвязь персонажа и повествователя, в результате чего произошла актуализация проблемы точки зрения и повествовательной перспективы. Автор отмечает, что произведения, созданные в рассматриваемый период по данному принципу, значительно усложняют повествовательную структуру, порождая многоплановость системы точек зрения, выражающуюся в одномоментном присутствии в тексте «нескольких голосов, нескольких взглядов на действительность» [Моргулева 2005, с. 18]. А В.Л. Паркачева указывает на изощренную систему точек зрения в произведениях позднего Чехова, выявляет принцип «двойного освещения», который подразумевает «объединение контрастирующих элементов повествования» [Паркачева 2005, с. 23]. Н.А. Грицай говорит о сложном построении нарраторского «текста» в творениях Чехова анализируемого периода; сложность же эта, по мнению литературоведа, связана «с особым совмещением точек зрения» [Грицай 2011, с. 22].

Сложность повествовательной структуры «Палаты № 6» именно такова: чуть позже повествователь вновь покидает нас, оставляя один на один с повествуемым миром, удаляясь из него, но оставаясь при этом всеведущим и все видящим: «...вы входите в большую, просторную комнату...»⁴.

На наш взгляд, в повести «Палата № 6» есть основания говорить о постоянной смене повествовательных инстанций. На примере разбора текста произведения постараемся доказать, что в «Палате № 6» действует так называемый полиперсональный нарратор.

Под полиперсональным нарратором будем понимать некоторое количество (более одного) повествователей в границах одного повествования.

³ Чехов А.И. Рассказы. Повести. М.: Дрофа, 2007. С. 143.

⁴ Там же.

Начало повести характеризуется присутствием находящегося за границами повествуемого мира нарратора, т. е. нарратора недиегетического. Он предстает перед читателем как всеведущий и вездесущий, ибо не только рассказывает нам подробно о повествуемых локусах: «в комнате стоят кровати, привинченные к полу»⁵, но и репрезентирует перед нами внутренние состояния персонажей: «душевная тревога мешала ему читать»⁶. Не вполне объективный, но стремящийся к объективности, он способен стремиться к ней уже по причине того, что пребывает за границами повествуемого мира. Пребывая вне границ повествуемого мира, являясь всеведущим и вездесущим, он характеризуется «нулевой» фокализацией (по Ж. Женетту).

Вторым нарратором в повести можно считать самого доктора Андрея Ефимыча Рагина. Он вступает в права нарратора с момента, когда начинается рассказ о судьбе его «любимого» пациента Ивана Дмитриевича Громова. Однако одним из наиболее ярких маркеров, эксплицирующих вхождение в роль нарратора доктора Рагина, может служить реплика: «Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец...»⁷. Этот нарратор повествует нам вплоть до момента помещения его самого в палату психиатрической клиники. Вступая в роль повествователя, он расщепляется на повествующее (нарратор) и повествуемое (персонаж) «я». При этом, входя в роль нарратора, он обретает статус нарратора имплицитного, лично не выявленного, однако по-прежнему всеведущего и вездесущего, способного к интроспекции в сознание других героев: «спрашивает она озабоченно»⁸.

После смерти доктора в повествование вступает еще один нарратор. Это пациент Громов, который является единственным постояльцем палаты, способным, в силу объективных обстоятельств, к адекватному повествованию. Он имплицитен, внешне никак не маркирован, но о его присутствии можно говорить: 1) из-за смерти Рагина, делающей невозможным для него дальнейшее повествование; 2) по причине множества деталей, связанных с внешними и внутренними переживаниями, которыми умерший доктор мог делиться только со своим бывшим пациентом Громовым. В качестве нарратора он предстает как нарратор, открыто демонстрирующий оценочность суждений: «были страшны и луна, и тюрьма,

⁵ Чехов А.П. Рассказы. Повести. С. 144.

⁶ Там же. С. 148.

⁷ Там же. С. 155.

⁸ Там же. С. 158.

и гвозди»⁹, непрофессиональный, ибо сам не является ни врачом, ни писателем. Также этот нарратор способен проникать в сознание других персонажей: «Мне все равно, думал он»¹⁰. Вот, Андрей Ефимыч уже умер, но тем не менее больной Громов после его смерти сообщает нам уже после констатации кончины врача, как поэтапно ощущался им приход смерти: «сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту»¹¹.

Здесь представляется важным следующий момент. Третий нарратор, пациент Громов включается в повествование на финальном этапе, имплицитно, при этом его нарраторский статус не расщепляется на повествующее и повествуемое «я». Он остается лишь повествователем внутри повествуемого мира, не повествуя о себе самом, входя таким образом в роль вторичного нарратора.

Таким образом, есть основания говорить, что в повести А.П. Чехова «Палата № 6» мы имеем дело с постоянной сменой повествовательных инстанций, выражающейся в полиперсональности нарратора. Сложность функционирования повествовательных инстанций в тексте ведет к тому, что сначала произведение предстает перед читателем как нарратив о безумии (всеведущий диегетический нарратор), далее – как безумный нарратив (повествователь доктор Рагин), а в финальной части произведения как аномальный нарратив об аномальном состоянии сознания (когда о судьбе умершего доктора Рагина повествует пациент Громов).

В рассказе М.А. Булгакова «Красная корона» (1922) нарратор также присутствует и в акте повествования в качестве повествующего «я», и в самой истории в качестве повествуемого «я». Он эксплицитен, предстает как личный, он антропоморфен, ибо числится пациентом психиатрической клиники. Поскольку в «Красной короне» нарратор сливается с персонажем, то самого нарратора следует считать недостоверным. В целом он способен трактоваться как не ограниченный своими явными и мнимыми передвижениями во времени и пространстве. Нарратор в «Красной короне» способен с уверенностью говорить лишь о том, что происходит исключительно в его внутреннем мире. По этой же причине он не является достаточно информированным. Нарратор расщепляется здесь на повествующее и повествуемое «я», на нарратора и персонажа, и его сознание явлено в рассказываемой истории в шизофренической раздвоенности.

Интересно, что система точек зрения нарратора (повествующего «я») не тождественна системе точек зрения персонажа (по-

⁹ Чехов А.П. Рассказы. Повести. С. 192.

¹⁰ Там же. С. 195.

¹¹ Там же.

вестуемого «я»). Прежде всего, нарратор и персонаж отличаются друг от друга в плане пространственно-временных характеристик, так как они пребывают в разных местах и в разное время, из чего логично вытекает несхожесть их точек зрения в плане психологии (если сознание, восприятие повестуемого «я» относительно нормально, то коннотации, даваемые окружающему повестуемым «я», свидетельствуют о болезненности сознания) и идеологии (если повестуемое «я» допускало возможность своего нахождения «над схваткой», то повестующее, нынешнее «я» считает такое мировоззрение неприемлемым). Препрежнее восприятие казненного большевика трактовалось как факт естественный, ибо тот являлся большевиком. Теперь же, повестующее «я» видит в нем жертву, возлагает вину за гибель на себя самого. Претерпевшие изменения планы идеологии и психологии ведут не только к душевной болезни, но и к тому, что план фразеологии персонажа (повестуемого «я») начинает отличаться от плана фразеологии нарратора (повестующего «я»). Повестуемое «я» осознает, что тогда он, конечно, ничего не мог поделать, но сегодня повестующее «я» заявляет:

Теперь я смело бы сказал:

– Господин генерал, вы – зверь! Не смейте вешать людей!¹²

Полагаем, что в «Красной короне» особой релевантностью обладает тот уровень, где персонажи взаимодействуют друг с другом.

Внутри цитируемого мира весьма значимы «разговоры» главного героя (выступающего в границах цитируемого мира как говорящий персонаж) с матерью. Чувство вины в качестве значимого концепта в картине мира главного героя здесь не вербализуется, но маркерами этого чувства являются: сначала сам факт молчания на реплики матери, а после фраза «Я не выдержал, пряча глаза...»¹³. Но когда герой «облачается» в роль вторичного нарратора, ведя мнимый диалог с генералом, чувство вины и ответственности, им испытываемое, вербализуется максимально четко.

Внутри цитируемого мира крайне значимы диалоги героя с погибшим младшим братом Колей. Диалоги эти, разумеется, мнимые, но в границах художественного мира они обладают смысловой ценностью. Погибший брат в припадках болезни героя «приходит» к нему, произнося одну и ту же фразу: «я не могу оставить

¹² Булгаков М. Сочинения: Роман. Повести. Рассказы. Минск: Университетское, 1989. С. 378.

¹³ Там же.

эскадрон...»¹⁴. В этой ситуации чувство вины героя репрезентировано не эксплицитно, а имплицитно: безумие, его постигшее, воспринимается как акт осознания ответственности, как момент понимания отсутствия собственной чести, в отличие от чести погибшего младшего брата. Однако, чувство раскаяния все-таки находит свое словесное воплощение в реплике нарратора:

Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя –
за то, что послал тебя на смертное дело.
Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя¹⁵.

В финале мы постигаем, что основным адресатом нарратора – фиктивным наррататором – являлся генерал, ни разу не вступивший в открытый диалог:

Тогда я ожесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверяю вас, вы были бы так же кончены, как и я¹⁶.

Данный художественный текст может быть признан аномальным нарративом, ибо в нем сам нарратор в соответствующем аномальному сознанию ключе повествует о собственном безумии.

Итак, в «Красной короне» М.А. Булгакова мы имеем дело с аномальным нарративом. В «Красном цветке» В.М. Гаршина произведение первоначально воспринимается как нарратив аномального состояния сознания, но анализ показывает, что здесь мы также имеем дело с безумным нарративом. И текст, на первый взгляд выглядящий как нарратив о безумии, обнаруживает себя как нарратив повествователя с аномальным сознанием.

Наиболее сложной оказывается повествовательная структура в «Палате № 6» А.П. Чехова. В процессе развертывания сюжета здесь происходит постоянная смена повествовательных инстанций, позволяющая говорить о присутствии в тексте полиперсонального нарратора.

¹⁴ Булгаков М. Сочинения. С. 380.

¹⁵ Там же. С. 382.

¹⁶ Там же.

Литература

- Грицай 2011 – *Грицай Н.А.* «Точки зрения» в эпике А.П. Чехова: специфика поэтики: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тверь, 2011. 23 с.
- Иоскевич 2009 – *Иоскевич О.А.* На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века). Гродно: ГрГУ, 2009. 161 с.
- Моргулева 2005 – *Моргулева О.М.* Формы авторского повествования в прозе А.П. Чехова 80-х – 900-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 24 с.
- Паркачева 2005 – *Паркачева В.Л.* Проза А.П. Чехова 1888–1904 годов: Проблема парадоксального авторского мышления: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 24 с.
- Фролова 2019 – *Фролова О.В.* Мотив безумия в рассказе Вс.М. Гаршина «Красный цветок» // Культура и текст. 2019. № 1 (36). С. 19–27.

References

- Frolova, O.V. (2019), “The motif of madness in V.M. Garshin’s story ‘The Red Flower’”, *Culture and Text*, no. 1 (36), pp. 19–27.
- Gritsai, N.A (2011), “Viewpoints” in Chekhov’s epic. The specifics of poetics, Abstract of Ph. D. dissertation, Tver, Russia.
- Ioskevich (2009), *Na puti k “bezumnomu” narrativu (bezumie v russkoj proze pervoj poloviny XIX veka* [On the way to the “mad” narrative (madness in Russian prose of the first half of the 19th century)], GrGU, Grodno, Belarus.
- Morguleva, O.M (2005), *Forms of the author’s narrative in the prose of A.P. Chekhov in the 80s – 1900s*, Abstract of Ph. D. dissertation, Moscow, Russia.
- Parkacheva, V.L (2005), *Prose of A.P. Chekhov 1888–1904. An issue of paradoxical authorial thinking*, Abstract of Ph. D. dissertation, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

«Пучина» А.Н. Островского:
рефлексия о мелодраме и театре

Маргарита М. Одесская

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

Аннотация. Пьеса Островского «Пучина» (1865) – это отклик на популярную в 1830-е гг. французскую мелодраму В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока», в которой прослеживается история падения аристократа Жоржа де Жермани, втянутого в пучину порока. В статье рассматривается пьеса А.Н. Островского как метадрама, в которой персонажи обсуждают театральную постановку «Жизни игрока». Российский драматург полемизирует со стереотипом французской мелодрамы, с характерным нагромождением страстей и преступлений, далеких от реальной жизни, а также с прямолинейно выраженной в конце произведения моралью. Отталкиваясь от мелодрамы Дюканжа и Дино, драматург переносит действие на родную почву и выстраивает собственный метасюжет, оставаясь при этом, как это ни парадоксально, в рамках мелодраматического дискурса. В его произведении действуют знакомые по прежним пьесам типажи, и пучина «темного царства» московского купечества поглощает «слабое сердце». В драме Островского разворачивается во времени история обыкновенного человека, побежденного жизнью. Впоследствии эта тема станет ведущей в произведениях Чехова.

Знаменательно, что режиссер Сергей Женовач воспринял пьесу Островского как метадраму: он объединил произведения русского и французского драматургов в одном спектакле, который был поставлен в 1993 г. в Театре на Малой Бронной.

«Пучина» Островского уникальна по форме и содержанию: в ней выражена рефлексия драматурга о мелодраме и театре.

Ключевые слова: Островский, «Пучина», Дюканж, Дино, мелодрама, театр, метадрама

Для цитирования: Одесская М.М. «Пучина» А.Н. Островского: рефлексия о мелодраме и театре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2 С. 160–170. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-160-170

“The Abyss” by A.N. Ostrovsky.
Reflection on melodrama and theater

Margarita M. Odesskaya

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

Abstract. Ostrovsky’s “The Abyss” play (1865) is a response to the French melodrama popular in the 1830s “Thirty years, or Life of a Gambler” by V. Ducange and M. Dinaux, that traces the story of the moral decay of Goige de Germanie, the aristocrat dragged into the abyss of vice. The paper treats the play by A.N. Ostrovsky as a meta-drama where characters discuss the “Life of a Gambler” theatrical performance. The Russian playwright polemizes with the stereotype of French melodrama with its inherent accumulation of passions and crimes far from real life, as well as with the morality straightforwardly expressed at the end of the play. Feeding on the melodrama by Ducange and Dinaux, the playwright transfers the action to his native soil and constructs his own meta-plot, while staying, paradoxical as it may sound, within the melodramatic discourse. In his play, character types, who are known from previous plays, act, and the abyss of the “realm of darkness” of the Moscow merchants gulps the “weak heart”. In the Ostrovsky’s drama, the story of an ordinary person defeated by life unfolds in time. Afterwards, this theme will be the leading one in Chekhov’s works.

It is significant that director Sergei Zhenovach perceived the Ostrovsky’s play as a meta-drama: he combined works of Russian and French playwrights in one performance, which was staged in 1993 at the Theater on Malaya Bronnaya.

Ostrovsky’s “The Abyss” is unique in form and content: it expresses the playwright reflection on melodrama and theater.

Keywords: Ostrovsky, “The Abyss”, Ducange, Dinaux, melodrama, theater, meta-drama

For citation: Odesskaya, M.M. (2023), “‘The Abyss’ by A.N. Ostrovsky. Reflection on melodrama and theater”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no 3, part 2, pp. 158–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-160-170

Как известно, жизнь и творчество А.Н. Островского связаны с театром. Драматург придавал огромное значение роли театра в деле просвещения и нравственного воздействия на публику. По его мнению, именно театр, более чем другие виды искусства, пробуждает возвышающие и облагораживающие душу эмоции, находит отклик у широкой аудитории, только драматический театр доступен и понятен выходцам из народной трудовой среды.

О среднестатистическом неискушенном зрителе, который «ищет изящного времяпровождения и хоть каких-нибудь идеалов», драматург писал в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время»:

Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти подетски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное¹.

Рефлексия о театре и судьбах актеров выражена Островским не только в публичных высказываниях, но и, главным образом, в его пьесах – «Лес» (1873), «Комик XVII столетия» (1873), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883). Островский в большей мере был склонен к изобразительности, чем к описательности и теоретизированию. И хотя драматург не писал специальных трактатов о театральном искусстве, все же его концепция становления национального театра в законченном и систематизированном виде изложена в статье, которую можно считать программной, – «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) – и которой сам драматург придавал большое значение. В письме актеру Ф.А. Бурдину от 10 августа 1881 г. Островский особо подчеркивал важность этой статьи: «Я работаю день и ночь (но не над пьесой), я стараюсь изложить театральное дело в России во всех отношениях и во всех подробностях» (10, 448–449). Но задолго до появления «театральных» пьес и рассуждений о театре в «Записке» Островский коснулся театральной темы в пьесе «Пучина» (1865), которая необычна по замыслу, структуре и содержанию. Ее следует рассматривать как мета драму. В ней, как бы удваивая театральную реальность, Островский не только ведет дискуссию о французской мелодраме на русской сцене, но и полемически противопоставляет этой устаревшей, с его точки зрения, эстетике свою национальную бытовую драму. Уникальность «Пучины» в том, что перед нами драматическое произведение, которое одновременно и комментирует мелодраму, и разворачивает на ее основе сюжет, перенесенный на национальную почву и наполненный новым жизненным материалом.

Пьеса «Пучина» – это отклик на мелодраму В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока», которая была по-

¹ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М.: Худ. лит., 1960. С. 170. Далее отсылки на том и страницу этого издания даны в тексте в круглых скобках.

ставлена в парижском театре Порт Сен Мартен 19 июля 1827 г., а с 1828 г. с шумным успехом игралась на петербургской и московской сценах в течение почти двадцати лет [Самохина 2009, с. 70]. Пьеса Дюканжа и Дино соответствовала всем устоявшимся критериям мелодрамы: герои четко разделены на злодеев и добродетельных, в пьесе есть и подлог, и проклятие отца, и убийство, и нищета, и порок, наказанный в финале. Зрители следили за тем, как на протяжении 30 лет (между первым и вторым действиями проходило 15 лет, между вторым и третьим – еще 15 лет) аристократ Жорж де Жермани под влиянием страсти к карточной игре и козням мнимого друга Варнера все глубже втягивался в пороки и преступления, как происходило его неминуемое падение. Многолетний успех французской мелодраме принес не только захватывающий сюжет о страсти к карточной игре и цепи преступлений, но и, в не меньшей степени, убедительно-эффективное сценическое воплощение роли Жоржа де Жермани, блистательно исполнявшейся известными актерами: П.А. Каратыгиным – в Петербурге, П.С. Мочаловым – в Москве. Пьеса и игра актеров довольно бурно обсуждались в критике. Французская мелодрама и игра актеров, Каратыгина и Мочалова, не оставили равнодушным юного М.Ю. Лермонтова, своими впечатлениями он поделился в письме к своей тетушке М.А. Шан-Герей весной 1829 г. [Самохина 2009, с. 78]. О сильном воздействии Мочалова на публику в спектакле «Жизнь игрока» упоминает и А.Ф. Писемский в романе «Масоны».

Знаменательно, что действие «Пучины», как следует из ремарки, начинается около тридцати лет назад, т. е. именно тогда, когда мелодрама «Жизнь игрока» успешно шла на московской сцене и имела большой общественный резонанс. Пьесе предпослан подзаголовок «Сцены из московской жизни», и она состоит из четырех сцен. В первых двух явлениях первой сцены происходит метатекстуальная дискуссия о спектакле «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино. Перед нами театр в театре² [Лотман 1992], в котором персонажи Островского разных социальных слоев – купцы и студенты – обсуждают спектакль.

Желая придать своей пьесе реалистическую достоверность, драматург, словно записывает подслушанные на улице мнения зрителей о спектакле. Купцы реагируют на пьесу эмоционально. Они «по-детски», непосредственно переживают все злоключения, происходящие на сцене. По мнению жены купца, пьеса Дюканжа и Дино

² О метатекстуальности как теоретической проблеме см.: [Лотман 1992].

«чересчур жалостная». Она винит в несчастьях героя его мнимого друга. Иностранные имена персонажей французской мелодрамы, показывает Островский, чужды зрителям из простонародной среды, поэтому жена купца называет героя мелодрамы именем актера Мочалова, исполнившего роль Жоржа: «С кем поведешься, таков и сам будешь. Вот тепереча Мочалов связался с этим... как его...» (4, 373). Муж же купчихи рассудителен и строг в оценке поведения героя. С позиций народной морали, злу не может быть оправдания, поэтому его нравственный приговор однозначен и по-народному афористично сформулирован:

Всякий себе сам виноват. Коли я добрый человек да имею свой разум, то что мне приятели? Все одно что ничего. А коли я дурак, либо мошенник, да ежели начал распутничать, так уж ничто делать, что на приятелей сворачивать. <...> Знай край да не падай. На то человеку разум дан (4, 373).

Во втором явлении студенты, более искушенные зрители, критикуют пьесу за то, что она сделана по шаблону мелодрамы и далека от реальной жизни:

1-й студент. Сухая пьеса. Голая мораль.

2-й студент. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого – убьешь своего сына.

1-й студент. Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. «Черт не так страшен, как его пишут». Черта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали (4, 373–374).

Характерно, что как группа купцов, так и группа студентов, критикуя пьесу, поведение персонажей, восхваляют игру актера Мочалова. Мочалов, по отзывам критики, показывал неоднозначно своего героя, что вызывало к нему сочувствие. Мочалов «показывал зрителям постепенное падение человека под влиянием губительной страсти» [Самохина 2009, с. 74]. Критик В.А. Ушаков на страницах «Московского телеграфа» отмечал в игре актера

...трагедию запутавшегося человека. При всех совершаемых злодействах герой Мочалова – лицо страдающее, он как бы постоянно пытается преодолеть искушение, но страсть и обстоятельства оказывают сильнее [Самохина 2009, с. 74].

Однако автор «Пучины», включивший в дискуссию о французской мелодраме персонажей собственной пьесы, несомненно, сам стоял за ними и занимал четкую и определенную позицию. Прежде всего, он выступал против мелодрамы как устойчивого жанрового стереотипа с нагромождением страшных событий, нарастающих по мере развития действия злодеяний, уводящих от реальной жизни. Автор был солидарен с одним из своих персонажей – купцом, который не сочувствовал Жоржу де Жермани, втянутому в пучину страстей и преступлений, он занимал четкую моральную позицию – злу нет оправдания. Наконец, драматург был против засилья иностранных пьес на сцене русского театра, ибо нездешнего масштаба страсти, по его мнению, далеки от насущных проблем жителей Замоскворечья.

Если в пьесе рефлексия о мелодраме и театре воплощена в форме импровизированного уличного диспута персонажей, то позднее Островский придаст размышлениям законченную форму и выразит свою позицию в публицистическом стиле статьи «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время». В «Записке» драматург открыто и определенно, уже от своего лица, а не от лица персонажей, высказывается о необходимости открытия национального театра в Москве, о репертуаре будущего театра, о зрителях, о воспитательной и просветительской роли театра. И эту «Записку» можно считать своеобразным комментарием к метатексту в пьесе «Пучина».

Островский говорит о том, что театр должен ориентироваться на широкий круг зрителей. Особо он выделяет среди зрителей студенчество и молодежь, эта аудитория способна восхищаться изящным искусством:

В конце сороковых годов, когда существовал еще для комедии и драмы большой Петровский театр, студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была своего рода публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное; всем памятно в Москве, каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр. (10, 171).

Драматург уделяет большое внимание и зрителям из купеческой народной среды, для которых театральное искусство, эмоционально воздействующее на душу, играет просветительскую и воспитательную роль:

...в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия

и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью. Эта потребность достигла значительной степени напряженности, и неудовлетворение в этой потребности может иметь вредное влияние на общественную нравственность (10, 179).

Драматург видит необходимость создания национального театра в Москве для широкого зрителя из народной среды, и репертуар должен отвечать их интересам, которым более всего соответствует бытовая драма:

В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано. На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар. Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться (10, 181).

Бытовой жанр Островский противопоставляет другим жанрам драматургии, в особенности таким, например, жанрам, ведущим свое происхождение от европейского театра, как мелодрама, жанрам, далеким, по его мнению, от насущных жизненных проблем простонародной аудитории. Славянофильский пафос всей статьи в целом с особой силой проявляется, когда Островский иронично пишет о недолговечности европейского театра с его исключительно развлекательными жанрами, чуждыми нравственным потребностям людей из народной среды:

Вот мелодрама с невозможными событиями и с нечеловеческими страстями, вот оперетка, где языческие боги и жрецы, короли и министры, войско и народ с горя и радости пляшут канкан; вот феерия, где 24 раза переменяются декорации, где в продолжение вечера зритель успеет побывать во всех частях света, и кроме того, на луне и в подземном царстве, и где во всех 24 картинах все одни и те же обнаженные женщины (10, 184).

Итак, возвращаясь к «Пучине», отметим еще раз, что первые два явления первой сцены пьесы – это метатекстуальная рефлексия автора о мелодраме и театре, выраженная в форме дискуссии персонажей. А последующие сцены – полемика с известной французской мелодрамой, которой Островский противопоставляет свою

бытовую драму. Однако интересно то, что основой для «Пучины» послужила структура пьесы Дюканжа и Дино. Пьеса Островского подобна палимпсесту: текст Дюканжа и Дино просвечивает сквозь альтернативную историю, которая, словно написана вторым слоем. Нельзя не заметить, что название пьесы Островского «Пучина» перекликается с содержанием французской мелодрамы и в краткой формулировке характеризует суть драматического конфликта – пучина страстей затянула Жоржа де Жермани, толкнула его на путь преступлений и привела к моральному падению. У Островского, как и в мелодраме Дюканжа и Дино, тоже показана история постепенной моральной и социальной деградации главного действующего лица Кирилла Филипповича Кисельникова на протяжении 17 лет. Используя схему известной мелодрамы, Островский наполняет ее иным жизненным материалом, переносит происходящие события на родную почву и при этом использует метасюжет собственных пьес, который укладывается в формулу «волки и овцы».

Сюжет «Пучины» развивается в типичной для Островского грубой купеческой среде: в «темном царстве» страдает очередная жертва – Кирилл Кисельников – человек, не способный выть по-волчьи, живя с волками. В драме Островского разворачивается во времени история человека, побежденного жизнью. Как уже говорилось ранее, пьеса состоит из четырех сцен, каждая из которых повествует о том, как с течением времени изменялась жизнь героя: сначала Кириллу Кисельникову 22 года, и он полон радужных надежд на будущую семейную жизнь, мечтает «держать на кандидата», затем ему 29 лет – он беден, пучина обывательской пошлой и жестокой жизни поглотила его. Наконец, в последней сцене Кисельникову 39 лет – полная социальная и моральная деградация довели его до нищеты и сумасшествия. В пьесе Островского, как и во французской мелодраме, герои четко разделены на злодеев и добродетельных. По мере того как тучи сгущаются над головой Кисельникова, в пьесе появляется некий inferнальный персонаж – Неизвестный, заманивающий героя в ловушку порока. Как и Жорж де Жермани, слабовольный Кисельников идет на подлог, надеясь спасти положение семьи, но вместо этого еще глубже погружается в пучину жизненных злоключений. В конце пьесы Островского неожиданно появляется положительный герой – друг Кисельникова Погуляев, который спасает дочь несчастного от бесчестия и нищеты. Зло, как и должно быть в мелодраме, наказано, добро и справедливость торжествуют. В последней сцене пьесы Кисельников раскаивается и осознает, что «Всякий себе сам виноват». Кисельников четко отделяет добро от зла: «Вы живите с богом, как люди живут, а мы на площадь торговать, божиться, душу свою проклинать, мошенничать» (4, 426).

Таким образом, хотя Островский и отрицает мелодраму в своеобразном прологе к пьесе «Пучина» и полемически противопоставляет ей свою бытовую пьесу, он на самом деле не выходит за рамки шаблона мелодрамы. Тем не менее можно сказать, что Островский вливает новое вино в старые меха: он показал медленный процесс постепенного падения обыкновенного человека, имевшего в начале пути надежды на счастливую успешную жизнь. Грубая действительность, рутина в пьесе Островского, а не сильные губительные страсти обманули свойственные молодости ожидания. Сюжет о постепенной деградации обыкновенного человека под влиянием жизненных обстоятельств станет впоследствии одним из ведущих как в прозе, так и в драматургии Чехова. Не случайно Чехов, побывавший на ученическом спектакле по пьесе Островского «Пучина», высоко оценил ее достоинства в письме А.С. Суворину от 3 марта 1892 г.: «Вчера Ленский прислал мне билет в ученический спектакль. Пьеса удивительная. Последний акт – это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт»³ (П. 5, 11). Кстати, возможно, и избранный Островским поджанр вдохновил Чехова: в 1896 г. вышла его пьеса «Дядя Ваня» с подзаголовком «Сцены из деревенской жизни».

Однако пьеса Островского была противоречиво встречена современной ему критикой: как в хвалебных отзывах, так и в отзывах с отрицательной оценкой отмечалось, что драматург изображает все то же «темное царство», показывает «процесс заедания личности тою самою средою “самодуров”, которая уже съела у г. Островского не одного человека» (4, 444, 445). Недоброжелательно отнеслась к пьесе Островского и дирекция императорских театров, тем не менее пьеса ставилась как на столичных, так и на провинциальных сценах на протяжении длительного времени (4, 445).

Особый интерес представляет постановка Сергея Женовача в Театре на Малой Бронной в 1993 г. «Пучина». По картинам из московской жизни «Пучина» А.Н. Островского и мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и М. Дино. По сути, Сергей Женовач в своем 4-часовом спектакле представил две пучины – французскую и русскую: он наложил мелодраму Дюканжа и Дино на сцены из московской жизни Островского, причем действие французской пьесы развивается в обратной последовательности – от финала к началу. Режиссер воспринял «Пучину» Островского

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на данное издание даны в тексте с указанием серии (С или П), тома и страницы.

как метадраму и представил на сцене «театр в театре». В начале спектакля персонажи Островского смотрят в зрительном зале французскую мелодраму Дюканжа и Дино. И этот прием не случаен, он подсказан режиссеру русским драматургом XIX в. А сюжеты пьес, как уже говорилось, вполне сопрягаемы. Анализируя режиссерский замысел спектакля С. Женовача, театровед Н. Казьмина пишет:

Жесткий, трагический финал французской мелодрамы, вынесенный в начало спектакля С. Женовача, контрастирует и одновременно контрапунктирует со счастливой развязкой сюжета «Пучины». И потом нам как бы предоставляется редкая возможность наблюдать и лукавую эстетическую игру, поединок двух театральных школ, реалистической и романтической, русской и французской, традиций славянофильской и западнической. Да к тому же сюда так и напрашивается стилизация под «золотой век» Малого театра, в стенах которого в прошлом веке обе эти традиции и школы соперничали и уживались одновременно [Казьмина 1993, с. 72].

Однако, по мнению театроведа, поставленную сложную «математическую задачу» режиссеру решить не удалось. И связано это с тем, что сцены из французской мелодрамы игрались в спектакле в иронической манере, с завываниями, ерничаньем. С. Женовач, как замечает Н. Казьмина, «допустил свой роковой промах – свои отношения с прошлым выстроил на насмешке и небрежении» [Казьмина 1993, с. 73].

Как бы то ни было, для нас важно, что постановка С. Женовача была первой попыткой прочитать «Пучину» как метадраму. И эту постановку можно рассматривать как эксперимент. Похвально то, что режиссер обратил внимание на необычную структуру пьесы Островского, которую тоже можно считать литературным экспериментом, попыткой осмыслить существующую драматургическую и театральную традицию и манифестировать собственную позицию в необычной форме – в жанре пьесы.

Литература

- Казьмина 1993 – *Казьмина Н.Ю.* Жизнь игрока в пучине // Театр. 1993. № 12. С. 70–76.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 148–160.
- Самохина 2009 – *Самохина А.А.* «Тридцать лет, или Жизнь игрока» на русской сцене и в русской критике первой половины XIX века // Театрон. 2009. № 2. С. 70–79.

References

- Kaz'mina, N.Yu. (1993), "The Gambler's Life in the Abyss", *Teatr* [The Theatre], no 12, pp. 70–76.
- Lotman, Yu.M. (1992), "Text within the Text", Lotman, Yu.M. *Izbrannye stat'yi* [Selected Articles], Aleksandra, Tallin, Estonia, pp. 148–160.
- Samokhina, A.A. (2009), "Thirty years, or Life of a Gambler" on the Russian stage and in the Russian criticism of the first half of the 19th century", *Teatron* [Theatron], no 2, pp. 70–79.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Ліценція poetica в лирике Ф.И. Тютчева
(Из опыта анализа стихотворения Тютчева
«Я помню время золотое...»)

Михаил Н. Дарвин

Российский государственный университет,
Москва, Россия, mhldarvin@gmail.com

Аннотация. Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы на примере анализа стихотворения Тютчева «Я помню время золотое...» рассмотреть особенности его субъектной организации в связи со своеобразным использованием личных местоимений и других грамматических средств художественного выражения категории лица. В статье используются работы Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, впервые обративших внимание на функции языкового антиграмматизма (термин Р.О. Якобсона) в поэзии Пушкина, Тютчева, Хлебникова с целью возведения категории лица в ранг надязыкового понятия личности. В статье анализируется монтажная композиция стихотворения Тютчева, представляющая собой, с одной стороны, способ выражения авторской позиции, с другой – мистерийность восприятия хронотопа «золотого времени» жизни лирическим субъектом.

Ключевые слова: субъект, местоимения, формы времени, надязыковое понятие личности, композиция

Для цитирования: Дарвин М.Н. Ліценція poetica в лирике Ф.И. Тютчева (Из опыта анализа стихотворения Тютчева «Я помню время золотое...») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 171–179. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-171-179

Licencia poetica in the lyrics of F.I. Tyutchev
(From the experience of analyzing Tyutchev's poem
"I remember the Golden Time ...")

Mikhail N. Darvin

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

Abstract. Analyzing Tyutchev's poem "I remember the golden time..." as an example, the article aims at considering the features of its subjective organization in relation to the peculiar use of personal pronouns and other grammatical means of the artistic expression in the person category. The author uses the works of R.O. Yakobson, Yu.M. Lotman, B.A. Uspensky, who first paid attention to the functions of linguistic antigrammatism [R.O. Jacobson's term] in the poetry of Pushkin, Tyutchev, Khlebnikov in order to raise a person's category to the rank of a supra -language concept of personality. The article analyzes the composition of Tyutchev's poem, which, on the one hand, is a way of expressing the author's position and on the other a mystery in perceiving the chronotope of the "golden time" of life by a lyrical subject.

Keywords: subject, pronouns, forms of time, supra -language personality, composition

For citation: Darvin, M.N. (2023), "Licencia poetica in the lyrics of F.I. Tyutchev (From the experience of analyzing Tyutchev's poem "I remember the Golden Time ...")", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no 3, part 2, pp. 171–179, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-171-179

О Ф.И. Тютчеве написано множество работ, как правило, в большинстве случаев, глубоких, о своеобразии его творчества, которое невозможно понять без преодоления в себе общепринятых представлений, логики мышления простого и даже искушенного читателя. Иногда, для того чтобы определить метрический строй произведения поэта, приходится задумываться над тем, как правильно расставить ударения в отдельных стихах. Например, в стихотворении «Silentium»:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне...

В слове «заходят» ударение падает на последний (четный) слог принудительно, поскольку перед нами Я4, и кроме того, в следующей строке появляется номинатив «звезды», созвучный с ним. А что означает странный порядок слов в первой строке стихотворения «В душном воздухе молчанье...»? Примеров можно привести много, и все они будут свидетельствовать о необычном поэтическом языке Тютчева, которого Ю.Н. Тынянов считал «архаистом» и в то же время создателем своего собственного жанра лирики, фрагмента, суть которого состояла в том, что он мог трансформировать монументальный жанр XVIII в., например оду, идущую от Державина, в малую форму «стихотворения на случай» или обыкновенной «записки» [Тынянов 1968, с. 185]. На наш взгляд, фрагментарность поэтики Тютчева многообразна и может проявляться не только эксплицитно, но и имплицитно, затрагивая внутреннюю целостность отдельного произведения. Попробуем рассмотреть это на примере стихотворения «Я помню время золотое...».

I

- 1) Я помню время золотое,
- 2) Я помню сердцу милый край:
- 3) День вечерел; мы были двое;
- 4) Внизу, в тени, шумел Дунай.

II

- 5) И на холму, там, где, белея,
- 6) Руина замка в даль глядит,
- 7) Стояла ты, младая Фея,
- 8) На мшистый опершись гранит,

III

- 9) Ногой младенческой касаясь
- 10) Обломков груди вековой;
- 11) И солнце медлило, прощаясь
- 12) С холмом, и замком, и тобой.

IV

- 13) И ветер тихий мимолетом
- 14) Твоей одеждою играл
- 15) И с диких яблонь цвет за цветом
- 16) На плечи юные сведал.

V

- 17) Ты беззаботно вдаль глядела...
- 18) Край неба дымно гас в лучах;
- 19) День догорал, звучнее пела
- 20) Река в померкших берегах.

VI

- 21) И ты с веселостью беспечной
- 22) Счастливым провожала день;
- 23) И сладко жизни быстротечной.
- 24) Над нами пролетала тень¹.

Анафорическое начало стихотворения, двойной повтор в первых двух строчках «Я помню», четко определяет границы памяти лирического субъекта: время и место. Время обозначено общеизвестным фразеологизмом, «время золотое», который мог применяться как расхожий оборот, не имеющий отношения к жизненной реальности. С семантической точки зрения «время золотое» – это всегда повествование «о счастливой и прекрасной поре, времени», как, например, в лицейской элегии А.С. Пушкина «Сон (Отрывок)», написанной в 1816 г.: «Забуду ли то время золотое // Забуду ли блаженной неги час»². У Тютчева фразеологизм абстрактного времени переходит в конкретный день, от стадии появления до стадии завершения: «День вечерел» – «День догорал». Характерно, что именно здесь, в моменте предельного ограничения хронотопа в третьем стихе, мы сталкиваемся с нарушением ритма: вместо стопы ямба возникает так называемый *хориямб*, когда в односложном слове пропуск ударения на нечетном месте становится невозможным, и в начале строки возникает стопа хорая, в смысловом и ритмическом отношении эксплицирующая ситуацию уединенной встречи героя и героини: «мы были двое». Функция повтора, метрического нарушения, здесь состоит не только в фиксации границы уходящего дня, но и в повышении процесса его экстенсивности. Если в начале обозначенной границы вечеряющего «дня» «Дунай» просто «шумел», то в конце, на границе дня и ночи, река «звучнее пела» в «померкших берегах».

Таким образом, хронотоп «золотого времени» ограничен противостоянием дня и ночи (в заключительной шестой строфе стихотворения «день» рифмуется с существительным «тень») и так или иначе семантизируется на всех уровнях текста, от звукового до лексического.

Будничное описание ситуации свидания «я» с «ты» начинается и заканчивается в первой строфе стихотворения. Все внимание читателя переключается на внезапное появление Феи во второй строфе:

¹ Тютчев Ф.И. Полное собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 1: Стихотворения 1813–1849. М., 2002. С. 162.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1956. С. 197.

И на холму, там, где, белея,
Руина замка в даль глядит,
Стояла ты, младая Фея,
На мшистый опершись гранит.

Вторая строфа в данном случае действительно кажется неожиданной, поскольку она образует некоторый «разрыв» с предыдущей строфой в переходе от «повествовательности» (динамического движения поэтической мысли) к «визуальности» (статической созерцательности и наблюдательности лирического «я»). По аналогии с кинематографом, где в композиции фильма главное место отводится смене кадров, в стихотворном произведении главной является смена основных ритмико-метрических единиц текста, как отдельных стихов, так их совокупностей, строфических форм. Исходя из этого положения, можно называть композицию стихотворения Ф.И. Тютчева *монтажной*. Необходимо пояснить, что свое общее понимание композиции мы основываем на теории поэтики композиции Б.А. Успенского, выдвигавшего в качестве центральной проблемы композиции произведения искусства проблему *точки зрения*, поставленной в связь с приемом «остранения» – одним из основных способов художественного изображения³.

Точка зрения лирического «я», как наблюдателя, подчиняется общей, вертикальной, композиции стихотворения. Заключительная строка первой строфы, содержащая упоминание о Дунае, находящемся «внизу, в тени», сменяется взглядом, устремленным вверх. Стилистика последующего описания не оставляет сомнения в романтическом характере ее происхождения. Указательное местоимение «там» не является просто необходимой грамматической формой построения предложения, но частью романтической формулы контраста «здесь – «там» как противопоставления «земного» и «небесного». Напряжение этого контраста начинает проступать в столкновении символики вечности и мига настоящего: «руина замка», «мшистый гранит» и «младая Фея»; и «ногой младенческой касаясь // «обломков груди вековой». Точка авторского зрения в целом характеризуется разнонаправленным движением не только в направлении «снизу вверх», но и в обратном направлении «сверху – вниз». Структура композиции стихотворения «в плане идеологии может рассматриваться как смена авторских позиций» [Успенский 1995, с. 19].

Вторая строфа в целом играет важную композиционную роль в построении художественной картины дня всего стихотворения прежде всего тем, что выводит его героиню за границы времени,

³ О приеме остранения и его значении см.: Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 101–114.

заменяя земную спутницу лирического героя, первичное «ты» лирического героя на «младую Фею».

В появлении Феи нельзя не почувствовать момента изменения адресата стихотворения, первичного «ты», в третьем лице «она», как бы выпадения его из тесной связи с «я» и ослабления связи с «мы». Образ «Феи» во многом самостоятелен и не может быть “*tertium comparationis*” сравнения, пусть и необыкновенного⁴.

При внимательном рассмотрении перед нами открывается довольно сложная субъектная организация текста. В первую очередь это касается отсутствия изохронности субъектов «я» и «ты» в событии дня «золотого времени».

Кратко это можно представить таким образом:

«я» – настоящее в прошедшем времени;

«ты» – прошедшее, устремленное в будущее время,
которое для «я» стало настоящим.

В единовременном восприятии сразу возникает несколько временных пластов, развертывающихся в некоем мистическом видении. Другое «ты» – это «младая Фея», вокруг которой задействованы образы архитектурных сооружений («Руина замка», «холм»), природных стихий (солнце, ветер). «Руина замка в даль глядит», так же как и Фея «беззаботно вдаль глядела»⁵, «солнце медлило, прощаясь», «ветер тихий мимолетом твоей одеждою играл».

⁴ В разделе «Энциклопедического путеводителя» по вопросам европейской поэтики от античности до эпохи Просвещения А.Е. Махов, опираясь на труды античных теоретиков риторики, в том числе и Аристотеля, утверждает, что первоначально сравнение приравнивалось к метафоре, которая понималась прежде всего как сокращенное сравнение. «Метафора короче сравнения, и различие между ними то, что метафора [т. е. собственно вводимая метафорой вещь. – А. М.] не сравнивается с этой вещью, о которой мы говорим, но называется вместо этой вещи. Сравнение – когда я говорю, что некий человек стал “как лев”, метафора – когда я говорю о человеке: “он лев”. Метафора – “краткое сравнение, сведенное к одному слову”» (Махов А.Е. Тропы // Европейская поэтика. От античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 422).

⁵ В многочисленных изданиях лирики Ф.И. Тютчева нередко встречается одинаковое написание слова «вдаль» в 6-й и 17-й строках стихотворения. Создается случай тавтологического повтора за счет якобы «промаха» поэта. В полном собрании сочинений и писем Ф.И. Тютчева издатели использовали первую публикацию стихотворения в пушкинском «Современнике», «канонизируя» различие написания существительного с предлогом с наречием, в котором предлог с существительным пишется вместе. Грамматическое расхождение в написании слова «вдаль» семантически очень важно при интерпретации его смысловой функции в художественном тексте.

Вообще вся картина «золотого времени» представляет собой как бы реализацию некоторого спланированного сценария натур-философской модели мира, где каждой его части уготована определенная роль, которую эта часть обязана исполнять. Взаимодействие этих частей между собой отличается особой степенью драматизма и театральности. Гармоническому сочетанию природных стихий противостоит *скрытая сила рокового уничтожения времени*, которая невидима под покровом дня и не может быть обнаруженной в стихии ночи. Отсюда возникновение покровительства природных стихий «младой Фее», создающееся с помощью искусственных задержек уходящего дня «золотого времени». Этому посвящены последнее двустишие III строфы и вся IV строфа стихотворения:

III

- 11) И солнце медлило, прощаясь
- 12) С холмом, и замком, и тобой.

IV

- 13) И ветер тихий мимолетом
- 14) Твоей одеждою играл
- 15) И с диких яблонь цвет за цветом
- 16) На плечи юные свевал.

V строфа стихотворения открывается строкой «Ты беззаботно вдаль глядела».

Слово «беззаботно», в данном случае уже теряющее свое исключительное отношение к ты-Фее, означает абсолютное пребывание субъекта личности в настоящем без изменения его в будущем, что подтверждается, по сути, синонимическим повтором первой строки последней VI строфы стихотворения: «И ты с веселостью беспечной // счастливый провожала день». С точки зрения логики естественно было бы начать первую строку последней строфы множественным числом личного местоимения «я»: «И *мы* с веселостью беспечной счастливый провожали день». Однако принципиально то, что в этом стихе «я» не примыкает к «ты». Для «я», достигшего будущего пребыванием в настоящем, «время золотое» – это время грусти и разочарования. Только заключительная строка последней строфы и всего стихотворения множественное число личного местоимения «я» возвращает воспринимающее сознание читателя к начальным строкам стихотворения «нас было двое»: «И сладко жизни быстротечной // Над нами пролетала тень».

Таким образом, композиционно стихотворение можно разделить на три части, совпадающие со строфическим делением текста. *Первая часть*: 1 строфа. Стилистически представляет собой

простое сообщение с эмотивным рефреном «Я помню». *Вторая часть*: 2, 3, 4, 5 строфы связаны с описанием Феи (экфрасисом) в контексте пейзажного ландшафта. *Третья часть*: Проводы «Времени золотого» в субъективном расхождении «я» и «ты». Первая и третья части тесно связаны между собой таким образом, что могут представлять собой как бы единую «повествовательную» часть, прерванную внезапным волшебством развернутого этюда, воспевающим красоту Феи, героини «счастливого дня» «золотого времени» жизни. «Повествовательная» часть стихотворения отличается предельной краткостью будничного сообщения об обстоятельствах встречи «я» и «ты»: «День вечерел, мы были двое // Внизу, в тени, шумел Дунай» + «И ты с веселостью беспечной // Счастливый провожала день». Личные местоимения в данных строках стихотворения в сочетании с глаголами однозначно выражают категорию лица. В частности, местоимение «ты» связано с «я» понятными узлами знакомства и внешне ничем не отдалено от него. Появление Феи во второй части стихотворения явно автономизирует «ты», дистанцируя его от «я» и превращая его в культовый образ поклонения и восторга. Описание Феи напоминает описание неподвижной статуи, которая предстает перед нами во всей своей красоте. Постаментом для нее становятся «руины замка», «мшистый гранит», создающие контраст «младенческой ноге» Феи, как символические детали стиля барокко: Если «руины замка» называются «обломками груди вековой», то «младая Фея» измеряется только «счастливым днем» и уходит в пространство наступающей ночи. В данном случае мы опять-таки убеждаемся в том, что местоимение «ты» как категория местоимения приобретает окказиональный смысл слова, которое «придает категории лица отстраненность, делает ее результатом целенаправленного авторского решения, то есть возводит ее в ранг надъязыкового понятия личности» [Лотман 1966, с. 555].

Подводя итог нашему анализу стихотворения Ф.И. Тютчева «Я помню время золотое...», заметим, что приведенных наблюдений над грамматикой местоимений в нем явно недостаточно, чтобы прийти к каким-то окончательным умозаключениям относительно поэтики субъектно-образных связей в лирике поэта. Когда второе лицо в стихотворении Тютчева «ты» неожиданно предстает в образе Феи, мы начинаем путаться в слове «ты». Что это? Другой фиктивный персонаж, замаскированный в монологе лирического «я» как прием риторики или введение другого субъекта речи и другого субъекта сознания? Проблема ждет продолжения своего исследования.

Литература

- Лотман 1966 – *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. 848 с.
Тынянов 1968 – *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. 424 с.
Успенский 1995 – *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

References

- Lotman, Yu.M. (1996), *O poetakh i poezii* [About poets and poetry], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia.
Тунянов, Ю.Н. (1968), *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries], Nauka, Moscow, Russia.
Uspensky, B.A. (1995), *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Михаил Н. Дарвин, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mhldarvin@gmail.com

Information about the author

Mikhail N. Darwin, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mhldarvin@gmail.com

УДК 82.09+159.963

DOI 10.28995/2686-7249-2023-3-180-188

Во сне: пространство
воображаемое и фантастическое
(«Пещера сна» Н. Гумилева, «Сон» Н. Заболоцкого
и «Сон» А. Грина)

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В статье анализируется форма сновидения в лирическом стихотворении. Она рассматривается, во-первых, как репрезентация визуального в литературе. Во-вторых, исследуется вопрос о том, как сновидение в лирическом стихотворении может соотноситься с категориями фантастического мирообраза и воображаемого мира героя. В качестве материала выступают три стихотворения, в которых сон не просто упоминается или выполняет функцию мотива, а где существует полноценная реальность (мир, пространство) сна внутри художественной реальности стихотворения. Таким образом, значимым оказывается еще и категория границы как одновременно и соединяющей, и разъединяющей сущности. В итоге делается вывод о том, как разграничить сон как явление фантастического мирообраза и сон как разновидность воображаемого мира героя.

Ключевые слова: визуальное в лирике, сон, сновидение, фантастическое в лирике, воображаемый мир героя

Для цитирования: Малкина В.Я. Во сне: пространство воображаемое и фантастическое («Пещера сна» Н. Гумилева, «Сон» Н. Заболоцкого и «Сон» А. Грина) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 180–188. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-180-188

© Малкина В.Я., 2023

While dreaming. Imaginary and fantastical space
("The Cave of Sleep" by N. Gumilev, "Dream"
by N. Zabolotsky and "Dream" by A. Grin)

Viktoria Ya. Malkina

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

Abstract. The article analyses the form of dreaming in lyric poetry. It is considered, firstly, as a representation of the visual in literature. Secondly, the question of how dreaming in a lyrical poem can relate to the categories of the fantastical world-image and the imaginary world of the hero is investigated. The material is three poems in which dream is not only mentioned or serves as a motif, but is actually a reality (world, space) of dream existing within the literary reality of the poem. Thus the category of border as both a connecting and disconnecting entity is also significant. The conclusion is made about how to differentiate between dream as a phenomenon of the fantasy world-image and dream as a type of the hero's imaginary world.

Keywords: visual in lyrics, sleep, dream, fantastic in lyrics, the hero's imaginary world

Forcitation: Malkina, V. Ya. (2023), "While dreaming. Imaginary and fantastical space ("The Cave of Sleep" by N. Gumilev, "Dream" by N. Zabolotsky and "Dream" by A. Grin)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no 3, part 2, pp. 180–188, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-180-188

Основная цель данной статьи – ответ на вопрос, как пространство сна соотносится с категориями фантастического, с одной стороны, и воображаемого мира героя – с другой. При этом мы говорим не просто о мотиве сна или об упоминании отдельных, связанных с этим состоянием, лексем, а о сновидении как особой композиционно-речевой форме. Применительно к лирике данная концепция использовалась в статье Д.Н. Сабировой [Сабирова 2016]. Впервые же сон как композиционно-речевая форма (т. е. фрагмент текста произведения, имеющий устойчивую повторяемую структуру) был определен О.В. Федунинной в ее монографии, посвященной поэтике сна в жанре романа. Среди инвариантных черт формы сна исследовательница выделяет следующие:

...отмеченные в тексте границы; комплекс мотивов, типических для самого литературного сна и обычно сопровождающих его появление в тексте произведения (особое пространство и время; мотивы

болезни, смерти и т. д.); особая субъектная структура, характерная для литературных снов [Федунина 2013, с. 28].

Соответственно, важным оказывается понятие границы, маркирующей (или немаркирующей) переход в пространство сновидения, а также соединяющей различные пространства, поскольку граница, согласно работам Ю.М. Лотмана, по своей природе и объединяет, и разъединяет: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обоим пограничным культурам» [Лотман 1996, с. 183], в данном случае пространству сновидческому и пространству условно-реальному (разумеется, речь идет о художественной реальности).

Не менее важно понятие границы и для категории фантастического, только там граница между реальностями размывается: мы понимаем категорию фантастического как такой способ художественного мышления, основой которого становится проницаемость границ реального (возможного) и нереального (невозможного), когда носитель точки зрения в произведении сталкивается с явлением, выходящим за рамки привычной (достоверной) картины мира. С учетом специфики лирики как рода литературы, в нем фантастическое можно выделить на двух уровнях: сюжета и образа. К сюжету можно отнести следующие аспекты и элементы фантастического: переосмысление «готовой», взятой из традиции, фантастической фабулы, фантастический хронотоп (двоемирие с нечеткими границами между мирами, трансформированное время и пространство), событие встречи с выходцем из другого мира либо переход лирического субъекта в другой мир, фантастические персонажи (ожившие мертвецы, колдуны, феи и т. п.) и мотивы (двойничество, путешествия во времени, метаморфозы, предсказания и др.). На уровне словесного образа можно обнаружить следующие способы создания фантастического: буквализация / реализация тропов, размывание границ между прямым и переносным значениями слова, использование паратекста (заголовки, эпиграфы), формы сна или видения, пограничные состояния (смерть, безумие) лирического субъекта. Сюда же относится целый ряд образов, связанных с непрямым, искаженным, измененным зрением и видением мира – т. е. способностью увидеть то, что обычно невидимо, трансгрессией взгляда, согласно концепции Цв. Тодорова [Тодоров 1999, с. 102]. То есть фантастическое в лирическом сюжете проявляется в первую очередь в событии, о котором рассказывается, а на уровне образа – в событии самого рассказывания, в том, как рассказывается и показывается. Соответственно, при наличии

фантастического сюжета «колебания», о которых писал Цв. Тодоров Тодорова [Тодоров 1999, с. 126–133], чаще всего испытывает читатель, а при фантастической образности – граница колеблется и размывается в первую очередь для лирического субъекта, а потом уже для читателя. Важно, что в обоих случаях к читательским «колебаниям» между фантастическим и жизнеподобным объяснениями происходящего (свойственным и для эпической прозы), в лирической поэзии добавляются колебания между буквальным и метафорическим прочтениями сюжета и образа. Разумеется, в стихотворении фантастическое может существовать сразу на обоих уровнях.

Понятие «воображаемый мир героя» мы рассматриваем вслед за О.В. Дрейфельд, которая определяет его как «образ мира, принадлежащий персонажу, но не оформленный в художественное высказывание» или как «образ реальности, возникающий в воображении героя» [Дрейфельд 2015, с. 11]. Сон она рассматривает как один из возможных вариантов изображения воображаемого мира в художественном мире.

Исходя из всего этого, попробуем проанализировать три выбранных нами стихотворения. Они были выбраны потому, что в них все действие происходит именно во сне, то есть целиком в другом, онейрическом, пространстве.

В «Пещере сна» Н. Гумилева уже заглавие можно понимать двояко: в переносном смысле, как метафору сна, либо в буквальном – как пещеру, которая принадлежит сну. Лирический субъект здесь можно обозначить как неделимое «мы»: местоимение множественного числа в данном случае предполагает двойственное «я» и «ты» («мы с тобой»), однако их точки зрения нигде не разделяются.

Фабульный ряд в стихотворении ослаблен, здесь нет перехода пространственной границы между мирами, лирический субъект находится только в одном мире – пещере сна, и лишь в конце подходит к ее границам и выглядывает наружу: «И, взойдя на плиты алтаря, / Мы заглянем в узкое оконце...»¹.

Таким образом, пространство тут не меняется, и никакого другого пространства, кроме пещеры, мы не видим. Меняется только время (ночь – день), так что единственная граница тут – временная. Мир в пещере сна перевернутый: ночью, при свете луны, он живет, а когда луна заходит – умирает. И ночь, и день видит только лирический субъект, но и он (они), как уже говорилось, не выходят

¹ Здесь и далее стихотворение Н. Гумилева цитируется по изданию: *Гумилев Н.С.* Полное собр. соч.: В 10 т. Т. 1: Стихотворения; Поэмы (1902–1910). М.: Воскресенье, 1998. С. 92–93.

за пределы пещеры (мира ночи). Мир пещеры наполнен визуальными образами: «вечерние тени», «погаснет», «синий блеск», «бабочки оранжевой окраски», «побледнеет», «золотисто-огненное солнце». Присутствуют и словосочетания, прямо указывающие на необходимость зрительного восприятия этого мира: «увидим», «взор заворожит», «заглянем». Но особым зрением наделен только лирический субъект, сам он (они) при этом остаются невидимыми: «Скрытые, незримые для всех».

Кроме зрения и визуального, в стихотворении также важны звук и слух, но они чаще упоминаются как отсутствие звука или ослабленный звук: «мы услышим», «в мире будет тихо», «тихими вечерними тенями», «нежное молчанье», «будем слушать серебристый смех / И бессильно-горькое рыданье» (иногда визуальное и звуковое объединено в одном образе). Также почти все персонажи, которые населяют пещеру (кроме разве что старого мага), несут с собой целый спектр мифологических и литературных ассоциаций, а потому наделены внешним обликом, историей, характером и т. п.: это Люцифер, Фея Маб и Вечный Жид. То есть мир пещеры вполне ощутим, как минимум, при помощи зрения, слуха и культурной памяти. Читатель за счет образной структуры стихотворения провоцируется на работу воображения: представить себе пещеру сна, с цветами, звуками, персонажами и т. п. Таким образом, заглавная метафора буквализуется и превращается в целостный фантастический мир. Хотя при этом остается и «колебание»: что это может быть вовсе не другой мир, а просто образ (развернутая метафора) сна как такового.

Таким образом, определенно можно говорить о наличии в этом стихотворении фантастического, в первую очередь, на уровне образа. Однако говорить тут о воображаемом мире героя мы не можем, поскольку у нас нет границ между различными областями художественной реальности: лирический субъект целиком находится в одном (фантастическом) пространстве и не выходит за его пределы, соответственно, нет точки входа в воображаемый мир. Более того, лирический субъект здесь двойственный, что тоже ослабляет возможность возникновения воображаемого мира, разве что один из них находится в воображаемом мире другого – но для этого они должны разделить-ся, а в этом стихотворении такого разделения не происходит.

В отличие от «Пещеры сна» Н. Гумилева, в стихотворении Н. Заболоцкого «Сон» переход границы есть, и происходит он прямо в начале стихотворения («Однажды я покинул этот свет / и очутился в местности безгласной»²). Очевидная отсылка к Данте еще

² Здесь и далее стихотворение Н. Заболоцкого цитируется по изданию: *Заболоцкий Н.А.* Избр. соч. М.: Худ. лит., 1991. С. 166–167.

больше подчеркивает границу между мирами, при этом по тексту стихотворения переход границы больше похож на смерть. Но заглавие убеждает нас в том, что лирический субъект все-таки скорее не умирает, а засыпает. Хотя, впрочем, одно другого не исключает, тем более что второй границы – обратного перехода – в стихотворении не существует. Наоборот, в конце стихотворения «нечто» совершает такой же переход, что и лирический субъект, – попадает из мира земного в мир иной: «И нечто, долетевшее с земли, / Не торопясь, рукою отодвинул».

В этом другом мире материальная оболочка и антропная сущность человека разрушаются, более того, там отсутствуют звуки и названия (вспомним, что редуцированы звуки были и в «Пещере сна» Гумилева):

Там человек едва существовал
Последними остатками привычек,
Но ничего уж больше не желал
И не носил ни прозвищ он, ни кличек.

Зато там есть постоянное движение и метаморфозы («весь мир в движенье и работе»), и вообще этот мир достаточно визуален («Сплетенье ферм, и выпуклости плит, / И дикость первобытного убранства»), хоть и не имеет определенных форм («Искусство форм там явно не в почете»).

Лирическое «я» в этом мире, несмотря на все изменения, сохраняет тождество с самим собой и находится в гармонии с описываемым миром, более того, сам субъект, утрачивая человеческие черты, становится не просто частью мироздания, но мирозданием (миром) как таковым: в пространстве иного мира рождается внутреннее буквальное пространство лирического субъекта, то есть происходит буквализация понятия «внутренний мир человека», но для этого субъектность как таковую ему приходится утратить:

Но уж стремилась вся душа моя
Стать не душой, но частью мироздания.
Там по пространству двигались ко мне
Сплетения каких-то матерьялов,
Мосты в необозримой вышине
Висели над ущельями провалов.

Заглавие стихотворения, четкий переход границы между мирами и наличие лирического «я», которое претерпевает метаморфозы, не оставляет возможности для колебаний, а потому говорить

о фантастическом в этом стихотворении мы не можем. Зато, с нашей точки зрения, можем говорить о сне как воображаемом мире субъекта. Точкой перехода выступает момент засыпания (временной смерти), и во сне рождается полноценный мир со своим пространством, динамикой, законами бытия (и при этом отсутствующим временем и звуком).

В отличие от «Сна» Н. Заболоцкого, в стихотворении «Сон» А. Грина у нас нет двух миров, но, в отличие от «Пещеры сна» Н. Гумилева, есть граница, которая возникает в первой же строке («на границе вод полярных»³). Получается, что описываемый мир располагается именно в некоем пограничном пространстве, хотя обладает очевидной широтой и наполненностью (горы, пустыня, море, льдины). Человеческого присутствия в этом мире фактически нет, лирический субъект (в отличие от стихотворений Гумилева и Заболоцкого) также находится за его пределами: мы видим, что здесь присутствует внеличный субъект, т. е. он грамматически не выражен формами первого лица, а потому описывает этот мир не изнутри, а снаружи. Некий имплицитный намек на возможное периодическое человеческое проникновение в этот мир есть только в последней строфе, потому что появление фрегата предполагает, видимо, наличие на нем команды. Однако взаимодействие птиц происходит не с людьми, а с самим кораблем – именно он оказывается «собратом» обитателей и главных действующих лиц этого мира, птиц. Птицы эти необычные, потому что не спят, не едят, не имеют дома. Но зато они обладают визуальными и звуковыми характеристиками: «ярким блеском оперенья», «свистом». Основная их характеристика – мерцательность, если можно так выразиться, они то появляются, то исчезают, обладая «дикой нервностью полета».

Визуальными характеристиками обладает и тот мир, в котором они живут, причем мерцательность опять-таки ему свойственна: там «гаснут призраки растений», а сам мир находится не только «на границе мир полярных», но и «среди гигантских светлых теней». Это немного оксюморонное словосочетание (для привычного взгляда тень все-таки скорее темная) повторяется дважды: в начале и в конце, когда среди них исчезают и сами птицы, и паруса фрегата: «И, его снастей коснувшись драгоценными крылами, / Среди гигантских светлых теней исчезают с парусами». Обратим внимание, что большинство глаголов – несовершенного вида и стоят в настоящем времени, то есть функционирование (мерцание)

³ Здесь и далее стихотворение А. Грина цитируется по изданию: Грин А.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3: Рассказы 1917–1930; Стихотворения. М.: Худ. лит., 1991. С. 683.

этого мира есть постоянный, все время повторяющийся процесс. Все вместе вполне могло бы рассматриваться как описание некоего фантастического мира, пустынно-холодного, населенного яркими экзотическими птицами.

Однако в самом произведении как целом есть еще один важный элемент: заглавие, сон. Напомним, во-первых, что значимое заглавие в лирике очень часто является обозначением лирической ситуации стихотворения, во-вторых, что оно находится в кругозоре автора-творца (а не лирического субъекта). То есть мир стихотворения – это мир сна, сновидения. Наличие заглавия и внеличных форм субъектной организации, с одной стороны, приближают этот мир к автору-творцу, с другой – делают его всеобщим, принадлежащим любому читателю, сумевшему его визуализировать – а значит, увидеть так же, как его видит лирический субъект. Будучи целостным и возникшим в воображении (сновидении) лирического субъекта, этот мир может быть, с нашей точки зрения, обозначен как воображаемый мир героя. С другой стороны, без заглавия мы бы не знали, что речь идет о сновидении, поскольку в самом тексте это никак не обозначено (в отличие от текста Заболоцкого, где переход так или иначе упоминается). То есть функционирование текстовых границ между произведением и заглавием позволяет говорить и о наличии фантастического в этом стихотворении, образуемом так же, как и у Гумилева, во многом за счет колебания читателя (все-таки сон это или не сон).

Таким образом, форма сна в лирике может являться общей для воображаемого мира героя и мира фантастического, которые могут существовать как вместе, так и по отдельности. Параметрами разграничения будут выступать, во-первых, положение лирического субъекта относительно описываемого мира, во-вторых, наличие внутри- и внетекстовых границ, в-третьих, позиция читателя и его рецептивные установки.

Объединяющим фактором будет наличие зрительных характеристик описываемого мира, потому что, будучи невидуальным, он не может быть ни сновидческим, ни фантастическим, ни воображаемым.

Литература

- Дрейфельд 2015 – Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2015. 136 с.
- Лотман 1996 – Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1996. 447 с. (Язык. Семиотика. Культура).

- Сабирова 2016 – *Сабирова Д.Н.* Сон-видение как форма сна в стихотворении Сергея Есенина «Метель» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 5 (14). С. 88–95.
- Тодоров 1999 – *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
- Федунина 2013 – *Федунина О.В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.

References

- Dreifel'd, O.V. (2015), *Voobrazhaemyi mir geroya kak ponyatie teoreticheskoi poetiki* [The Hero's Imaginary World as a Concept of Theoretical Poetics], Kemerovskii gosudarstvennyi universitet, Kemerovo, Russia.
- Fedunina, O.V. (2013), *Poetika sna (russkii roman pervoi treti XX veka v kontekste traditsii)* [The Poetics of Dream (The Russian Novel of the First Third of the 20th century in the Context of the Tradition)], Intrada, Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1996), *Vnutri myslyashchikh mirov: chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside Thinking Universe. Man – Text – Semiosphere – History], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Sabirova, D.N. (2016), “A dream-vision as the form of a dream in Sergey Esenin's poem ‘Snowstorm’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, no 5 (14), pp. 88–95.
- Todorov, Tz. (1999), *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [An introduction into fantastic literature], Naumov, B. (transl.), Dom intellektual'noi knigi, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

О некоторых особенностях поэтического языка Леонида Аронсона и Виктора Кривулина

Максим В. Пронин

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

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

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

Для цитирования: Пронин М.В. О некоторых особенностях поэтического языка Леонида Аронсона и Виктора Кривулина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 189–196. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-189-196

About some features of the poetic language of Leonid Aronzon and Viktor Krivulin

Maksim V. Pronin

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

Abstract. The article analyses some features of the poetic language use in the work of two representatives of Leningrad uncensored poetry (Leonid Aronzon and Viktor Krivulin). In their texts, most often written in compliance with all the norms of traditional syllabotonicity, they actively practiced form- and word-making, creating new words and various sentences without semantic layer. They introduced foreign-language borrowings, ready quotations from other literary works and obscene vocabulary. In some cases, they could also conduct experiments with non-standard graphic presentation of the text, trying to achieve its perfect symmetry. Studying the idiosyncrasy of the poetic idiolect (the identification of language means regularly repeated in texts, new verbal constructions, whole words or forms of words, syntactic constructions) of the “uncensored” Leningrad authors helps the reader to better understand how their artistic world was created.

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

For citation: Pronin, M.V. (2023), “About some features of poetic language of Leonid Aronzon and Viktor Krivulin”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no 3, part 2, pp. 189–196, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-189-196

Прежде чем начать разговор об особенностях поэтического языка заявленных авторов, следует обратиться к работе Виктора Кривулина «Двадцать лет новейшей русской поэзии. Предварительные заметки» (1979). В самом ее начале Кривулин говорит о новейшей для своего времени русской поэзии 1960–1970-х гг. как об аморфном, плохо выявленном и даже «неназванном», но при этом вполне себе целостном явлении со своими историческими предпосылками, плеядой самобытных поэтов, а также корпусом текстов, многие из которых не были отпечатаны типографским способом. Среди прочего, автор отмечает в ряду особенностей этого явления новый, «несамоочевидный» поэтический язык, сформировавшийся в результате «тихой, тайной революции», на которую не отреагировали ни публика, ни сами авторы. Этот язык является «неочевидным», требует

к себе ключей, не все читатели могут оценивать его эстетически, так как он состоит из знакомых слов, соединенных «посредством незнакомой, неизвестной грамматики» [Кривулин 1979]. Для понимания подобного языка нужно постоянно держать при себе то обстоятельство, что российская словесность всегда в той или иной степени «тяготела к истории, вырастала из нее (роль Карамзина) и вращалась в нее (судьба Мандельштама)». В основе нового поэтического языка Кривулин видит свертывание исторического (не историко-культурного и эстетического) опыта в личное слово, поскольку, как он считает, «концептуализм был издавна присущ русским литературе и культуре». Несмотря на то что с момента рассуждений Кривулина о «новом поэтическом языке советской андеграундной поэзии 1960-х и 1970-х годов» прошло уже 44 года, по состоянию на сегодняшний день художественный мир основной части наиболее ярких ее представителей (Аронзон, сам Кривулин, Эрль, Ширали, Шварц, Охалкин и пр.), как и их творчество, все еще являются почти что малоизученными со стороны российских и зарубежных ученых-литературоведов. Среди возможных причин такого практически полного игнорирования их творчества могут быть: продолжительное отсутствие интереса самих ученых к личностям выбранных авторов, такое же длительное отсутствие полных собраний их сочинений, изданных в России, а также их невнятные литературные репутации.

В историко-литературном дискурсе Леонид Аронзон воспринимается как главная альтернатива Бродскому и первый из ленинградских поэтов, который начал экспериментировать с оглядкой на творчество обэриутов и акмеистов. Чаще всего поэт писал традиционные стихи, в рифму, привычными размерами, или же сонеты. Но далеко не все творчество Аронсона состоит из подобных текстов. Среди его произведений находится немало и тех, в которых он экспериментирует с визуальной поэзией, с синтаксическими и лингвистическими конструкциями, создает новые, необычные слова и оксюморонные сочетания слов [Пронин 2022]. Так, в стихотворении «Отбывк]. (Made in небеса)» (1, 232–233)¹ уже на стадии написания заголовка начинаются игры с орфографией. В современный вариант слов автором сознательно вписывается буква из дореформенного русского алфавита (ерь) и, предположительно, письменное обозначение в транскрипции звука [j] (й) вместо буквы «И». Вторая часть заголовка содержит

¹ Здесь и далее тексты стихотворений Леонида Аронсона цитируются по изданию: Аронзон Л. Собр. произведений: В 2 т. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. (Том и страница указываются в скобках в тексте.)

в себе традиционную англоязычную конструкцию, наблюдаемую на обороте изготовленных за рубежом предметов обихода (Made in, англ. «сделано в...»). Поэтический язык признает введение в текст различных зарубежных конструкций, как в транслите, так и на языке оригинала. При этом место изготовления пишется на русском языке без транслита, что придает создаваемому словосочетанию некоторую комичность. Большая часть представленных предложений являются катахрезами.

Ни в одном из получаемых словосочетаний, которые, надо отметить, сохраняют синтаксическую логику подчинительной связи, объект не соответствует предлагаемому Аронзоном приложению, то есть определению, выраженному в согласованном с существительным падеже и характеризующему предмет. Рабочим материалом для создания катахрез служит весь словарный запас, в том числе клише, названия художественных произведений, имена, фамилии и пр. В итоге на письме получаются следующие комичные сочетания, вызывающие смех у тех, кто понимает значение приводимых словесных конструкций и знает, какое слово должно было бы стоять там на самом деле в обычной вербальной практике. Вот неполный список примеров: о. Мсье мужик, о. Волосатый квадрат, о. Патефон (фон Пате), мыс Аронзон 1-й, созвездие «баба-будда», горизонт «Большое thing you very much», в котором слово thank из конструкции thank you специально заменено на thing (вещь), 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 «Майн кампф»), канал «Жалко бога», о. Автососиска (снова прием словотворчества), о. Соити (эротические фантазии Аронсона, адаптация слова «соитие» под реальные географические объекты – Гаити, Таити, посредством изъятия окончания, указывавшего изначально на средний род выбранного существительного) и др. В качестве названия островов, мысов, рек и других географических топонимов для «провокации» читателя Аронзон использует как оригинальные слова, так и устойчивые словосочетания, названия книг, имена или целые фразы: «Раннее творчество бога» (диссертация), «не ешь натошак». Со стороны это перечисление напоминает застенографированный поток речи ребенка 5–7 лет, придумывающего новые имена, топонимы и заголовки на основе того, что ему доводилось слышать от окружающих лиц, из телевизора, книг и др. Схожий прием параллельно использовал поэт Александр Кушнир в стихотворении «Игра» («Я придумываю фамилии»). Его лирический герой, маленький ребенок, также упражняется в создании имен, фа-

милий и отчеств 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, маловозможные как в советской (по аналогии с Даздраперма, Кукуцаполь, Энгельсина и пр.), так и в нынешней практике регистрации детей. Среди них: Компот Компотович Компотов, Редис Редисович Редисов, Устал Я Больше не Желаев и прочие, образованные от обиходных существительных.

Среди «размышлений от десятой ночи сентября», стилизованной под «кипу (как бы) предсмертных записок», написанных Аронсоном во время депрессии, есть материалы, где он специально приближает текст к реальному человеческому общению. «Жить все стыдней и стыдней. / Жить все скушней и скушней» (2, 262–263). Автор сознательно изменяет прилагательное в сравнительной степени «скушнее» на неправильное с точки зрения нормы языка «скушней» для передачи его максимально близко к фонетической, разговорной версии. Этот ход существенно оживляет и усиливает подачу материала, усиливает эмоциональный фон и восприятие читателем депрессивного состояния души лирического субъекта. В продолжение темы в той же части Аронсон публикует другое стихотворение (2, 263), где появляется еще один допустимый с точки зрения теории поэтического языка элемент – бранная лексика, без использования которой смысл текста исказится, а настроение героя будет передано неверно. «Пошли вы в жопу все и вся: живые, мертвые, любые – сперва набились мне в друзья, а после и в ковчег набились». Последняя строчка оформлена в виде своеобразного, эмоционального призыва – «сойдите в жопу с корабля!». При изменении главного бранного слова в предложении призыв бы стал менее жестким и менее восприимчивым для потенциальных адресатов, а коммуникативная задача, поставленная Аронсоном при написании данного пассажа, считалась бы попросту невыполненной.

Некоторые тексты автора были полностью написаны на так называемом «особом» языке, без привлечения реально существующих слов: «глю-глю / глю-глю-глю / глю-глю-глю-гал» или «гал-гал, гал-гал-гал глю-гал-гал» (1, 368). Семантический слой языка в построении данного текста вообще остается незадействованным. Но, несмотря на это, логика упоминания этих фонетически ритмизованных звукоподражательных конструкций в стихотворении присутствует, о чем свидетельствует периодическое появление в тексте соединительных союзов и конструкций (и, а также). Ряды этих конструкций, в которых с разной периодичностью повторяются только «глю» и «гал» с многочисленными вариациями, можно

повторять до бесконечности, в связи с этим автор после построения очередного ряда, выстраивая симметричный с первым визуальный рисунок, ставит «и т. д.». Некоторые особенности художественного мира Аронсона в течение всей своей творческой деятельности по-своему реализовывал другой деятель ленинградского андеграунда – Виктор Кривулин [Кривулин 1979]². В стихотворении под названием «2000» автор не признает знаков препинания или обозначения заглавных букв в именах собственных. С маленькой буквы пишутся не только начальные слова каждого нового предложения (тенденция в целом характерная для творчества Кривулина), но и названия географических объектов (майами). Язык стихотворения снова состоит из знакомых слов, соединенных посредством некоей малопонятной грамматики. Текст представляет собой наслаивание сцементированных словарных определений, взятых, предположительно, из средств массовой информации тех лет, особенно телевидения и кино, личных наблюдений. Выбранные фрагменты очень быстро сменяют друг друга или же перетекают из одного в другой, как это обычно происходит с набором картинок на ТВ и в кино: «бандюганы из Майами» (источник метафоры – возможно, американские боевики и телесериалы вроде «Полиции Майами» или «Детектива Нэш Бриджеса», широко представленные на центральных каналах телевидения на момент календарного наступления нового века), перемещаются там же, где и «беженки, чьи дети с бомбами возятся в кювете» (отсылка к репортажам тогдашнего телевидения о жизни чеченских беженцев с детьми в палаточных городках в Ингушетии), да еще и на «бежевых кабриолетах» (фильмы и передачи о сладкой жизни «новых русских», бизнесменов и их детей, метафора – очевидно, может служить аллюзией на другое устойчивое согласование тех лет «малиновые пиджаки»). Подобно этим бандитам на дорогах автомашинах, над всеми действующими лицами, как бы их не замечая, проносятся и «стремная морда года с тремя нолями» (в те годы в части «желтых» печатных и телевизионных СМИ активно тиражировались сплетни о возможном конце света в 2000 г., о «проблеме 2000 года», прекращении работы всех компьютеров и пр.). Этим метафорам Кривулин, в свою очередь, противопоставляет, совсем другой мир, мало чего имевший общего с представленным строчками выше: другие машины (не иномарки, а продукты советского и российского автопрома), «слабослышащие мужчины», «костоломный шорох». Жизнь, поворотившаяся на несколько лет вспять.

² Здесь и далее тексты стихотворений Виктора Кривулина цитируются по: *Кривулин В.* Стихи юбилейного года. М.: ОГИ, 2001. 80 с.

В московском концептуализме подобную тактику Кривулина примерно с похожим посылом в свое время также использовал Тимур Кибиров в стихотворении «Была такая песенка», которое, в частности, содержит в себе пассаж следующего содержания: «Не ходите, дети, в школу! Пейте, дети, кока-колу! Заведите радиолу! И танцуйте рок-н-ролл! О, как мы мечтали об этом! <...> И, судя по всему воспоследовавшему, только об этом», и частично в «Куда нам плыть?», где автор схожим образом интегрировал в текст своего стихотворения фрагменты из разных теле- и радиопередач своей эпохи (конец 1990-х, начало 2000-х гг.) и сопровождал их шуточными или саркастическими комментариями, вписанными в уста лирического субъекта-правдоруба³. В «Эхе в горах» автор снова находит знаки своей эпохи, которые выстраивает анафорически (по смежным началам слов с разным лексическим значением) и с соблюдением визуальной симметрии, по типу телетайпных сообщений или телеграммы. Стихотворение посвящено чеченской кампании (предположительно второй) и представляет собой похожее наложение наиболее репрезентативных атрибутов тех боевых действий: настроение одной из противоборствующих сторон, явления погоды («дыбом встает каменный этнос», «дымом черным пятнает белые облака») и др. «Перед обрывом» по содержанию напоминает скорее первое из разобранных нами стихотворений и схожим образом фиксирует контрастные явления, характерные для России 1990-х годов (депутаты и «хоровой, нестройный народ», безграничная свобода, пустые прилавки и политические противостояния, анафорические параллели – Беловодье, Беломор), а с точки зрения визуальной подачи – второе (оформлено в виде телеграммы) место находится только для наиболее значительных явлений.

Подводя итог рассуждениям, стоит отметить, что поэтический язык всех рассмотренных нами авторов (Аронсон, Кривулин) действительно своеобразен, неочевиден и требует к себе множество самых разных ключей, находится в эфемерном состоянии для большинства далеких от литературы (или эпохи создания текстов) реципиентов. Язык, состоящий из знакомых слов, в творчестве выбранных «неформальных» авторов соединяется посредством малопонятной грамматики, в обход привычных конструкций формирования словосочетаний. Подобные тенденции у авторов могут сохраняться даже в стихотворениях, где вроде бы соблюдаются правила силлабо-тоники и рифмовки окончаний у смежных слов.

³ Здесь и далее стихотворения Т. Кибирова приводятся по следующим источникам: *Кибиров Т.* Новые стихи // Знамя. 1999. № 4. С. 3–6; *Кибиров Т.* Пироскаф // Знамя. 2002. № 6. С. 70–74.

Литература

- Кривулин 1979 – *Кривулин В.* Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // Журнал «Часы». 1979. Т. 22. С. 240–263.
- Пронин 2022 – *Пронин М.В.* О некоторых особенностях художественного мира Леонида Аронзона // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 3. С. 36–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-3-36-48.

References

- Krivulin, V. (1979), “Twenty years of the latest Russian poetry (Draft notes)”, *Chasy*, vol. 22, pp. 240–263.
- 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.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Локативный сакральный центр
в мифопоэтической картине мира Александра Башлачева

Виталий А. Гавриков

*Брянский филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Брянск, Россия, yarosvet@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена трем основным сакральным категориям мифопоэтической системы Александра Башлачева, которые связаны с эсхатологической концепцией поэта. Эти категории: время конца света, место суда, «эсхатологический актант» – мессия. Данная концепция разработана в зрелом творчестве поэта (конец 1985 – первая половина 1986 г.). Согласно его воззрениям, мир находится в преддверии великого эсхатологического события, названного в разных песнях по-разному (Время Сбора Камней, Страшный зуд, Скучный день и т. д.). В этот момент миру явится мессия, который скрыт за поэтической формулой – Имя Имен. До сих пор башлачеведение не дало ответа на вопрос: где же, согласно воззрениям поэта, произойдет это «событие событий». То есть имеющиеся исследования еще не определили сакральный центр башлачевской мифопоэтической системы. Автор статьи доказывает, что таким центром стала Сибирь. Это связано с биографическими коллизиями поэта: поездкой в Новосибирск в конце 1985 г., в ходе которой произошел творческий прорыв. Выход на новый качественный уровень поэт связал с особой атмосферой Сибири и тем людьми, которые живут здесь. Согласно Башлачеву, новый мессия выйдет из среды сибиряков – как людей, причастных особой сакральной силе. Соответственно, в эсхатологических текстах Башлачева, посвященных рождению мессии – Имени Имен проявляется сибирский хронотоп.

Ключевые слова: Александр Башлачев, миф, мифопоэтика, эсхатология, хронотоп, художественное пространство, художественное время, Имя Имен

Для цитирования: Гавриков В.А. Локативный сакральный центр в мифопоэтической картине мира Александра Башлачева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 197–205. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-197-205

Locative sacral center in Alexander Bashlachev's mythopoetic picture of the world

Vitalii A. Gavrikov

Bryansk Branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Bryansk, Russia, yarosvettt@mail.ru

Abstract. The article is about the three main sacred categories of Alexander Bashlachev's mythopoetic system: the time of the end of the world, the place of the Last Judgment, the personality of the messiah. Such a concept was developed in the poet's mature work (end of 1985 – first half of 1986). According to Bashlachev's views, the world is on the eve of a great eschatological event, named differently in each of the songs(time of the Gathering of Stones, the Last Judgment, the Day of Judgment, etc.). At that moment, the messiah who is hidden behind the poetic formula, the Name of Names, will appear to the world. Studying Bashlachev's works have not yet answered the question: where in the mythopoetic picture of the world will this "Event of Events" take place. That is, the available research has not yet revealed the sacred center of Bashlachev's mythopoetic system. The author of the article proves that it was Siberia that became such a center. It is connected with the biographical collisions of the poet: a trip to Novosibirsk at the end of 1985, during which a creative breakthrough occurred. The poet associated that new qualitative level with the special atmosphere of Siberia and the people who live here. According to Bashlachev, the new messiah will come from among the Siberians, because they are people involved in sacred power. Accordingly, in the eschatological texts of Bashlachev, dedicated to the birth of the messiah (the Name of Names), the Siberian chronotope is explicated.

Keywords: Alexander Bashlachev, myth, mythopoetics, eschatology, chronotope, artistic space, artistic time, Name of Names

For citation: Gavrikov, V.A. (2023), "Locative sacral center in Alexander Bashlachev's mythopoetic picture of the world", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no 3, part 2, pp. 197–205, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-197-205

Считается, что миромоделирующие координаты – это сердцевина художественного мира того или иного писателя или поэта. Ю.М. Лотман определяет художественное пространство как «модель мира данного автора» и утверждает, что «язык пространственных представлений в литературном творчестве принадлежит к первичным и основным» [Лотман 1992, с. 448]. Однако про-

странственный континуум неразрывно связан с темпоральными характеристиками. При этом нужно понимать, что в художественном тексте перед нами нечто существенно отличное от реального пространства-времени, то есть мы имеем дело с некой вторичной моделью. М.М. Бахтин считает важнейшим атрибутом художественного мира именно пространственно-временной континуум, который он называет хронотопом. Тот представляет собой «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе – (времяпространство)» [Бахтин 1975, с. 236].

Пространственно-временной континуум в творчестве Башлачева исключительно важен, потому что локализует два сакральных центра его мифопоэтики: пространственный и временной. Однако башлачевский хронотоп нельзя охарактеризовать как некую целостность, что делают некоторые исследователи, потому что картина мира у поэта существенно менялась – и не единожды. Поэтому речь нужно вести о нескольких стадияльно сменявших друг друга картинах мира. При этом наибольший резонанс в русской культуре получила не последняя башлачевская картина мира, а та, которая была активно разрабатываемая с конца 1985 г. по лето 1986-го (в моей классификации – это пятый творческий этап из шести, см. об этом: [Гавриков 2021]).

При этом именно вопрос сакрального центра – это ключевой вопрос данного творческого этапа Башлачева. Получается, что на пике творческих сил поэт был максимально устремлен к самой сакральной точке своей мифопоэтики, в которой сошлись три, условно говоря, «аспекта», которые можно обозначить тремя вопросами: кто? когда? где? В этих вопросах хронотоп сходится с именем. Вспомним слова А.Ф. Лосева:

Миф есть развернутое магическое имя. И тут мы добрались уже до той простейшей и окончательной сердцевины мифа, дальше которой уже нет ничего и которое дальше неразложимо уже никакими способами. Это – окончательное и последнее ядро мифа... [Лосев 1994, с. 196].

Соответственно, если ответить на эти три вопроса, можно, на мой взгляд, добраться до самой сердцевины башлачевского поэтического мира (и мифа).

Прежде чем ответить на эти три вопроса, я хочу бегло охарактеризовать динамику развития башлачевского хронотопа. Этому вопросу была отчасти посвящена моя кандидатская диссертация, кроме того, первые подступы к теме предпринял С.В. Свиридов в ряде статей конца 90-х – начала нулевых, а современный взгляд на данный вопрос – см. в монографии К.Ю. Пауэр [Пауэр 2020].

Итак, на мой взгляд, можно выделить шесть этапов в творческом становлении автора. Первый этап – допесенный и ученический: Башлачев пишет «бумажные стихи» и тексты для группы «Рок-Сентябрь». Второй этап – «бардовский» (так его называл и сам автор): поэт берет в руки гитару, он создает ряд произведений в эстетике авторской песни. Третий этап – «почвеннический»: Башлачев погружается в русскую стихию, обретает неповторимый стиль, главная тема – Россия. Четвертый этап – «танатологический», или «балладный»: поэт пишет ряд сюжетных произведений, как правило, о смерти. Но главное – входит в полную поэтическую силу, а также начинает выстраивать свой «окказиональный миф». Пятый этап – «корнесловный» (по особенностям работы с поэтическим материалом), или «мессианский» (исходя из этико-аксиологических установок), или даже «эсхатологический» (поэт ожидает скорого апокалипсического обновления мира «в стиле» Нью-Эйдж) – это вершина творческого развития Башлачева. Шестой этап поэтологический: поэт разочаровался в своем мессианстве, в советском роке, не дождался апокалипсиса, и он хочет предстать перед зрителем в виде поэта с гитарой – «человека поющего» (таково итоговое его самоназвание). На последнем этапе поэт как бы «выходит из мифа».

Эти шесть этапов порождают три темпоральные модели. Первая из них: «время – замкнутый круг». Это период онтологического безвременья («Давным-давно здесь время захромало...»), когда или ничего не происходит, или происходит, но не дает здоровых плодов: «здесь неба нет, а только кислород» (обе цитаты из стихотворения «Ах, до чего ж веселенькая дата!...»). Если время и движется, то по замкнутому кругу, ключевая песня первого этапа – в разрезе темпоральности – «Рыбный день», где есть мотив «резвого плавания в ночном горшке» (круговое движение), происходящее в течение «миллиона рыбных лет».

Темпоральная модель № 2 может быть обозначена как «время – спираль». Ключевая в нашем контексте песня данной модели – это, конечно, «Ржавая вода», в которой прослеживаются некоторые переключки с «Рыбным днем». В более позднем произведении время уже спирально, о чем свидетельствует образ водоворота. Но эта спираль все еще бесцельна: перед нами «водовороты пустых площадей», в которых «кольцами года завиваются».

Третья темпоральная модель – «великий канун». Лирический герой позднего Башлачева ждет скорого обновления мира на новых, справедливых началах («Скоро, скоро, ты только не спеши...», «Все будет хорошо»). Причем это не только вселенское, но и личное обновление. У спирали, разработанной во второй модели, появля-

ется острее – некое Событие Событий, данное в таких поэтических формулах, как Время Сбора Камней, Страшный зуд, Скучный день и т. д. Эту особенность заметил Э.Дж. Куэлин: в песне «На жизнь поэтов» «появляется надежда, что цикл смерти и возрождения закончится после семи кругов и что поэт будет освобожден, выйдя на восьмой круг» [Qualin 2007, с. 146] (перевод мой). Так личное освобождение смыкается со вселенским, так «малая эсхатология» сходится с «большой эсхатологией», а микрокосм – с макрокосмом.

Теперь поговорим о пространстве. Первая темпоральная модель может быть обозначена так: «унылая советская действительность vs гармоничные иллюзорные миры». Квинтэссенцией этого этапа являются строки: «Здесь тупиком кончается дорога. <...> Здесь скучно. Самого занюханного бога / Не привлечет наш неказистый рай» («Здесь тупиком кончается дорога»). Вот что отмечает К.Ю. Пауэр: «Все описанное пространство проникнуто чувством безысходности: колодцы бесполезны – в них замерзла вода; задуманный замок не удался – построен лишь сортир» [Пауэр 2017, с. 83].

Альтернатива этому серому миру – иллюзорные, блаженные миры, где есть место чуду: «Реальность в текстовом пространстве А. Башлачева расчлняется на существующую здесь и сейчас и на возможную, желаемую. Закономерным является то, что реальность “здесь” наделяется отрицательными, негативными коннотациями», – указывает Д.И. Иванов [Иванов 2007, с. 85].

Вторая пространственная модель: «двоемирие как взыскание мистической подлинности». Здесь художественный мир Башлачева резко демаркируется на область профанную и сакральную, гораздо сильнее чувствуются апелляции к мифу, по сути, певец уже создает свою первую мифопоэтическую картину. Намечается выход за пределы видимого мира: в пространство сакральных смыслов, потаенной России, смерти.

Третьей пространственной моделью можно было бы считать проявление центральной, самой сакральной точки башлачевского мифопоэтического пространства. Мы помним, что библейский День гнева (который часто называют Страшным судом) – это событие, привязанное к конкретной точке на оси истории, лишь после Суда «времени больше не будет». И у этой «апокалипсической темпоральности» есть свой сакральный центр, место Суда – долина Иосафата. Логично предположить, что и у Башлачева есть этот центр, он и мог быть вынесен в некое отдельное пространство. Но главное – где эта самая сакральная точка?

Прежде чем ответить на этот вопрос, нужно порассуждать о третьем важном аспекте эсхатологической модели поэта, которую я обозначил вопросом: «кто?» Тут все более-менее очевидно:

актантом последнего эсхатологического события в мифопоэтике Башлачева выступает Имя Имен (см. одноименную песню). Это сложный образ-символ, о котором сейчас нет необходимости говорить подробно. Отмечу лишь его многослойность, которая раскрывается не только через обращение к одноименной песне, но и в интервью поэта. Главное же здесь то, что Имя Имен – это некий одновременно и новый креститель (перекрестит в новую веру, подобно Владимиру Красное Солнышко – см. текст песни), и новый мессия со множеством христологических атрибутов.

Итак, на данный момент в башлачеведении ответы на вопросы «кто?» и «когда?» – в эсхатологическом их контексте – уже даны. Нет пока ответа на вопрос «где?». Есть все основания предположить, что место рождения мессии (ср.: «Имя Имен – в первом вопле признаешь ли ты, повитуха?») – Россия. В этой песне есть много русских примет: рождает Имя Имен «девица Маша» («русифицированная» Дева Мария), родовая кровь проливается на снег («Кровь на снегу – земляника в январском лукошке»), появляются купола церквей, колокола и т. д. Русских примет (в том числе литературных, фольклорных, исторических) в тексте предостаточно.

Но где конкретно в России произойдет это «второе пришествие»? Я считаю, что это не какой-то неопределенный уголок страны, а именно Сибирь как сакральная сердцевина России. Косвенно на этот центр указывает фрагмент из песни: «Как ветра осенние...»: «Я хотел бы жить и умереть в России, / Если б не было такой земли – Сибирь». Речь тут, конечно, не о сепаратистском противопоставлении «колонии» и «метрополии», а – через отсылку к Маяковскому – о главном сакральном локусе страны. В песне «Случай в Сибири» есть такая фраза: «Какие люди здесь живут! / Как хорошо мне с ними!» Однако все это – лишь косвенные указания на то, что сакральной точкой апокалипсиса, эдакой русской «долиной Иосафата» станет Сибирь. Есть ведь еще и родная Башлачеву Вологодщина, где тоже не жарко.

Самым важным в нашем вопросе становится другое сибирское произведение: стихотворение «Он рожден, чтобы выжить, в провинции...», посвященное Николаю Каткову (представитель ново-сибирских рок-кругов). Оно начинается так: «Жил в запечной, скупой провинции, / Там, где вечера на Оби» – я подчеркиваю здесь сибирский контекст. А завершается так:

Тот, кто выжил в скупой провинции,
Сядет в красном, богатом углу.
Тот, кто провинился в провинции,
Тот великой столице – к столу!

Значит, время полоть поле-полюшко.
Нынче новое рождество.
Вот живет Николай. Коля. Колюшка.
И Бог верит только в него.

Тут все достаточно прозрачно: «сядет в красном углу», значит, станет «иконой в размере оклада» (ею становятся поэты из песни «На жизнь поэтов»), то есть обретет святость. Великая столица – уж рискну утверждать, что это не Москва, а эсхатологический город «всяя Земли», некий «небесный Иерусалим». «Полоть поле-полюшко» – у Башлачева многократно обыгран евангельский мотив сева, эсхатологической жатвы и человека-колоса, это вообще чуть ли не главный образ-символ его идиопоэтики. Но главное здесь: «второе рождество» – это можно оставить без комментариев (см. песню «Имя Имен»), разве что указать на темпоральный маркер «нынче», то есть скоро, «при дверях».

А главное здесь – фраза: «Бог верит только в него». Сравним с «Именем Имен»: «Имя Имен. / Сам Господь верит только в него». Совпадение практически дословное. Вот так сошлись сибирский текст, эксплицитно данный в стихотворении, посвященном Каткову, и главная эсхатологическая песня Башлачева! Это не значит, что поэт считает новым мессией Николая Каткова, это скорее указывает на то, что эсхатологический пророк выйдет из среды таких вот сибирских «Катковых» (напомню эти строки: «Какие люди здесь живут! Как хорошо мне с ними!», «Случай в Сибири»).

Многое становится понятным, если мы обратимся к биографии поэта, т. е. к хронологии происходящего. В декабре 1985 г. Башлачев впервые посещает Сибирь (Новосибирск), пишет стихотворение Каткову, где появляются мотивы, которые потом будут развиты в самых поздних эсхатологических текстах. Здесь же происходит и некое духовное обновление поэта, ставшее – рискну предположить – главным событием в творческой эволюции Башлачева. А значит – перед нами своеобразный сакральный центр башлачевской творческой биографии.

По моей просьбе сестра поэта Елена Башлачева связалась с Николаем Катковым по поводу этого стихотворения. Он написал: «Насколько мне не изменяет память, Саша написал это стихотворение в ту же рождественскую ночь, когда и поздравил меня открыткой, которую ты видела». Предположу, что текст был написан несколько ранее, а преподнесен как подарок к Рождеству (издатели датой написания ставят 1985 год, декабрь). Впрочем, точная хронология по дням здесь не так важна. Главное, что Сибирь произвела переворот в творческом мировоззрении поэта, именно отсюда нужно

отсчитывать башлачевскую эсхатологию, да и вообще, по сути, всю зрелую поэтику певца. Поэтому понятно, почему именно в Сибири явится пророк апокалипсиса. Эта сакральная сибирская энергия, которая так изменила поэта, впоследствии должна «материализоваться» в новом мессии – Имени Имен.

Итак, Башлачев выстроил многоярусное здание своей мифопоэтики, фундаментом которого стали пространственно-временные характеристики. Сакральность временных категорий, если так можно выразиться, увеличивалась, нарастала, особенно по мере творческого продвижения к великому эсхатологическому обновлению. У башлачевского хронотопа есть сакральный центр: это Сибирь, где в тот момент, когда наступит Время Сбора Камней, и явится миру мессия – Имя Имен. То есть Сибирь, по Башлачеву, это, вероятно, и новый Вифлеем, и новый Иерусалим, и место последнего суда – долина Иосафата. Все сказанное мне кажется сердцевинной, главным образно-символическим ядром мифопоэтики Александра Башлачева, которой я занимаюсь уже около 20 лет. И вот теперь, кажется, наконец «картинка проявилась».

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
- Гавриков 2021 – *Гавриков В.А.* Еще раз о творческих этапах А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь. 2021. № 21. С. 115–126.
- Иванов 2007 – *Иванов Д.И.* Поэтика сна в романтической лирике А. Башлачева (предварительные замечания) // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2007. С. 85–91.
- Лосев 1994 – *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
- Пауэр 2017 – *Пауэр К.Ю.* Образ черных дыр в поэзии Александра Башлачева // Филологические чтения ЯРГУ им. П.Г. Демидова: Материалы конф. Ярославль, 2017. С. 82–84.
- Пауэр 2020 – *Пауэр К.Ю.* Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачев, Егор Летов и Янка Дягилева: Монография. М.: Выргород, 2020. 383 с.
- Qualin 2007 – *Qualin A.* The Messianic Skomorokh: From cathartic laughter to the transcendent word in the works of Alexander Bashlachev // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007. С. 140–148.

References

- Bahtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let* [Questions of literature and aesthetics. Researches of different years], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
- Gavrikov, V.A. (2021), "Once again about the creative stages of A. Bashlachev", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Ekaterinburg; Tver, Russia, no 21, pp. 115–126.
- Ivanov, D.I. (2007), "Poetics of dream in the romantic lyrics of A. Bashlachev (preliminary remarks)", *Dergachevskie chteniya – 2006. Russkaya literatura: natsional'noe razvitiye i regional'nye osobennosti* [Dergachev Conference – 2006. Russian literature. National development and regional features], Proceedings of the International Scientific Conference, Ekaterinburg, Russia, pp. 85–91.
- Losev, A.F. (1994), *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence], Mysl', Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannyye stat'i* [Selected articles], in 3 vols., vol. 1, Aleksandra, Tallin, Estonia.
- Pauer, K.Yu. (2017), "The Image of Black Holes in Alexander Bashlachev's Poetry", *Filologicheskie chteniya YaRGU im. P.G. Demidova* [YaRGU Demidov Conference on Philology], Proceedings of the Conference, Yaroslavl, Russia, pp. 82–84.
- Pauer, K.Yu. (2020), *Struktura khudozhestvennogo prostranstva v russkoy rok-poezii: Aleksandr Bashlachev, Egor Letov i Yanka Dyaghileva* [The structure of artistic space in Russian rock poetry. Alexander Bashlachev, Yegor Letov and Yanka Diaghileva, Monograph], Vyrgorod, Moscow, Russia.
- Qualin, A. (2007), "The Messianic Skomorokh. From cathartic laughter to the transcendent word in the works of Alexander Bashlachev", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Collection of scientific works, no. 9, Ekaterinburg; Tver, Russia, pp. 140–148.

Информация об авторе

Виталий А. Гавриков, доктор филологических наук, профессор, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Брянск, Россия; 241050, Россия, Брянск, ул. Горького, д. 18; yarosvettt@mail.ru

Information about the author

Vitalii A. Gavrikov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Bryansk Branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Bryansk, Russia; bld. 18, Gor'kogo Street, Bryansk, Russia, 241050; yarosvettt@mail.ru

Формы проявления саморефлексии в песнях Ф. Чистякова «Северное буги» и «Северный блюз»

Зинаида Г. Станкович

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

Аннотация. Статья посвящена изучению форм, в которых проявляет себя саморефлексия в песнях Федора Чистякова «Северное буги» (1990) и «Северный блюз» (2013). Выявлено, что в данных произведениях рок-поэт создает причудливое сочетание северорусской картины мира с миром афроамериканской музыкальной культуры. Этот нетривиальный ход дает возможность сравнения жизни на благодатном «Юге» и на сложном для выживания «Севере», где жизнь человека всегда преодоление, «ежедневный героизм»: именно здесь, в неблагоприятных условиях, человек вступает в вечный «бой за право быть» и учится побеждать. В первой из песен эти мотивы лишь намечены, преобладает взгляд на северный мир извне и определенная недосказанность. Во втором произведении происходит углубление и расширение трактовки жизненных мотивов благодаря конкретизации основных характеристик бытия человека на русском Севере, а также сложной субъектной организации, предполагающей слияние «я», «ты» и «мы». В результате картина северного русского мира выходит далеко за пределы географических понятий и приобретает метафизические качества, распространяясь по всей Земле уже в качестве особого культурного кода, к которому автор относится иногда достаточно иронически. В статье делается вывод о том, что в качестве формы саморефлексии возможно рассматривать авторское возвращение к определенным оригинальным мотивам и образам спустя некоторое время, необходимое для всестороннего обдумывания или смены точки зрения на них. Такой «возвратный ход» открывает перед лирическим субъектом перспективу самоиронии, продуктивность которой реализуется в создании особого настроения парамодии, обеспечивающей способность выжить и быть живым в самых суровых жизненных реалиях.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, саморефлексия, северный текст русской литературы, блюз, буги, парамодия

Для цитирования: Станкович З.Г. Формы проявления саморефлексии в песнях Ф. Чистякова «Северное буги» и «Северный блюз» // Вестник

РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 206–218. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-206-218

The forms of self-reflection manifestation in the songs of F. Chistyakov “Northern Boogie” and “Northern Blues”

Zinaida G. Stankovich

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

Abstract. The article is devoted to the study... of forms in which self-reflection manifests itself in the songs of Fyodor Chistyakov “Northern Boogie” (1990) and “Northern Blues” (2013). It is revealed that in those works the rock poet creates a bizarre combination of the Northern Russian picture of the world with the world of African-American musical culture. Such non-trivial move makes it possible to compare life in the godsent “South” and in the difficult for survival “North”, where a person’s life is always the overcoming, “daily heroism”: exactly here, in unfavorable conditions, a person enters into an eternal “battle for the right to be” and learns to win. In the first of the songs, these motifs are only outlined, a view of the northern world from the outside and a certain understatement prevails. In the second work, the interpretation of life motives is deepened and expanded due to the concretization of the main human existence’s characteristics in the Russian North, as well as a complex subjective organization involving the fusion of “I”, “you” and “we”. As a result, the picture of the Northern Russian world goes far beyond geographical concepts and acquires metaphysical qualities, spreading all over the Earth as a special cultural code, to which the author sometimes treats quite ironically. The article concludes that it is possible to consider the author’s return after some time (necessary for comprehensive thinking or point of view’s change) to certain original motives and images a form of self-reflection. Such a “return move” opens to the lyrical subject the perspective of self-irony, the productivity of which is realized in creating a special mood of paraparody, providing the ability to survive and be alive in the harshest realities of life.

Keywords: Russian rock poetry, self-reflection, the northern text of Russian literature, blues, boogie, paraparody

For citation: Stankovich, Z.G. (2023), “The forms of self-reflection manifestation in the songs of F. Chistyakov ‘Northern Boogie’ and ‘Northern Blues’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies» Series*, no. 3, part 2, pp. 206–218, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-206-218

В творчестве рок-поэта Федора Чистякова нередко наблюдается интересная ситуация, когда автор в новых текстах рефлексировывает над своими ранее созданными произведениями или отдельно взятыми образами спустя достаточно большой период времени. Эту особенность можно легко заметить уже на уровне заголовочного комплекса. Яркими примерами служат названия песен: «Человек и кошка» и «Кошка и человек», «Улица Ленина» и «Улица Ленина 20 лет спустя». Идя от заглавий к самим текстам, слушатели и читатели способны также увидеть определенные сюжетные переключки. В случае с «Улицами Ленина» Чистяков во второй песне дает как предысторию сюжета первой, так и его продолжение. «Кошка и человек», написанная через десять лет после «Человека и кошки», создает более сложное и философичное продолжение сюжета или, возможно, его альтернативную редакцию.

В данной статье хотелось бы сосредоточить внимание на песнях Федора Чистякова «Северное буги» (1990) и «Северный блюз» (2013). Их названия не настолько близки, как у вышеуказанных произведений, и тем интереснее может быть вариант связи, формирующийся между двумя данными песнями.

С самого начала нужно принять во внимание, что тексты с такими похожими названиями разделяет достаточно большая временная дистанция, а значит, мы видим желание автора вернуться к некоему вопросу, затронутому много лет назад, рассмотреть его в новом ключе. Стоит упомянуть и такой любопытный факт: «Северное буги» – это название не только единичной песни, но и всего альбома группы Ф. Чистякова «Ноль». Следовательно, произведение имело для автора особую значимость, что предполагает последующую возможность обращения к нему или к его элементам.

В этой связи вполне уместно говорить о вероятном проявлении здесь особого варианта авторской саморефлексии. По мнению М.А. Хатямовой, «под саморефлексией литературы чаще всего понимают внутритекстовое “двойное моделирование”: метатекст как автокомментирование и различные варианты интертекста» [Хатямова 2008, с. 5]. Уже из этого определения явствует, что в современной литературе саморефлексия может принимать весьма различные формы выражения. Одна из попыток их классифицирования принадлежит О.Ю. Анцыферовой. В работе «Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии» исследовательница выдвигает тезис о том, что одним из вариантов литературной саморефлексии выступает «эволюция в сознании автора одного и того же текста, зафиксированная в разных редакциях, разножанровых версиях» [Анцыферова 2002].

Именно с этой позиции немаловажно обратить внимание на то, что буги и блюз по своей сути являются музыкальными жанрами. Чистяков будто создает определенные варианты этих типов произведений, дополняя их эпитетом «северное» или «северный».

Какую же роль играет в этих песнях привязка к одному и тому же локусу? Е.Ш. Галимова в статье «Северный текст русской литературы: методология исследования» высказывает следующую идею:

Сущность этого сверхэмпирического смысла, к раскрытию и обретению которого устремлен весь Северный текст русской литературы, – в восприятии Русского Севера как мифопоэтического пространства, тающего в себе в «запечатленном» виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова [Галимова 2017а, с. 21].

Принимая во внимание данные характеристики северного текста у русских авторов, можно посчитать названия «Северное буги» или «Северный блюз» особенно удивительными. Дело в том, что сами жанровые определения, использованные здесь Чистяковым, явно сопрягаются в сознании слушателя / читателя с американской музыкальной культурой. Блюз определяется музыковедами как вид афроамериканской светской музыки, местом зарождения которого считается юго-восток США. Буги же известен как жанр электронной танцевальной музыки в стиле ритм-энд-блюза, который впервые появился в Соединенных Штатах в период с конца 1970-х до середины 1980-х гг. Однако стоит оговориться, что музыка, которую мы слышим в песне Чистякова, больше напоминает не буги, а буги-вуги, возникшее несколько раньше. А.Ю. Сеницын определяет буги-вуги как «фортепианный блюзовый стиль, который относится к одной из ранних разновидностей негритянской инструментальной музыки» [Сеницын 2021]. Как бы то ни было, в любом случае в обеих композициях мы имеем дело с жанрами или разновидностями жанров, восходящими к исполнению афроамериканцами. Тем необычнее в названиях композиций выглядит это столкновение откровенно южного и северного начал.

О.А. Маркеловой была написана статья «“Северный текст” в современной отечественной рок-поэзии», в которой рассматривается преимущественно творчество архангельских и северо-двинских авторов. Творчество Федора Чистякова не становится предметом исследования в данной работе, быть может, потому что он, родившись в Ленинграде, чисто «географически» принадлежит к другой группе рок-поэтов. По мнению исследовательницы, у тех рок-авторов, чье творчество стало объектом изучения в статье,

...север часто осмысливается как инаковое пространство, отличающееся от обыденного мира. Между севером и всем остальным миром всегда есть дистанция: не только пространственная, но и ментальная [Маркелова 2014, с. 294–295].

Если продолжать держать в уме странное проникновение иной культуры, выражающейся в жанровых определениях «буги» и «блюз», в северный текст, здесь перед нами сильно усложненная система, подразумевающая увеличение градуса загадочности даже по отношению к классическим северным текстам.

Разговор о «Северном буги» уместнее всего начать с того, что оно подается Чистяковым не как танец, а как песня о танце: «О, это буги, северное буги! Его танцуют мужики и их подружки»¹. Этим можно объяснить специфические мелодические особенности произведения. Первые две строфы звучат как своеобразное вступление, под которое трудно или вообще невозможно танцевать: интонация исполнителя несколько раз идет вверх. Собственно мелодия буги-вуги появляется лишь на последней, третьей строфе. Все это создает ощущение некоторой оборванности и недосказанности. Третья строфа своей лаконичностью и повторами² формирует впечатление, что должна бы служить припевом, после которого следует находиться еще одному куплету, но его нет. Предположим в этой связи, что последующая песня «Северный блюз» может служить продолжением или развитием идей, высказанных в «Северном буги».

Первая из двух песен демонстрирует нам взгляд на весь процесс извне:

Живут они не ведая тоски.
В домах призренья веселятся старики.
И водят мужики грузовики,
Уходят с песней в море рыбаки.

¹ Чистяков Ф. Северное буги // Текст песни. Слова песен Хиты Музыка Онлайн [2023]. URL: <https://tekst-pesni.online/fyodor-chistyakov-severnoe-bugi/> (дата обращения 20 января 2023). Все цитаты из песни «Северное буги» здесь и далее приводятся по данному источнику.

² О, это буги, северное буги!
Его танцуют мужики и их подружки.
О, это буги, северное буги!
Его танцуют моряки и их подру-у-уги.

В тексте отсутствует лирическое «я» как действующее лицо, но его отношение к описываемому видно достаточно ясно. Песню открывает нечто вроде экспозиции:

На вольных и могучих берегах
В огромных современных городах,
Где вверх из труб выходит сизый дым,
Где трудно оставаться молодым.

В первых двух стихах мы будто видим торжество природы и человеческого мира, почти что идеальный ландшафт. Однако это впечатление быстро исчезает после упоминания о сизом дыме, могущем быть интерпретированным как знак загрязнения окружающей среды. Кроме того, Чистяков иносказательно сообщает о тяготах жизни на севере («Где трудно оставаться молодым»). Однако при этом не названные точно «они» живут, не ведая тоски, старики веселятся, а мужики и моряки танцуют. Герои существуют вопреки различным трудностям, находят в жизни повод для радости.

Мир «Северного буги» по преимуществу мужской: образы женщин здесь неконкретны и явно зависимы от образов мужчин (мужики / моряки) и их подруги. Женщины не выполняют каких-либо серьезных задач: не водят грузовики и не уходят в море, а только танцуют. Возможно, женщин в северном мире просто достаточно мало, ведь старики находятся в домах призренья, а не живут в семьях, как могло бы быть, если бы они когда-то женились.

Маскулинность северного мира вполне объяснима непростыми условиями жизни, которые требуют от человека и большой физической силы, и выносливости. Это подчеркивается, в частности, неоднократным использованием слова «мужик». Здесь оно служит не столько для снижения коннотации, сколько для построения образа сурового «настоящего мужика», выполняющего самую тяжелую работу и не жалующегося на судьбу.

В тексте неоднократно упоминается о том, что работа человека на севере тесно связана с морем. Вольные и могучие берега, помимо мужиков и стариков, населяют еще рыбаки и моряки. Отдельное исследование Е.Ш. Галимовой посвящено мифологеме моря в художественном пространстве северорусской картины мира. Вот каким образом трактуется в нем связь моря и человека:

Образ моря в художественной картине северорусского мира сохраняет свой древнейший архетипический смысл, оставаясь аналогом материнского лона. <...> Студеные северные моря становятся и последним пристанищем поморов, местом их погребения. При этом

и в фольклорных текстах и в произведениях писателей-северян чаще о гибели в море говорится не как о смерти, а как об «уходе». Этот уход мифологически соотносится с возвращением в материнское лоно, в воду как изначальный хаос [Галимова 2017b, с. 160].

Можно сделать вывод, что море является неотъемлемой частью существования человека на севере. Неудивительно, что его образ попадает и в песню Чистякова, приобщая ее к корпусу северных текстов русской литературы.

Необходимо заметить, что в этой песне север не имеет ярко выраженной привязки к определенной стране. На Россию косвенным образом может указывать только слово «мужик», однако в последнее время оно все больше теряет свою сугубо национальную окраску и применяется просто к некоему брутальному субъекту мужского пола. Следовательно, ситуация, описанная Чистяковым, может относиться не только к России. В этом случае жанр буги не будет являться чем-то совершенно несоответствующим северу. Однако танец буги-вуги в сознании русскоговорящих людей прочно связан с культурой стиляг, которая хотя и выросла на основе представления об американском стиле жизни, но была исключительно советским явлением.

Несколько иначе обстоит дело в «Северном блюзе». В песне есть конкретные отсылки к американской культуре, но они немногочисленны. Таковым, например, является обращение «эй, парень» («Эй, парень, ты вынесешь этот груз!»³), а также упоминание актера Тома Круза, прославившегося ролями в боевиках «Миссия невыполнима». Однако в тексте утверждается, что Том Круз не поедет в эти края, а значит, даже стойкому в представлении американцев человеку здесь делать нечего. Более того, в «Северном блюзе» происходит постепенное нарастание количества отсылок к культуре русской. Особенная концентрация образов, указывающих на то, что речь идет именно о нашей стране, в основном наблюдается в последнем куплете песни:

Каждый день летят мгновенья, словно пули у виска,
И на грани паранойи – древнерусская тоска
<...>
И от края и до края вольно дышит этот Северный блюз.

³ Чистяков Ф. Северный блюз // Текст песни. URL: Webkind.Ru Тексты песен [2023]. URL: https://webkind.ru/text/521274495_15604081p683892965_text_pesni_severnoy-blyuz.html (дата обращения 20 января 2023). Все цитаты из песни «Северный блюз» здесь и далее приводятся по данному источнику.

Нетрудно заметить здесь аллюзии к известным советским песням – «Мгновения» на стихи Р. Рождественского из сериала «Семнадцать мгновений весны» и «Песня о Родине» («Широка страна моя родная...») В. Лебедева-Кумача, а также к созданной уже в постсоветское время «Древнерусской тоске» Б. Гребенщикова. Кроме того, в последнем припеве для обозначения места действия появляется словосочетание «Облачный край» («Здесь Облачный край, мама!»), являющееся названием архангельской рок-группы.

Понятие севера в «Северном блюзе» конкретизируется, становясь иносказательным именем России разных периодов, от древней Руси и до современности. Нечто подобное можно также заметить в песнях «Улица Ленина» и «Улица Ленина 20 лет спустя», в которых топоним «улица Ленина» становится иносказательным обозначением советской эпохи, а потом и российской жизни в целом.

В «Северном блюзе» унификация России с образом севера подкреплена еще и тем, что лирический субъект Чистякова адресует свои слова слушателям или читателям, которые говорят с ним на одном языке и живут с ним в одной стране: «Просоленная ветрами, опаленная огнем // Та земля, что под ногами – край, в котором мы живем!» В песне наблюдается синкретическое слияние «ты», «я» и «мы»:

Но, порою, мысль шальная: «Взять бы и куда-нибудь на Юг свалить»
Но зачем-то снова я вступаю в этот бой за право: быть!

<...>

Твои лица так суровы, что на зеркало пенять.

Жизнерадостным южанам всю серьезность *нашу* не понять»

(курсив мой. – З. С.).

А.Ю. Солнцева в статье «Влияние современных тенденций на специфику субъектной организации рок-текстов XXI в.» пишет:

...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» [Солнцева 2022, с. 60].

Возможно, творчество Чистякова начала XXI в. тоже хорошо вписывается в эту тенденцию.

В «Северном блюзе» указания на маскулинность северного мира не столь заметны. Возможно, автор уже высказал свою точку зрения в предыдущей песне и теперь не хочет повторяться. Однако на вопрос, почему так произошло, можно дать и совершенно другой ответ. Большинство обращений, присутствующих в тексте «Северного блюза», в определенной степени имеют отношение к понятию «семья». Это дядька, мама, детка. Следовательно, северные люди живут вместе, как единое родственное сообщество, в рамках которого у лирического субъекта есть большой шанс найти взаимопонимание.

Кроме этого, путем включения себя и собеседника / собеседников в круг суровых жителей севера, лирический субъект усиливает мотивы тяжелого труда и сложных условий жизни, бегло намеченные в «Северном буги». Происходящее на севере теперь касается каждого. Любопытно, что эти же мотивы напрямую отсылают нас к особенностям блюза как жанра.

Ю. Верменич в книге «Джаз: История. Стили. Мастера.» дает следующую характеристику тематическим особенностям блюза:

Поэзия блюзов по-народному проста, красочна и порой полна юмора, а тематика их текстов крайне разнообразна. В них говорится о различных событиях повседневной жизни негра, но при этом блюзовый певец преобразует любое событие в свое собственное, внутреннее беспокойство. «Я смеюсь, чтобы удержаться от слез», – писал негритянский поэт Ленгстон Хьюз, такая вот горько-сладкая блюзовая смесь. В блюзах поется о безответной любви, утраченном человеческом достоинстве и несправедливом отношении, о непосильном труде и неволе... о тоске по своей родине или о собственной бедности и нищете и т. п. [Верменич 2011, с. 14–15].

Эти слова во многом справедливы и по отношению к «Северному блюзу» Чистякова. В песне нам показан сверхтяжелый труд людей на севере («Здесь не живут – здесь выживают»), однако рефреном повторяется стих: «А надо жить и не тужить, пока последний час не пришел». Это тоже своеобразное смешение различных чувств, обнаружение поводов для радости даже в тяжелых ситуациях, необъяснимое желание оставаться в родном краю, несмотря на наличие благодатного юга. Кроме этого, как и в афроамериканском блюзе, жизнь оставляет персонажам место для обнаружения в собственном существовании комического начала, а точнее, для самоиронии:

Нас учили улыбаться, наш учитель – мордобой.
И дырявым ртом смеяться, и смеяться – над собой!

С одной стороны, лирический субъект указывает на то, что в пространстве севера не живут, а выживают, но чуть ниже добавляет

И от края и до края *вольно* дышит этот Северный Блюз...
(курсив мой. – З. С.).

Он не в полной мере осознает, для чего продолжает оставаться в пространстве севера, однако это его свободный выбор, поэтому лирический субъект со скрытой гордостью называет свое существование ежедневным героизмом. Более того, градус пафосности достигает своего максимума в словах «Но зачем-то снова я вступаю в этот бой за право: быть!». Здесь саморефлексия представлена в очень сложной форме. На первый взгляд эти слова – обыкновенное клише. К ним можно было бы отнестись и иронически. И возможно, отчасти так оно и есть. Однако в этой иронии сквозит нечто вполне серьезное. Возможно, это ирония по поводу иронии, самоирония, которая, как кажется, что-то пародирует. Думается, здесь имеет место «парапародия как способ выжить» [Баткин 1997, с. 99]. На мировом метафизическом Севере есть, существует и автором признается такое право быть, хотя за него приходится бороться. Не существовать, а быть человек только и может на грани, в пограничной ситуации, где слово «труд» недвусмысленно напоминает о том, что должно быть *трудно*. Преодоление выводит героев Чистякова на уровень не простого существования, но на уровень бытия. Хотя, конечно, они это вряд ли осознают. Для этого осознания на свете есть поэты. В том числе роковые. Как ни парадоксально, по Чистякову, эта бытийность – стабильная характеристика жизни человека Севера, а умение смеяться над собой как раз и дает людям силы для того, чтобы продолжать вести полную трудностей и опасностей жизнь.

Южане же, согласно песне, не привыкли к чрезвычайным ситуациям, поэтому при возникновении катаклизма «слезы льют». В последнем куплете мы встречаемся с тем, как меняется жизнь в до того благодатных краях:

На зуб зуб не попадает и на Юге выпал снег
И от края и до края *вольно* дышит этот Северный Блюз.

Пространство Севера разрастается, поглощая в себя и другие части Земли, что может чем-то напоминать современную политическую ситуацию. Те регионы, которые традиционно считались высокоразвитыми, утрачивают лидерство по качеству жизни. Люди

там сталкиваются с проблемой выживания, не зная, что еще может уготовить им завтрашний день. И наоборот, существование в России, долгое время считавшейся недостаточно благополучной страной, начинает вызывать уважение и видится уже не самым трудным или безнадежным.

Подводя итоги исследования, можно утверждать, что Федор Чистяков в двух песнях рефлексировал над изобретенным им самим на первый взгляд странным сочетанием: северной, а в особенности северорусской, картины мира и мира афроамериканской музыкальной культуры.

В «Северном буги» закладываются основы авторского понимания особого мировосприятия, которое, по мнению Чистякова, есть у людей севера. Это способность находить время для отдыха и поводы для веселья даже в трудных условиях жизни. Буги подается здесь как беззаботный танец, которому, как ни парадоксально, есть место в жизни суровых мужчин. Взгляд лирического субъекта на северный мир в данном случае внешний, «я» не является здесь действующим лицом, а лишь дает весьма ненавязчивую оценку происходящему.

«Северный блюз» же можно расценить в этом контексте как продолжение и развитие сюжета, заданного в первой песне. С мелодической точки зрения «Буги» обрывается достаточно неожиданно. Хотя мелодия «Блюза» и иная, но с позиции смыслов мы видим развитие идей, заданных в первой песне. Здесь уже отчетливо заявляет о себе лирическое «я», постепенно сливаясь с «мы», благодаря чему создается впечатление общей причастности к событиям. Помимо поводов для веселья, герои «Северного блюза» способны еще и к самоиронии, которая не отменяет возможности гордиться своим миром и своим образом жизни.

Картина севера получает здесь большую конкретизацию. Перед нами не просто какой-то абстрактный северный мир, но мир России. По всей видимости, с точки зрения идейного наполнения блюз оказался ближе русской картине мира, нежели жанр буги-вуги, песни которого, как правило, не отличаются серьезными сюжетами. Сочетая в себе глубокую грусть со способностью автора отыскать поводы для активизации категории комического, блюз оказался близок мировосприятию российского человека: хотя отдельные произведения русского искусства и кажутся депрессивными, этого нельзя сказать о культуре страны в целом. Так, например, в самые непростые эпохи жизни нашей страны активно развиваются жанры анекдота и эстрадной сатиры. В «Северном блюзе» хорошо заметны мотивы поиска моментов для иронии и самоиронии, облегчающих ежедневное существование.

Изученная в данной статье песенная пара «Северное буги» – «Северный блюз» ярко демонстрирует, что в качестве проявления саморефлексии возможно рассматривать не только переход цельного текста из одного жанра в другой. Вариантом саморефлексии оказывается авторское возвращение к определенным оригинальным мотивам и образам спустя некоторое время, которое может быть необходимо для всестороннего обдумывания или даже смены точки зрения на них.

Литература

- Анцыферова 2002 – *Анцыферова О.Ю.* Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002. URL: <http://samzan.net/65911> (дата обращения 1 февраля 2023).
- Баткин 1997 – *Баткин Л.М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М.: РГГУ, 1997. 333 с.
- Верменич 2011 – *Верменич Ю.* Джаз: История. Стили. Мастера. 3-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. 608 с.
- Галимова 2017а – *Галимова Е.Ш.* Северный текст русской литературы: методология исследования // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: Монография / Сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова, А.Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. С. 9–26.
- Галимова 2017б – *Галимова Е.Ш.* Мифологема моря в художественном пространстве северорусской картины мира // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: Монография / Сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова, А.Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. С. 158–169.
- Маркелова 2014 – *Маркелова О.А.* «Северный текст» в современной отечественной рок-поэзии // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 15. Екатеринбург, 2014. С. 292–299.
- Синицын 2021 – *Синицын А.Ю.* Музыкальная культура США 40–50-х годов: буги-вуги // Филологический аспект. Сер.: История, культура и искусство. 2021. № 51 (02). С. 18–23. URL: <https://scipress.ru/fai/articles/muzykalnaya-kultura-ssha-40-50kh-godov-bugi-vugi.html> (дата обращения 1 февраля 2023).
- Солнцева 2022 – *Солнцева А.Ю.* Влияние современных тенденций на специфику субъектной организации рок-текстов XXI в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 3. С. 57–67.
- Хатямова 2008 – *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в первой трети XX в.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2008. 42 с.

References

- Antsyferova, O.Yu. (2002), The work of Henry James. An issue of literary self-reflection, Abstract of D.Sc. dissertation, Moscow, Russia, available at: <http://samzan.net/65911> (Accessed 1 February 2023).
- Batkin, L.M. (1997), *Tridtsat' tret'ya bukva: Zametki chitatel'ya na polyakh stikhov Iosifa Brodskogo* [Thirty-third letter. Reader's notes in the margins of Joseph Brodsky's poems], RGGU, Moscow, Russia.
- Galimova, E.Sh. (2017a), "The Northern Text of Russian literature. Research methodology", *Severnyi tekst kak logosnaya forma bytiya Russkogo Severa: monografiya* [The Northern Text as the logos form of being of the Russian North. A monograph], vol. 1, IMIDZh-PRESS, Arkhangelsk, Russia, pp. 9–26.
- Galimova, E.Sh. (Co., ed.), (2017b), "Mythologeme of the sea in the artistic space of North Russian world view", *Severnyi tekst kak logosnaya forma bytiya Russkogo Severa: monografiya*, [The Northern Text as the logos form of being of the Russian North. A monograph], vol. 1, IMIDZh-PRESS, Arkhangelsk, Russia, pp. 158–169.
- Khatyamova, M.A. (2008), Forms of literary self-reflection in the first third of the twentieth century, Abstract of D.Sc. dissertation, Tomsk, Russia.
- Markelova, O.A. (2014), "'Northern Text' in modern Russian rock poetry", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific papers], iss. 15, Ekaterinburg, Russia, pp. 292–299.
- Sinitsyn, A.Yu. (2021), "US musical culture of the 1940-50s. Boogie-woogie", *Philological aspect. An international scientific and practical journal, "History, culture and art" Series*, no. 01 (02), available at: <https://scipress.ru/fai/articles/muzykalnaya-kultura-ssha-40-50kh-godov-bugi-vugi.html> (Accessed 1 February 2023).
- 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.
- Vermenich, Yu. (2011), *Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera* [Jazz. History. Styles. Masters], Lan'; Planeta muzyki, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Зинаида Г. Станкович, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Россия; 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, д. 18; uky-onna@yandex.ru

Information about the author

Zinaida G. Stankovich, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russia; bld. 18, Kremlevskaya Street, Kazan, Russia, 420008; uky-onna@yandex.ru

УДК 78.072

DOI 10.28995/2686-7249-2023-3-219-232

Две песни о страшном доме: лирический статус эпических элементов

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье сравниваются две схожие по событийному ряду песни второй половины XX в. – «Песня о старом доме на Новом Арбате» (музыка Микаэла Таривердиева, стихи Владимира Высоцкого, исполнитель Владимир Высоцкий) и «Маленький дом» (музыка Игоря Корнелюка, стихи Регины Лисиц, исполнитель Игорь Корнелюк). Рассматриваются такие элементы, как сюжет, система точек зрения, мотивная структура; прослеживаются сходства и различия между двумя песнями, на основе чего делается вывод о специфической родовой природе элементов, которые реализуются в тексте как эпические, но при этом обретают лирический статус. Прежде всего, обращается внимание на то, как в двух названных песнях эпический сюжет вытесняется сюжетом лирическим, то есть эпический сюжет утрачивает свою самоценность и становится поводом к появлению сюжета уже лирического; в самих же текстах при этом эпическое родовое начало редуцируется, а лирическое актуализируется.

Ключевые слова: лирика, эпика, песня, сюжет, Владимир Высоцкий, Регина Лисиц.

Для цитирования: Доманский Ю.В. Две песни о страшном доме: лирический статус эпических элементов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 219–232. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-219-232

Two songs about a terrifying house. The lyrical status of the prose elements

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The article compares two songs from the second half of the twentieth century describing similar events. They are “The song about an Old

© Доманский Ю.В., 2023

House in New Arbat Street” (music by Mikael Tariverdiev, words by Vladimir Vysotsky and sung by Vladimir Vysotsky) and “The Little House” (music by Igor Korneliuk, words by Regina Lisits, sung by Igor Korneliuk). The analysis covers such elements as the storyline, the system of points of view, and the motive structure; the similarities and differences are traced between the two songs. That follows with a conclusion on the specific generic nature of those elements, which are realized in the text as epic, but at the same time acquire a lyrical status.

Particular attention is given to the way in which in both songs the lyrical theme supersedes the epic storyline. That is to say, the epic plot loses its dominance, becoming rather the pretext for the emergence of the lyrical theme. In both texts the epic generic element is reduced and the lyrical one accentuated.

Keywords: lyrics, prose, song, plot, Vladimir Vysotsky, Regina Lisits

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), “Two songs about a terrifying house. The lyrical status of the prose elements”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 2, pp. 219–232, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-219-232

Речь пойдет о двух песнях, текстуально весьма близких друг другу по такому параметру, как событийный ряд. Это, во-первых, известная в исполнении Владимира Высоцкого «Песня о старом доме на Новом Арбате» (1966, музыка Микаэла Таривердиева, стихи Владимира Высоцкого, написана для оперы Таривердиева «Кто ты?» (в итоговый вариант оперы не вошла), звучит в фильме «Саша-Сашенька» (Беларусьфильм, 1966) «чужим» голосом, хотя в кадре находится сам Высоцкий¹); во-вторых, исполненная Игорем Корне-

¹ См. комментарии в издании: *Высоцкий В.В.* Соч.: В 2 т. Т. 2 / Предисл. С. Высоцкого; Подгот. текста и коммент. А. Крылова. М.: Худ. лит., 1991. С. 500. Параллельно позволим себе обратить внимание и на изложенную Марком Цыбульским и Леонидом Фурманом историю создания оперы Таривердиева. В 1966 г.

...главный режиссер Большого театра Б. Покровский вел курс в ГИТИСе, который после выпуска должен был стать основой возглавляемого им же Камерного театра. Покровскому пришла в голову идея поставить современную оперу по сюжету В. Аксенова. Либретто написала завлит Большого театра М. Чурова, композитором пригласили Таривердиева.

В своих воспоминаниях композитор не касается этого эпизода, но существует интервью, данное им Б. Акимову, одному из создателей прекрасной, но опубликованной, увы, не полностью документальной повести о Владимире Высоцком (Б. Акимов и О. Терентьев. «Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы»).

люком песня «Маленький дом» (музыка Игоря Корнелюка, стихи Регины Лисиц, звучит на альбоме Игоря Корнелюка «Подожди»

«Эта опера (она называлась “Кто ты?”. – Авт.) планировалась для их дипломного спектакля в 1966 г., – рассказывал М. Таривердиев. – Я писал ее летом, месяца четыре... Тогда еще речи о песне “Старый дом” не шло. Идея ее возникла, когда от локальных репетиций в ГИТИСе курс Покровского перешел на сцену. Было это во втором семестре – в феврале или даже в марте.

Когда Борис Александрович (Покровский. – Авт.) “собрал” спектакль и “прогнал” его в сборе, выяснилось, что ему не хватает, в общей сложности, еще трех номеров. Я их очень быстро написал. В одной из сцен требовался хор. За текстом его я обратился к Высоцкому. И он написал этот хор. Не помню точно месяц, но на 100 процентов это уже было после песен к «Последнему жулику». Я позвонил Володе, он тут же сказал, что «с большим удовольствием». Ему была задана тема о доме, о старом доме. И все, больше ничего...» (Цит. по: Студенческий меридиан. 1989. № 11. С. 55).

А дальше – знакомая история. Клавиш был сдан в редакцию в 1967 г., напечатан через девять (!) лет, но – без песни Высоцкого. Правда, Таривердиев не видел тут злого умысла, а предполагал, что эту часть рукописи просто потеряли, поскольку дополнительные номера были оформлены в виде вкладки. Возможно, и так, конечно, девять лет – большой срок, могли и весь клавиш потерять...

Сомнения относительно того, действительно ли песня Высоцкого звучала в опере «Кто ты?», появились у нас после прочтения книги вдовы композитора Веры Таривердиевой «Биография музыки», в которой она перечисляет всех поэтов, чьи стихи использованы Таривердиевым:

«В опере звучит поэзия Андрея Вознесенского (“Это было на Взморье” и “Кто мы, фишки или великие”, “Нас несет Енисей”), Роберта Рождественского (“Ты мой ветер и цепи”), Евгения Евтушенко (“Весенней ночью думай обо мне”). <...> В опере звучат две песни Кянука на стихи Григория Поженяна (“Попрощаюсь и в седло с порога”, “Не жалею, что лето ушло”), ария Вальки Марвича на стихи Семена Кирсанова (“О, расстояния”), хор на стихи Евгения Винокурова (“Дым в окно врывается”), ария Тани на стихи Евгения Винокурова (“Не надо говорить о своих неудачах”) и ее же ария на стихи Семена Кирсанова (“Эль, ю, бэ, эль, ю... Люблю”). <...> Хор “На Тихорецкую...” на стихи Михаила Львовского перекочевал из постановки театра МГУ...»

Как видим, Высоцкого и «Песни о старом доме» в тексте нет. Не упомянут Высоцкий и в воспоминаниях автора либретто Марины Чуровой. Почему?

На вопрос одного из авторов этой статьи В. Таривердиева ответила: «“Песня Высоцкого в опере не звучала. Микаэл Леонович ошибся, когда рассказал, что она там была”. Таким образом, делается понятным, почему “Старого дома” не было в выпущенном клавише» (*Цыбульский М., Фурман Л.* Высоцкий и Таривердиев. URL: https://v-vysotsky.com/statji/2003/Vysotsky_i_Tariverdijev/text.html (дата обращения 11 июня 2023)).

1990); жанр этой песни обозначается в искусствоведении как баллада (см.: [Маевская 2016]). Приведем оба текста, расположив их параллельно друг другу – слева текст Высоцкого, справа текст Лисиц.

«Песня о старом доме на Новом Арбате»

«Маленький дом»

Стоял тот дом, всем жителям знакомый, –
Его еще Наполеон застал, –
Но вот его назначили для слома,
Жильцы давно уехали из дома,
Но дом пока стоял...

За крутой горой,
За высоким холмом
Не изба с трубой
И не терем с дворцом.

Холодно, холодно, холодно в доме.

Там, за высоким холмом
Очень маленький дом
С деревянным крыльцом.
Там, за высоким холмом
Очень маленький дом
С деревянным крыльцом.

Парадное давно не открывалось,
Мальчишки окна выбили уже,
И штукатурка всюду осыпалась, –
Но что-то в этом доме оставалось
На третьем этаже...

За крутой горой
Все дороги в тупик –
Раз пришел чужой,
Заблудился – и в крик.

Ахало, охало, ухало в доме.

И дети часто жаловались маме
И обходили дом тот стороной, –
Объединясь с соседними дворами,
Вооружась лопатами, ломами,
Вошли туда гурьбой

Страшно за этим холмом,
Даже днем с огнем,
Одному и вдвоем!
Страшно за этим холмом,
Даже днем с огнем,
Одному и вдвоем!

Дворники, дворники, дворники тихо.

Они стоят и недоумевают,
Назад спешат, боязни не тая:
Вдруг там Наполеонов дух витает!
А может, это просто слуховая
Галлюцинация?..

И вот уже распустили слух –
От страха люди
Потеряли сон!
Сказали, что в этом доме дух,
А потом в нем видели двух.

Боязно, боязно, боязно дворникам.

Что там, за высоким холмом
Заколдованный дом
И гнездо с вороньем!
Там, за высоким холмом
Заколдованный дом
И гнездо с вороньем!

Но наконец приказ о доме вышел,
И вот рабочий – тот, что дом ломал, –
Ударил с маху гирею по крыше,
А после клялся, будто бы услышал,
Как кто-то застонал

Жалобно, жалобно, жалобно в доме.

...От страха дети больше не трясутся:
Нет дома, что два века простоял,
И скоро здесь по плану реконструкций
Ввысь этажей десятки вознесутся –
Бетон, стекло, металл...

Весело, здорово, красочно будет.

1966 г.²

Раньше жили врозь,
А теперь беда –
Все пошло вкривь и вкось,
И решили тогда –

«Там за высоким холмом
Мы сожжем этот дом
И тогда заживем!
Там за высоким холмом
Мы сожжем этот дом
И тогда заживем!»

Они толпой к дому подошли
И окружили с четырех сторон,
Но вот когда стены подожгли,
Тихий стон, стон услышали в нем,

А был за высоким холмом
Просто маленький дом
С деревянным крыльцом.
Был за высоким холмом
Просто маленький дом
С деревянным крыльцом³.

Как видим, событийный ряд обеих песен в общем виде совпадает: есть некий дом (это главный пространственный мотив обеих песен), люди думают, что там обитает дух, потому боятся этого дома; люди решают дом уничтожить и слышат стон при его уничтожении.

Разумеется, есть и целый ряд различий, касающихся тех или иных событийных нюансов: дом у Высоцкого, согласно заглавию, в центре Москвы и назначен на слом, потому что старый; у Регины Лисиц дом просто очень маленький и находится он далеко от основного места обитания людей – «За крутой горой, за высоким холмом»; у Высоцкого к мистическому подключается исторический контекст (дом «еще Наполеон застал», видимо, потому «там теперь Наполеонов дух витает»), у Регины Лисиц такового нет; у Высоцкого есть кода – о том, как стало хорошо, когда не стало дома (вернее, хорошо станет в грядущем – «весло, здорово, красочно *будет*» (курсив мой. – Ю. Д.), у Регины Лисиц все завершается

² *Высоцкий В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1991. С. 200–201.

³ URL: <https://textypesen.com/igore-korneljuk/malenkij-dom/> (дата обращения 11 июня 2023).

разрушением, результата – ни хорошего, ни плохого – нет, дома просто не стало, и теперь о нем говорится в прошедшем времени: «А *был* за высоким холмом // Просто маленький дом» (курсив мой. – Ю. Д.). Точнее, к результату можно отнести то, что дома теперь нет, ведь в финальном рефрене сказано о нем в прошедшем времени – *был*. Однако в обоих случаях общая логика сюжета – стремление к установлению гармонии, порядка; но установление это происходит через разрушение, то есть перед нами процесс конструкции через деконструкцию (в широком смысле, разрушается).

И сходства, и названные различия в событиях двух песен носят эпический в родовом плане характер. То есть оба текста являют собой эпический нарратив, в котором, что важно, нет эксплицированного субъекта речи: нарратор-повествователь смотрит со стороны, никак не проявляя себя ни на грамматическом, ни на событийном уровнях. При этом есть точки зрения персонажей, что формирует своего рода полисубъектность обоих текстов; при этом речь персонажей передается косвенно: у Высоцкого – «дети часто жаловались маме», дворники «стоят и недоумевают, // Назад спешат, боязни не тая: // Вдруг там Наполеонов дух витает! // А может, это просто слуховая // Галлюцинация?..», рабочий «клялся, будто бы услышал, // Как кто-то застонал»; у Регины Лисиц – «Сказали, что в этом доме дух, // А потом в нем видели двух»; а в одном случае – у Регины Лисиц – точка зрения персонажей дана прямо, даже с экспликацией субъекта речи местоимением и глаголами первого лица множественного числа: «Там за высоким холмом // Мы сожжем этот дом // И тогда *заживем!*» (курсив мой. – Ю. Д.). При этом наличие в обоих домах призраков подтверждается только с персонажных точек зрения (дети, дворники, рабочий у Высоцкого, люди у Регины Лисиц), а не с точки зрения основного субъекта. Все это более характерно для эпического рода литературы с его склонностью к множественности точек зрения.

Между тем при очевидной эпичности и событийного ряда, и основного речевого субъекта, и системы точек зрения персонажей, и мотивной структуры (мотивы дома, разрушения важны на первый взгляд сами по себе, а не в той степени, в какой они способны передать эмоции субъекта) сам песенный формат существования предполагает (хотя бы в плане предположения) особый горизонт родового ожидания: реципиент склонен исполненный под музыку небольшой стихотворный текст воспринимать как лирику. Следовательно, и все эпические элементы при восприятии обеих песен готовы к тому, чтобы при восприятии обретать лирический статус.

Каким образом? Если брать событийный ряд, то в лирике он, как известно, важен не сам по себе, а в той степени, в какой способен

передать состояние (прежде всего, эмоциональное) субъекта. Однако применительно к рассматриваемым песням мы сразу же сталкиваемся с уже обозначенным моментом – отсутствием грамматической экспликации субъекта, что и позволило первоначально обозначить его нам как нарратора-повествователя. Но и лирике знакомы такие формы существования субъекта, когда на грамматическом уровне его словно и нет; хотя, разумеется, он есть. Такую форму неэксплицированного субъекта в лирике Б.О. Корман не очень удачно назвал автором-повествователем [Корман 1978]⁴; не очень удачно, потому что такой номинацией (как, впрочем, и описанием этой номинации) сблизил данный тип лирического субъекта с носителем изображающей речи в эпике⁵. Между тем, как пишет С.Н. Бройтман,

...если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будут располагаться внеличные формы выражения авторского сознания. <...> В стихотворениях с внеличными формами выражения авторского сознания высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выявлен... создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения субъекта речи и изображения на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении [Бройтман 2008, с. 113].

Как видим, Бройтман охарактеризовал лирические формы, в которых речь принадлежит кормановскому автору-повествователю, «внесубъектными формами выражения авторского сознания»; субъекта же в таких формах довольно точно и удачно номинировала В.Я. Малкина, предложив термин «внеличный субъект» [Малкина 2024]; исследовательница определила его семантику следующим образом: «Точка зрения – внешняя и находится за пределами изображаемого мира; лирический субъект смотрит на мир как целое. И если мы представим себе художественный мир стихотворения как картину, то внеличный субъект не будет на ней изображен, он будет находиться за ее пределами» [Малкина 2024]. Но именно он, именно такой – внеличный – субъект, как это

⁴ О достоинствах и недостатках концепции лирического субъекта Б.О. Кормана в ракурсе именно повествовательности см.: [Чевтаев 2006].

⁵ Текст эпического произведения «всегда строится на *качественных различиях* между **в основном изображенной** («объектной») речью персонажей и в основном изображающей речью повествователя или рассказчика» [Тамарченко 2001, с. 26] (курсив и выделение в цитате принадлежат Н.Д. Тамарченко).

ни странно, оказывается зачастую наиболее *лирическим*; оказывается как раз в силу своего максимального приближения к автору. Проще говоря, если поэт ставит в текст первое лицо, то он показывает себя таким, каким хочет казаться; если же высказывается безлично, то оказывается куда как более откровенен в выражении своего внутреннего мира, оказывается куда как более искренен; и эти откровенность и искренность реализуются в первую очередь на уровне эмоциональном. Из этого позволим себе сделать вывод о том, что при таком субъекте поэтического текста, исполненного под музыку, и событийный ряд может быть рассмотрен не только (и не столько) как эпический сюжет, но и как сюжет лирический, то есть такой сюжет, специфику которого «определяет развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» [Малкина 2008, с. 115]. Для характеристики же лирического сюжета «необходимо учитывать взаимосвязь хронотопа и ситуации с субъектной структурой» [Малкина 2008, с. 115].

В наших случаях субъект, если позиционировать его относительно лирического рода литературы, является внеличным, ситуацию же можно обозначить как стремление к разрушению (и последующее разрушение) ради восстановления гармонии; ведущий же пространственный мотив обеих песен, напомним, дом. И вот тут возникает отчетливая конфронтация ситуации и ведущего пространственного мотива обеих текстов: гармонию следует восстановить, но цена такого восстановления – разрушение дома; дом же, как известно, является для человека в отношении внешнего чужого мира миром своим.

В традиционном обществе жилище – один из ключевых символов культуры. С понятием «дом» в той или иной мере были соотнесены все важнейшие категории картины мира у человека. Стратегия поведения строилась принципиально различно, в зависимости от того, находился человек дома или вне его пределов. Жилище имело особое, структурообразующее значение для выработки традиционных схем пространства. Наконец, жилище – квинтэссенция освоенного человеком мира [Байбурин 2005, с. 5].

Разумеется, в искусстве есть множество примеров и обратного свойства – когда дом оказывается враждебным для человека пространством, как, например, в песне Высоцкого «Старый дом» (вторая часть дилогии «Очи черные»). И в рассматриваемых текстах Владимира Высоцкого и Регины Лисиц тоже можно увидеть такую инверсию значения дома как космоса, как своего благоприятного

пространства, ведь оба страшных дома – и старый у Высоцкого, и маленький у Лисиц – населены пугающими человека духами; правда, человек при этом находится вне дома; так, у Высоцкого дети «обходили дом тот стороной», а дворники, едва войдя в дом, «назад спешат, боязни не тая»; у Лисиц дом и вовсе «за высоким холмом», то есть отделен пространственной границей от места жительства людей. И в обеих песнях дом в отношении внешнего мира не осуществляет никакой агрессии, представляя из себя лишь потенциально опасное пространство, да и то эта опасность декларируется людьми из внешнего мира, персонажами, но никаких хоть сколько-нибудь реальных доказательств своего наличия не имеет. То есть в установлении гармонии ценой разрушения можно увидеть и нарушение первичной гармонии, связанное с семантикой дома как своего и благоприятного пространства.

При таком прочтении своеобразно обнажается и статус сюжета – уже не как эпического событийного ряда, а как сюжета лирического – того самого развертывания рефлексии субъекта, которой и славится данная категория. Субъект здесь занимает позицию, отнюдь не тождественную позиции персонажей – тех, кто боится дома, а следовательно, ратует за его разрушение, думая тем самым установить (или восстановить) гармонию своего существования: «Весело, здорово, красочно будет» у Высоцкого, «Мы сожжем этот дом // И тогда заживем!» у Регины Лисиц. Но вот рефлексия субъекта видится в обоих случаях иной, ведь духи, обитающие в домах, никому не делают зла; уничтожение же их обиталища в итоге выглядит актом уничтожения жизни. В финале текста Высоцкого рабочий слышал, «Как кто-то застонал // Жалобно, жалобно, жалобно в доме». Троекратное слово «жалобно» в коде этого куплета может являть собой не только элемент из рассказа рабочего, но и выражение эмоции основного субъекта по отношению к происходящему, и этой эмоцией, передаваемой и слушателю, оказалась именно жалость; гармония же, напомним, планирует случиться только в грядущем. В финале текста Лисиц повторяется рефрен, только повторяется в измененном виде – меняется время, оно теперь прошедшее: «Был за высоким холмом // Просто маленький дом // С деревянным крыльцом». Такого рода итог показывает не просто бессмысленность произошедшего уничтожения страшного дома, а и эксплицирует негативный характер случившегося; и это негативный характер прежде всего для основного субъекта; а значит, все происходящее может быть рассмотрено не только как эпический событийный ряд, но и как эмоциональная рефлексия субъекта, то есть как лирический сюжет, вытесняющий, редуцирующий своего эпического тезку.

Таким образом, применительно к поэтическим и исполненным под музыку двум текстам, текстам, очень близким по событийному ряду, можно говорить и о том, как в обоих случаях событийный ряд, эпический сюжет утрачивает свою самоценность и становится поводом к появлению сюжета уже лирического; в самих же текстах при этом эпическое родовое начало редуцируется, а лирическое актуализируется.

Итак, ситуация в проекции на главный пространственный мотив, мотив дома, спровоцировала взгляд на основного речевого субъекта каждой из песен как на субъекта лирического; лирическим в этой связи оказался и сюжет. Поводом же ко всему этому стало то, что перед нами тексты, во-первых, организованные как тексты поэтические, во-вторых, положенные на музыку и исполненные в виде песен. При этом каких-то элементов, прямо указывающих на то, что это лирика, в двух рассмотренных текстах нет, а есть только тот самый горизонт ожидания, сформированный тем, что это тексты поэтические и спетые. Значит ли это, что текст любой песни новейшего времени будет в родовом плане лирикой? Разумеется, нет. И рассмотренные тексты в полной мере могут оставаться причисленными к эпическому роду литературы. Однако сама природа их, сама речевая организация непременно подвигает к тому, чтобы пристальнее всмотреться в текст, дабы разглядеть в нем иные относительно лежащих на поверхности родовые признаки, т. е. оправдать родовый горизонт ожидания, сформированный тем, что это – поэзия, мало того – поэзия, положенная на музыку и исполненная.

Но это еще не все. В качестве перспективы на грядущее позволим себе к текстам Владимира Высоцкого и Регины Лисиц добавить еще кое-что. В 2001 г. вышел альбом группы «Король и Шут» «Как в старой сказке», на котором прозвучала песня «Проклятый старый дом» (автор музыки и слов Андрей Князев).

В заросшем парке
Стоит старинный дом
Забиты окна
И мрак царит
Извечно в нем
Сказать я пытался
Чудовищ нет на земле
Но тут же раздался
Ужасный голос во мгле
Голос во мгле

Мне больно видеть белый свет
Мне лучше в полной темноте
Я очень много много лет
Мечтаю только о еде
Мне слишком тесно взаперти
И я мечтаю об одном
Скорей свободу обрести
Прогрызть свой ветхий старый дом
Проклятый старый дом

Был дед да помер
Слепой и жутко злой
Никто не вспомнил о нем
С зимы холодной той
Соседи не стали
Его тогда хоронить
Лишь доски достали
Решили заколотить
Двери и окна

Мне больно видеть белый свет
Мне лучше в полной темноте
Я очень много много лет
Мечтаю только о еде
Мне слишком тесно взаперти
И я мечтаю об одном
Скорей свободу обрести
Прогрызть свой ветхий старый дом
Проклятый старый дом

И это место стороной
Обходит сельский люд
И суеверные твердят
Там призраки живут⁶.

Как видим, принципиальное отличие от двух рассмотренных текстов здесь в том, что призраку предоставлено слово – прямая речь inferнального обитателя старинного дома звучит рефреном песни, тогда как речь субъекта располагается в куплетных частях; тем самым песня «Короля и Шута» презентует диалог, который и является основой лирического сюжета в двух речевых линиях:

⁶ URL: <https://lyricstranslate.com> (дата обращения 11 июня 2023).

перед нами, во-первых, рефлексия субъекта, его эмоциональное переживание вызванное наличием старинного дома и его историей; во-вторых, эмоциональная рефлексия обитателя этого дома – призрака, для которого дом становится враждебным пространством, местом заточения, а чаемая возможность покинуть дом выступает актом обретения свободы. Общей же лирический сюжет (именно лирический!) формируется из синтеза двух названных сюжетных линий и являет собой сложную эмоциональную рефлексию человека относительно старинного дома и его, скажем так, содержимого.

И названными выше примерами страшные дома в песнях отнюдь не исчерпываются. Так, например, в 2014 г. появился альбом «Резонанс» группы «Сплин», куда в числе прочего вошла песня «Старый дом» (музыка и слова Александра Васильева), а в 2013 г. ушел из жизни Михаил Горшенев – один из лидеров группы «Король и Шут», песню которой мы привели выше; и лидер «Сплина»

...Александр Васильев признался, что песня «Старый дом» из первой части «Резонанса» вышла посвящением покойному Михаилу Горшеневу. Первоначально музыкант задумывал что-то в духе Стивена Кинга, но эпитет «проклятый» напрашивался к словосочетанию «старый дом» сам собой. И Васильев сознательно решил оставить эту «гиперссылку» на «Короля и Шута»⁷.

Между тем перспектива существования дома в песне Васильева существенно отличается от того, что случилось или должно было случиться со страшным домом в песнях, приведенных выше:

Пройдет немало долгих лет
И вдруг внутри зажжется свет,
Со скрипом отворятся двери.
Спасибо всем, кто в это верит⁸.

Как видим, о страшных домах не просто продолжают петь, но и существенно трансформируют сделанное предшественниками. Что ж – тем интереснее в грядущих исследованиях обогащать или корректировать сделанные в настоящей статье выводы о специфике родовой природы исполненных под музыку поэтических текстов.

⁷ URL: <https://www.km.ru/muzyka/2014/03/13/persony-i-sobytiya-v-mire-muzyki/734598-lider-splina-posvyatil-svoyu-novuyu-pesnyu> (дата обращения 11 июня 2023).

⁸ URL: <https://reproduktor.net/gruppa-spln/staryj-dom/> (дата обращения 11 июня 2023).

Литература

- Байбурин 2005 – *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
- Бройтман 2008 – *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 112–114.
- Корман 1978 – *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск: Удмуртия, 1978. 300 с.
- Маевская 2016 – *Маевская И.В.* О жанровом стиле песен Игоря Корнелюка // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2016. № 4 (8). URL: vestnikkguki.esrae.ru/9-170 (дата обращения 11 июня 2023).
- Малкина 2008 – *Малкина В.Я.* Лирический сюжет // Поэтика: слов., актуал. терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 114–115.
- Малкина 2024 – *Малкина В.Я.* О типологии лирических субъектов // Субъектная структура лирики: Колл. монография. М.: Эдитус, 2024 (*в печати*).
- Тамарченко 2001 – *Тамарченко Н.Д.* Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 72 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»).
- Чевтаев 2006 – *Чевтаев А.А.* Повествовательность в лирике и концепция Б.О. Кормана // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2006. С. 103–114.

References

- Baiburin, A.K. (2005), *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan* [Dwelling in the rites and representations of the Eastern Slavs], *Yazyki slavyanskoj kul'tury*, Moscow, Russia.
- Broitman, S.N. (2008), “Lyrical subject”, *Poetika: slov, aktual. terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts], *Izd-vo Kulagini: Intrada*, Moscow, Russia, pp. 112–114.
- Chevtayev, A.A. (2006), “Narration in lyrics and the concept of B.O. Korman”, *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, Saint Petersburg, Russia, pp. 103–114.
- Korman, B.O., (1978), *Lirika Nekrasova* [Lyrics by Nerkrasov], *Udmurtiya*, Izhevsk, Russia.
- Maevskaya, I.V. (2016), “About the genre style of Igor Kornelyuk”, *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture], no. 4 (8), available at: vestnikkguki.esrae.ru/9-170 (Accessed 11 June 2022).
- Malkina, V.Ya. (2008), “Lyrical plot”, *Poetika: slov, aktual. terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts], *Izd-vo Kulagini: Intrada*, Moscow, Russia, pp. 114–115.

Malkina, V.Ya. (2024), "On the typology of lyrical subjects", *Sub'ektnaya struktura liriki: kollektivnaya monografiya* [The subject structure of lyrics. A collective monograph], Editus, Moscow, Russia (in print).

Tamarchenko, N.D. (2001), *Teoriya literaturnykh rodov i zhanrov. Epika* [Theory of literary genera and genres. Epics], Tver, 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

Междисциплинарный подход к исследованию жанра автофикшн как феномена современной литературы

Андрей Д. Белогорцев

Литературный институт имени А.М. Горького,

Москва, Россия, andrbelog@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме исследования жанра автофикшн как феномена современной литературы. Обосновывается междисциплинарный характер описываемого явления, приводятся аргументы в пользу тесной взаимосвязи литературоведения, философии, истории, психологии, социологии, нарратологии, этнографии, психоаналитики в произведениях жанра автофикшн. Автофикшн представлен как экспериментальная площадка для получения нового научного знания в области разных наук. Рассмотрены популярные правила создания произведений жанра автофикшн: слом жанровой конструкции, «авторский суррогат», «самовставка», терапевтический эффект, обсуждение нестандартных проблем. Приведены исключения из правил на примерах произведений А. Секисова «Бог тревоги» и Г. В. Врублевской «Половинка чемодана, или Писателями не рождаются»: отсутствие профессионального литературного образования автора, смешение жанра автофикшн с классической прозой и др., не влияющие на популярность авторов и их произведений. Сделано заключение о преждевременности выводов о положительных перспективах развития жанра и необходимости использования междисциплинарных подходов в исследовании автофикшн как явления современной литературы.

Ключевые слова: автофикшн, нарратив, междисциплинарный подход, саморефлексия, современная литература

Для цитирования: Белогорцев А.Д. Междисциплинарный подход к исследованию жанра автофикшн как феномена современной литературы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 233–241. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-233-241

Interdisciplinary approach to the study of the autofiction genre as a phenomenon of modern literature

Andrey D. Belogortsev

*Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing,
Moscow, Russia, andrbelog@yandex.ru*

Abstract. The article is about an issue of researching the autofiction genre as a phenomenon of modern literature. The interdisciplinary nature of the described phenomenon is substantiated, arguments are given in favor of the close relationship between literary theory, philosophy, history, psychology, sociology, narratology, ethnography, psychoanalysis in the works of the autofiction genre. Autofiction is presented as an experimental platform for obtaining new scientific knowledge in the field of various sciences. Author considers popular rules for creating works in the autofiction genre, such as demolition of the genre construction, “author’s surrogate”, “self-insertion”, therapeutic effect, discussion of non-standard issues. Exceptions to the rules are given on the examples of the works by A. Sekisov “The God of Anxiety” and G.V. Vrublevskaya “Half of a suitcase, or Writers are not born writers”: the lack of professional literary education of the author, the mixing of the autofiction genre with classical prose, etc., which do not affect the popularity of the authors and their literary works. The conclusion is made about the premature decision about the positive prospects for the development of the genre and the need to use interdisciplinary approaches in the study of autofiction as a phenomenon of modern literature.

Keywords: autofiction, narrative, interdisciplinary approach, self-reflection, contemporary literature

For citation: Belogortsev, A.D. (2023), “Interdisciplinary approach to the study of the autofiction genre as a phenomenon of modern literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 2, pp. 233–241, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-233-241

Автофикшн (автовымысел), по мнению исследователя современной французской литературы В.Д. Алташиной, представляет собой конструирование художественного произведения из фактов личной биографии или, по терминологии автора, «лего из эго» [Алташина 2014, с. 12].

Исследователи литературы народов зарубежья, в частности С.В. Мещеряков, обращали внимание на то, что это «эго» и составляет личность автора, изучение которой представляет живой интерес, так как именно автор является «носителем основополагающей идейной концепции» [Мещеряков 2013, с. 12]. Уникальность

любого художественного произведения есть не что иное, как самобытность самого автора, человека, создавшего это произведение, своего рода одушевление идеи или концепции, придание ей жизни, энергии, пафоса. Другими словами, произведение приобретает лицо, а также черты и индивидуальность самого автора.

В диссертационном исследовании Л.Е. Муравьевой справедливо поднимается проблема разных наук о человеке, в основу которой положен извечный вопрос о роли историй в жизни и об определении и осознании хода жизни каждого конкретного человека в зависимости от тех историй, которые он рассказывает или которые рассказываются о нем [Муравьева 2017, с. 10]. Проблема соотносится с общефилософским понятием авторефлексии, тенденция обращения к которой наблюдается в произведениях жанра автофикшн. Интерес представляет вывод автора о том, что для понимания и декодирования историй любого человека, преобразования его жизненного индивидуально-психического и социально обусловленного опыта в ответы на вопросы о его сущности требуется целый комплекс методов из разных научных сфер, включающих не только теорию литературы и философию, но и историю, психологию, социологию, этнографию и даже медицину. Междисциплинарный комплекс методов позволяет получить объективный портрет личности, лишенный субъективизма в понимании прочитанной истории.

Таковыми же междисциплинарными методами пользуются современные писатели, изучающие не только жизнь и творчество великих людей прошлых столетий, но и их внутренний мир, переживания, комплексы и волнения с целью составления наиболее полной характеристики и представления исчерпывающего описания как процесса, так и результата становления личности. Примером может послужить серия документальных исследований современного писателя, журналиста и литературоведа Павла Басинского, который при анализе жизнедеятельности Л.Н. Толстого использует не только его личные дневниковые записи, дневниковые записи его друзей и недругов о нем, но и заключения личного семейного врача Д.П. Маковицкого, мнения глубочайших психологов того времени А.П. Чехова и А.М. Горького (что подтверждают труды ученых уже нашего времени [Буняева 2012, с. 124; Ждан 2019, с. 46]), и даже психоаналитический труд американского слависта Дэниела Ранкура-Лаферьера «Лев Толстой на кушетке психоаналитика»¹, что позволяет П. Басинскому глубоко и всесторонне представить Л.Н. Толстого не только как великого писателя, но и как обычного человека своей эпохи.

¹ *Басинский П.В.* Святой против Льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: история одной вражды. М.: АСТ, 2022. С. 154–155.

В качестве междисциплинарной особенности произведений автофикшн рассматривают нарратив. По мнению ряда авторов, данная особенность включает в себя структурные элементы психологических, лингвистических, культурологических, антропологических и других гуманитарных исследований, которые, составляя основу для самосознания, представляют особый интерес в XXI в. [Щедрина 2018, с. 3].

Автофикшн как литературное явление представляет собой основу для объединения и сочетания методов разных наук в исследовании данного феномена. Согласимся с высказанным мнением филолога, исследователя теории языка Л.Е. Муравьевой, предлагающей при изучении автофикшн как литературного явления брать авторефлексивную (философскую) основу с учетом теории повествования, теории нарратива – нарратологии, что позволит проводить анализ историй как с точки зрения особенностей содержания, так и с точки зрения особенностей индивидуального восприятия и выражения описываемого события. Появляется так называемая Я-концепция, которая, с одной стороны, способствует осознанию себя, с другой же стороны, являет собой вымысел, субъективное восприятие ситуации либо олитературивание как себя самого, так и событий по причине понимания того, что произведение рано или поздно найдет своего читателя и будет оценено извне. Это и составляет как интерес, проявляемый к жанру автофикшн, так и обеспокоенность представителей разных наук, которые видят в автофикшн не только нейтральное желание создать Я-текст, не только философские идеи соморефлексии и познания себя через нарратив, но и серьезные внутренние проблемы автора, включая психологические патологии, такие как диссоциативное расстройство личности, нарциссизм, деперсонализация и др.

Вышесказанное подтверждает, что на сегодняшний день автофикшн является неизученным явлением, интересным и литераторам, и лингвистам, и философам, и психологам. Феномен автофикшн можно назвать литературной лабораторией, учитывая тот факт, что лабораторией называют как раз то место, которое и предназначено для научных опытов и исследований. С одной стороны, данная лаборатория основывается на выводах разных наук, с другой стороны, даже внутри только литературы автофикшн предполагает смешение в разных пропорциях элементов дневников, мемуаров, писем, эссе, репортажей, фельетонов, блогов²; автофикшн сочетает

² Гасымова А. Что такое автофикшн и кто его боится? Пять книг для летнего вдохновения // ТАСС. 2021. 25 июня. URL: https://tass.ru/opinions/11740039?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com (дата обращения 26 марта 2023).

реальные и вымышленные события, документальные описания и саморефлексию; автофикшн включает как классический литературный стиль изложения, так и необычный – и чем результат более непредсказуем, тем лучше, тем больше произведение привлекает внимание и тем быстрее находит своего читателя.

Поскольку лаборатория предполагает экспериментальное «выведение» нового научного знания, то и автофикшн в настоящее время становится благоприятной почвой для подобного рода экспериментов. Приемы автофикшн просты, не требуют глубокого исследования и изучения, что делает автофикшн доступным для любого автора, любого возраста, любой профессии, в том числе и начинающего. Появляются «творческие мастерские», «курсы письма» и другие коммерческие проекты для тех, кто хочет научиться писать художественную литературу, при этом эксперты проектов используют в качестве лекционно-теоретической части жанр автофикшн.

Рассмотрим некоторые литературные особенности, используемые авторами автофикшн. Они прочно закрепились на просторах Интернета, несмотря на то, что жанр автофикшн до сих пор не считается до конца изученным, кроме того, положительная перспектива развития жанра на настоящий момент тоже еще не доказана. Приведем наиболее популярные из приемов автофикшн, рекомендуемые для создания своего Я-произведения.

Одним из популярных инновационных приемов является слом жанровой конструкции, например создание текста без какой-то конкретной истории, без сюжета³. При написании автофикшн приветствуются свежесть взглядов и новаторство, поток сознания, фрагментарное повествование, эпистолярная форма, неожиданный нарратив.

Часто используются такие новаторские литературные приемы, как «авторский суррогат» – добавление вымышленного персонажа в реальную историю для поддержки мнения автора; «самовставка» – появление персонажа со многими чертами автора, но отличающегося манерой речи; «роман с ключом» – скрывание за историческими или мифологическими персонажами реальных людей и т. д.⁴

Автофикшн называют также литературой критического мышления и «новейшими тенденциями» отечественной словесности. Опыт автора, «рассыпанный» в реальной истории, сравнивают

³ *Мызникова Д.* Вымысел фактов: автофикшн. Приемы и особенности // Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ». URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения 26 марта 2023).

⁴ *Будякова Г.* Автофикшн – стань сам себе писателем и заодно психологом. 2021. URL: <https://stakanchik.media/article/avtofiksxn-stan-sam-sebe-pisatelem-i-zaodno-psixologom> (дата обращения 26 марта 2023).

с хлебными крошками, рассыпанными в траве. Сегодня стало «не модно и даже неловко прикрывать фантазией правдивые переживания и перепоручать собственные мысли никогда не существовавшим персонажам»⁵.

Жанру автофикшн присваивают терапевтический эффект. При проведении «мастер-классов по писательскому мастерству», например, просят написать о самом стыдном моменте в детстве или о первой любви⁶.

В рамках литературных школ и на научно-практических конференциях по теории и практике литературного мастерства поднимаются такие нестандартные проблемы, как «Как писать автофикшн и не сойти с ума» или «Как меняется / выстраивается голос рассказчика в автофикшн-прозе (как говорить о своем “Я”, которое уже “не-Я”»⁷.

Очевидно, что теория проста для использования, если следовать точке зрения, что автофикшн – это художественная переработка личного опыта. Так же бесспорен факт междисциплинарности феномена автофикшн.

Автофикшн становится заложником любительских кружков для графоманов и псевдолитераторов. Можно ли будет в ближайшем будущем отличить жанр автофикшн от итоговой работы выпускника одного из кружков – большой вопрос. К чему приведут подобные литературные эксперименты, вероятно, покажет время. Однако на данный момент все чаще авторы – как профессиональные литераторы, так и представители других профессий, – которые пишут романы в жанре автофикшн, становятся лауреатами таких крупных премий, как «Лицей», «Нос», «Национальный бестселлер», «Большая книга», а произведения автофикшн занимают все больше и больше позиций в лонг- и шорт-листах.

⁵ Пустовая В. Книги реального времени. 2021. Лаборатория критического субъективизма // Сайт творческой группы независимых критиков-субъективистов. URL: <https://capra.ru/tag/avtofikshn/> (дата обращения 26 марта 2023).

⁶ Бойко А. «Пишите о том, что не дает вам спать по ночам». Что такое автофикшн и почему нам всем стоит попробовать себя в этом жанре. 2020. URL: <https://zeh.media/praktika/pisatelskoye-masterstvo/1384076-cto-takoye-avtofikshn-i-pochemu-ego-stoit-poprobovat-pisat-kazhdomu> (дата обращения 26 марта 2023).

⁷ Зубов А. Теории и практики литературного мастерства: Междунар. конф. 3–4 сентября 2021 г.: Программа / Кафедра общей теории словесности. МГУ. URL: <https://discours.philol.msu.ru/archives/9172> (дата обращения 26 марта 2023).

Приведем несколько примеров.

Роман Антона Секисова «Бог тревоги» – номинант премии «Национальный бестселлер» 2021 г. А. Секисова можно считать профессиональным литератором, он окончил Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова, журналист, редактор. Его произведение можно отнести к автофикшн, так как в нем присутствуют многие особенности жанра:

- автор является публичной личностью, ведет телеграм-канал околохудожественного контента, который тесно связан с опубликованной литературой, таким образом, являясь и трейлером, и сценой после титров для очередной выпущенной новинки;
- город в произведении, а точнее Петербург, имеет большое значение в жизни героя, является его судьбой, мотивом, волей случая и по уровню взаимодействия с героем ведет себя как полноценный сознательный персонаж;
- герой несчастен, жизнь тяжела, а большую часть произведения занимают рассуждения о своих неудачах и месте в этом мире;
- язык романа «легкий», с большим количеством иронии, шуток и образов, которые помогают сформировать мнение о происходящих событиях;
- концовка романа размытая, как будто после фильма, в котором планируется вторая часть. Жизнь автора продолжается, а значит, и конца истории не будет, ведь автофикшн – это полотно, которое заканчивается со смертью главного героя, чего априори не может произойти⁸.

Роман изначально написан в жанре автофикшн, однако вследствие отсутствия большого количества личных историй, что признает сам автор, он видоизменяется в классическую прозу: повествование переходит от первого лица к третьему, у героя появляются цель, мотивация, конфликт, как этого требует драматургия. Появляется ощущение того, что в книгу пробралась совершенно другая история, не оформленная в качестве «рассказа в рассказе» и абсолютно не совпадающая по стилю с предыдущим повествованием. Меняется объект шуток, меняется позиция героя, меняется угол зрения автора на сам текст. Интеллектуальная юмористика прерывается. Проводя аналогию с лабораторией автофикшн, описанной выше, при смешении классической драматургии в прозе и автофикшн вместо однородного раствора выпадает неприятный

⁸ Секисов А. Бог тревоги: Роман. СПб.: Лимбус Пресс: Изд-во К. Тублина, 2021. 272 с.

осадок. Напрашивается мнение-вывод о том, что автофикшн – это принципиально жанровая литература, которая не терпит инородных приемов и существует уже по отработанным правилам.

В качестве еще одного примера можно рассмотреть автобиографическую книгу Г.В. Врублевской, также написанную в жанре автофикшн, «Половинка чемодана, или Писателями не рождаются»⁹, входящую в топ-100 наиболее читаемых книг, по мнению бесплатной некоммерческой онлайн-библиотеки Флибуста. Г.В. Врублевская по профессии инженер морского научно-исследовательского центра, позже работает внештатным репортером и получает образование психолога. Не являясь профессиональным литератором, начав писательскую деятельность после 50 лет, она становится одним из читаемых авторов автофикшн, в основу которого помещает события личной жизни, описывая их на фоне исторических событий в стране. Книга затрагивает вопросы, стоящие на грани психологии и жизненной философии, об обретении себя, о преодолении обстоятельств, о собственной ответственности за изменения в своей жизни, о сопоставимости случайного и закономерного.

Вышеприведенные примеры подчеркивают, что автофикшн становится феноменом современной русской литературы, успех которого очевиден, однако не связан с профессиональным литературным образованием авторов, не относится к той или иной научной плоскости и не отличается сложностью лингвистических и литературных приемов. В связи с этим перспективы дальнейшего развития жанра автофикшн только предстоит изучить, не основываясь на субъективных выводах, а подключив интегрированные междисциплинарные методы исследования.

Литература

- Алташина 2014 – *Алташина В.Д.* Autofiction в современной французской литературе: легио из эго // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2014. № 3. С. 12–22.
- Буняева 2012 – *Буняева М.В.* Роль психологической науки в жизни и творчестве А.П. Чехова // Дискуссия. 2012. № 9. С. 124–128.
- Ждан 2019 – *Ждан А.Н.* Человек как психологическая проблема в жизни и творчестве Максима Горького (к 150-летию писателя) // Acta Eruditorum. 2019. Вып. 13. С. 44–47.

⁹ *Врублевская Г.В.* Половинка чемодана, или Писателями не рождаются. 2021. URL: <https://flibusta.su/book/63292-polovinka-chemodana-ili-pisatelyami-ne-rozhdayutsya/read/> (дата обращения 26 марта 2023).

- Мещеряков 2013 – *Мещеряков С.В.* Романы Ф. Бегбедера «99 франков» и «Идеаль»: принципы художественной объективации автора: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013. 153 с.
- Муравьева 2017 – *Муравьева Л.Е.* Нарративная редупликация как фигура авторефлексии литературного дискурса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 233 с.
- Щедрина 2018 – *Щедрина И.О.* Самосознание и автобиографический нарратив: эпистемологический анализ: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 24 с.

References

- Altashina, V.D. (2014), “Autofiction in Modern French Literature. Lego from Ego”, *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskiye nauki* [Proceedings of the Southern Federal University. Philological sciences]. № 3, Rostov-on-Don, Russia, pp. 12–22.
- Bunyayeva, M.V. (2012), “The role of psychological science in A.P. Chekhov’s life and work”, *Diskussia* [Discussion], no 9, pp. 124–128.
- Meshcheryakov, S.V. (2013), *Begbeder’s novels “99 francs” and “Ideal”: the principles of artistic objectification of the author*, PhD Thesis, Voronezh, Russia.
- Murav'yeva, L.E. (2017), *Narrative reduplication as a figure of auto-reflection of literary discourse*, PhD Thesis, Moscow, Russia.
- Shchedrina, I.O. (2018), *Self-Consciousness and Autobiographical Narrative: An Epistemological Analysis*, Abstract of PhD dissertation, Moscow, Russia.
- Zhdan, A.N. (2019), “Man as a psychological issue in Maxim Gorky’s life and work (on the 150th anniversary of the writer)”, *Acta Eruditorum*, iss. 13, pp. 44–47.

Информация об авторе

Андрей Д. Белогорцев, студент, Литературный институт имени А.М. Горького, Москва, Россия; 123104, Россия, Москва, Тверской бульвар, д. 25; andrbelog@yandex.ru

Information about the author

Andrey D. Belogortsev, student, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia; bld. 25, Tverskoy Boulevard, Moscow, Russia, 123104; andrbelog@yandex.ru

Детализация как аспект нарративного палимпсеста
(на материале романа К. Ярмыш
«Невероятные происшествия в женской камере № 3»)

Дарья Б. Толстошеева

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

Аннотация. Применение категории палимпсеста в теории интертекстуальности позволяет отличить смыслообразующие для произведения отсылки к текстам-предшественникам от случайных, факультативных переключек. Согласно мнению Ж. Женетта, мысленное наложение нового текста на классический, анализ сходств и различий способны дать увидеть их истинное своеобразие. Одним их структурных уровней, на котором можно с легкостью проследить взаимосвязь между современным и давно известным читателю текстам, является уровень детализации. Повторяющиеся детали, в свою очередь, образуют систему мотивов, равнопротяженную тексту и связывающую его с другими произведениями. На примере романа К. Ярмыш мы убеждаемся, что определенные подробности изображенного мира и внутреннего состояния персонажей обусловлены не только выбором темы (в данном случае темы тюремного заключения), но важны для понимания смысла произведения за счет его обращения к литературной традиции. Среди таких подробностей выделяются описание взаимодействия женщин и мужчин-арестантов, особенностей восприятия заключенным свободного мира и мира тюрьмы как дома и т. д. Отдельное внимание уделяется роли внешней объединенности арестанта с другими, совмещенной с внутренним одиночеством, а также личных воспоминаний и необходимости приспособливаться к ограничениям, введенным для того, чтобы наказание достигло цели – перевоспитания. Бытовые детали и тонкие штрихи духовной жизни человека, попавшего в заключение, организуются в систему, прочно связывающую роман Ярмыш с романскими страницами Достоевского и Толстого о пребывании в заключении.

Ключевые слова: детализация, мотив, палимпсест, тюремная проза, бытовая деталь, классическая традиция, Ярмыш

Для цитирования: Толстошеева Д.Б. Детализация как аспект нарративного палимпсеста (на материале романа К. Ярмыш «Невероятные происшествия в женской камере № 3») // Вестник РГГУ. Серия «Литера-

туроведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 242–253.
DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-242-253

Details as aspect of narrative palimpsest
(Based on the novel by K. Yarmysh
“Incredible Incidents in the Women’s Cell No. 3”)

Dar’ya B. Tolstosheeva
*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, dariatolstosheeva@gmail.com*

Abstract. The application of the category of palimpsest in the theory of intertextuality makes it possible to distinguish between meaning-forming references to predecessor texts from random, optional echoes. According to G. Genette, the mental imposition of a new text on the classical one, an analysis of their similarities and differences, can make it possible to see their true originality. One of the structural levels, at which one can easily see the relationship between modern and long-known texts to the reader, is the level of detail. Repetitive details, in turn, form a system of motifs that is equally extended to the text and links it with other works. On the example of the novel by K. Yarmysh, we are convinced that certain details of the depicted world and the internal state of the characters are due not only to the choice of topic (in this case, the topic of imprisonment), but are important for understanding the meaning of the work bound to its appeal to the literary tradition. Among such details, the description of the interaction of female and male prisoners, the features of the prisoner’s perception of the free world and the world of the prison as at home stand out. Special attention is paid to the role of the external unity of the prisoner with others, combined with internal loneliness, as well as personal memories and the need to adapt to the restrictions imposed in order for the punishment to achieve its goal – correctional education. Everyday details and subtle touches of the spiritual life of a person who was imprisoned are organized into a system that firmly links Yarmysh’s novel with Dostoevsky’s and Tolstoy’s novel pages about being imprisoned.

Keywords: details, motif, palimpsest, prison prose, everyday detail, classical tradition, Yarmysh

For citation: Tolstosheeva, D.B. (2023), “Details as aspect of narrative palimpsest (Based on the novel by K. Yarmysh ‘Incredible Incidents in the Women’s Cell No. 3’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 2, pp. 242–253, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-242-253

Категория нарративного палимпсеста примиряет в себе разнонаправленные стратегии поиска интертекстуальных связей – нельзя игнорировать данность многообразия отсылок, референций, аллюзий или цитат, но исключительно важно, что все это многообразие скреплено и упорядочено некой заданностью более высокого порядка. Впервые термин «палимпсест» применительно к литературоведческому анализу в обращение ввел Ж. Женетт в книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982), где он рассматривает гипертекстуальные техники – то есть такие, при которых новый текст достаточно очевидным образом использует в качестве основы классические образцы. Увидеть в произведении его гипертекстуальную природу очень важно, несмотря на то, что оно и без этого может легко читаться и восприниматься – в нем всегда будет его собственный, достаточный (хоть и не исчерпывающий) смысл. Наслоение нового смысла на уже существующую и известную читателю структуру способно придавать уникальный колорит результирующему целому. Этот эффект двойственности и дает Женетту основание называть такой текст палимпсестом [Genette 1997]. Палимпсестная природа произведения может обнаруживаться на различных уровнях его структурной организации, в частности на уровне детализации.

Деталь – значимая подробность изображенного мира персонажей [Тюпа 2008]. Одинаковое значение имеют детали, характеризующие и предметную реальность героев, и интеллектуально-психологические подробности их мира. Поскольку в художественном тексте, в сущности, значимо каждое слово, в крупных произведениях исчерпывающе проанализировать каждую деталь представляется практически невозможным, а потому при взгляде на этот слой художественной реальности следует выделять особо значимые моменты детализации – в первую очередь, повторяющиеся. Картину мира героев в сознании читателя формирует не россыпь случайных, хоть и ярких кадров, а определенная последовательность «кадронесущих фраз», которые по мере прочтения складываются в систему мотивов. Мотив возникает и закрепляется в тексте благодаря совокупности повторов. Имеет значение лексический повтор как определенного слова, так и родственных или окказионально синонимичных слов, а также параллели, возникающие между отдельными текстами благодаря цитатам, аллюзиям и реминисценциям. Остановимся на сущностно важных деталях и мотивах, связывающих тюремный роман К. Ярмыш «Невероятные происшествия в женской камере №3» с его литературными предшественниками: самыми известными в русской культуре произведениями на тему тюремного заключения. В качестве

таковых в аспекте детализации мы рассматриваем «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» Л.Н. Толстого. Главная героиня Ярмыш – Аня Романова. Одну из сюжетных линий романа составляют десять суток ареста, которые она отбывает в московском спецприемнике за участие в несогласованном митинге, ее общение с пятью сокамерницами, быт и распорядок дня спецприемника.

Уникальность положения заключенного, неестественность тюремной жизни еще ярче просматриваются на примере женщин-арестанток. Возможность «женского взгляда» на тюрьму очень сильно сближает роман Ярмыш с «Воскресением». Арестантки проходят собственный путь, пусть и параллельный мужскому, со своими особенностями и трудностями. В частности, одной из таких трудностей является для женщин общение с мужчинами-арестантами, неизбежное и неумное повышенное внимание со стороны мужчин.

Арестанты, проходя мимо Масловой, все жадно оглядывали ее, и некоторые с измененными похотью лицами подходили к ней и задевали ее.

– Ай, девка, хороша, – говорил один.

– Тетеньке мое почтение, – говорил другой, подмигивая глазом.

Один, черный, с выбритым синим затылком и усами на бритом лице, пугаясь в кандалах и гремя ими, подскочил к ней и обнял ее.

– Аль неспознала дружка? Будет модничать-то! – крикнул он, оскаливая зубы и блестя глазами, когда она оттолкнула его¹.

С таким же вниманием сталкиваются и женщины у Ярмыш. Катюшина способность притягивать мужской взгляд везде и всегда, которая и становится для нее губительной, в «Невероятных происшествиях...» принадлежит не Ане, а ее соседке по камере Майе – девушке, которая с помощью собственной внешности извлекает для себя материальную выгоду. Она, к слову, совсем не озабочена вопросами морального толка – можно сказать, что и в ее жизни был свой Нехлюдов – мужчина, впервые давший ей деньги за проведенное с ним время, но героиню с ним не связывает чувство любви, и вообще она кажется лишенной той тонкости восприятия жизни, которая помогла воскреснуть Катюше. В спецприемнике появление Майи вызывает совсем уж бурную, почти гротескную реакцию, сходную с фанатическим религиозным экстазом: «Истомившиеся

¹ Толстой Л.Н. Воскресение // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 13. М.: Худ. лит., 1983. С. 112.

парни штурмовали камеру, тянули сквозь решетку руки и зывали к Майе, умоляя ее приблизиться»².

Однако своя порция мужского интереса достается и Ане. Приставания одного из арестантов («черные штаны, короткие черные волосы, удивительно белое лицо»³) вводят ее в ступор, поскольку она совершенно не знает, как можно защититься от такого беззастенчивого пренебрежения к ее нежеланию общаться:

– Да че ты как эта? – глубокомысленно спросил Сергей, продолжая улыбаться, и вдруг быстро пересел к ней на лавку. – Я тебе что, не нравлюсь?

Аня огорелась от такой внезапной прыти. Помедлив секунду от изумления, она передвинула тарелку с обедом, и сама отсела на полметра в сторону.

– Не нравишься.

– Ну, значит, понравлюсь, – беззаботно ответил Сергей и снова придвинулся к ней вплотную, приобняв за талию.

Аня вскочила и беспомощно посмотрела на дверь столовой⁴.

Нечувствительность, глухота к женскому слову наводит Аню на размышления о неизбежности конфликта в отношениях мужчины и женщины, она вспоминает о своем опыте неудачной коммуникации с мужчинами, о своем отношении к феминизму как движению, занятому среди прочего тем, чтобы эту коммуникацию сделать не такой болезненной для женщин. Толстой, конечно, не мог быть озабочен вопросами феминизма в современном понимании слова, однако именно трагедия неслышанной женщины, хрупкость ее судьбы, сломанной нечуткостью мужчины (причиной которой стала нравственная деградация, вызванная порядками общества того времени), становится завязкой сюжета «Воскресения». И только возможность взглянуть на Катюшу не как на женщину-игрушку, а как на равного человека, больше того – обладательницу бессмертной души, открывает для Нехлюдова путь к позитивным личностным изменениям.

Общие детали в восприятии внешнего мира человеком, чья свобода ограничена, заметна при наложении текста Ярмыш на текст «Записок из Мертвого дома»:

² Ярмыш К. Невероятные происшествия в женской камере № 3. М.: АСТ: CORPUS, 2021. С. 59.

³ Там же. С. 329.

⁴ Там же. С. 347.

Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного неба⁵.

На берегу же можно было забыться: смотришь, бывало, в этот необъятный, пустынный простор, точно заключенный из окна своей тюрьмы на свободу. Все для меня было тут дорого и мило: и яркое горячее солнце на бездонном синем небе, и далекая песня киргиза... Разглядишь какую-нибудь птицу в синем, прозрачном воздухе...⁶

Несмотря на то что герой Достоевского находится в Омске, а героиня Ярмыш – в Москве, детали окружающего мира повторяются почти точь-в-точь, только вольное небо здесь кажется ближе и проще – героиня смотрит будто и не на него, а на трамвайные усы, виднеющиеся из-за забора. И сроки заключения почти сопоставимы – десять суток и десять лет, но чувство оторванности от внешнего мира у героев общее.

Сквозь приоткрытую форточку доносился уличный шум. Аня выглянула в окно... Забор спецприемника начинался через несколько метров, все пространство от стены до него заросло густым высоким бурьяном. Сразу за забором пролегали трамвайные пути, и мимо ехали, гроыхая, трамваи – Аня видела только их усы, торчащие из-за забора. Шпарило солнце, пели птицы, кричали дети. Казалось удивительным, что снаружи буйствует такое сочное, ослепительное лето, а она находится здесь, в глухом кафельном мешке⁷.

Этот взгляд заключенного из-за границы, откуда-то со стороны на внешний мир, живущий бурной, наполненной жизнью (словно взгляд бесплотного призрака, никак не способного соприкоснуться с миром живых – можно вспомнить, как у Толстого Катюша Маслова шагает на суд по улице: между нею и миром нет четкой физической границы, однако прохожие смотрят на нее с испугом; этот страх увеличивается, когда в город выходит целая партия этапируемых

⁵ *Достоевский Ф.М.* Записки из Мертвого дома // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Л.: Наука – Ленингр. отд., 1988. С. 209–210.

⁶ Там же. С. 415–416.

⁷ *Ярмыш К.* Указ. соч. С. 150.

в Сибирь арестантов), конечно, является характерной особенностью тюремного хронотопа.

При всем ужасе осознания своей отверженности, отдельным мучением для арестанта становится и подневольное включение его в странную общность заключенных, связанных ненормальными (вынужденными) отношениями. Невозможность остаться наедине с собой поначалу героями Ярьмыш и Достоевского не воспринимается как что-то серьезное, и только по прошествии времени одиночество осознается как нечто ценное (герой Достоевского после освобождения замкнулся окончательно и практически никого не подпускал к себе):

Например, я бы никак не мог представить себе: что страшного и мучительного в том, что я во все десять лет моей каторги ни разу, ни одной минуты не буду один? На работе всегда под конвоем, дома с двумястами товарищей и ни разу, ни разу – один!⁸

И:

Странно: она совсем не замечала особой тяготы в том, чтобы постоянно находиться в камере с соседками, но только теперь, сидя в тишине и в одиночестве за несколькими дверями, она впервые чувствовала себя расслабленной⁹.

Одиночество становится роскошью, потому что оно обещает попытку вернуться к самому себе, вспомнить, каков ты есть – настоящий, без напыления извращающих тюремных порядков.

Арестант всегда вынужден подстраиваться под условия заключения очень быстро – потребность в доме, в уюте, в безопасности заставляет его примириться с действительностью и даже чувствовать себя неплохо:

Когда заперли нашу казарму, она вдруг приняла какой-то особенный вид – вид настоящего жилища, домашнего очага. Только теперь я мог видеть арестантов, моих товарищей, вполне как дома¹⁰.

В случае героини Ярьмыш подобных замечаний даже больше:

...Соседки с всклокоченными после душа прическами казались ей смешными и трогательными, а обстановка в камере была такой домашней, словно они все оказались здесь по собственной воле.

⁸ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 212–213.

⁹ *Ярьмыш К.* Указ. соч. С. 149–150.

¹⁰ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 257.

Захотелось есть. В спецприемнике наверняка как раз обедали. Аня почти с теплотой подумала о своей камере. В пустом и гулком здании суда она чувствовала себя одиноко и неуютно.

На нее снова нашло умиротворение: пока за окном бушевала непогода, их камера казалась ей уютной и почти родной¹¹.

Аналогичное понимание места заключения как дома, укрытия от непогоды наблюдается и у Толстого:

После холода, сырости во время перехода, после грязи и неурядицы, которую они нашли здесь, после трудов, положенных на то, чтобы привести все в порядок, после принятия пищи и горячего чая все были в самом приятном, радостном настроении. То, что за стеной слышался топот, крики и ругательства уголовных, как бы напоминая о том, что окружало их, еще усиливало чувство уюта¹².

В данном случае у Ярмыш это не только метафора современной России, где люди готовы в обмен на комфорт повседневной жизни пожертвовать возможностью свободы, но актуализация романтического мотива «счастливой темницы»:

...стены камеры-кельи наказывают преступника и приносят в жертву невиновного; но в них же находят убежище поэтическая медитация и религиозный энтузиазм... Без сомнения, существует и ностальгия по заключению, и желание тюрьмы [Brombert 1973].

В русской литературе этот мотив (который является не только поэтическим конструктом, но и фактом реальной психологии [Махов 2017]) закрепился благодаря переводу Жуковским байроновского «Шильонского узника», а также эпистолярным свидетельствам Пушкина и декабристов.

Однако чаще всего в камере, даже уютной, нечего делать, кроме как думать о себе и вспоминать. Это становится тяжелым испытанием для Ани, потому что воспоминания для нее – это зона, в которую она предпочитает не входить, отгородившись от нее повседневными делами:

Аня тряхнула головой, стараясь прогнать воспоминания. Она столько лет дрессировала себя их избегать, что обычно переключается

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 150–151, 187, 208.

¹² *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 407.

не составляло труда. Ее всегда окружало множество других вещей, о которых можно подумать¹³.

Но, оказавшись в условиях вынужденной праздности, она, конечно, не может удержаться от того, чтобы не начать переживать заново отдельные (важные, хоть и не всегда приятные) моменты своей жизни и через это искать путь к себе самой. В этом смысле снова видна родственная связь между Аней и Катюшей Масловой, которая так же глубоко в душе похоронила историю своей любви к Нехлюдову

Она вспоминала о многих, но только не о Нехлюдове. О своем детстве и молодости, а в особенности о любви к Нехлюдову, она никогда не вспоминала. Это было слишком больно. Эти воспоминания где-то далеко нетронутыми лежали в ее душе¹⁴.

Мотив воспоминания является очень важным для произведений на тюремную тематику вообще, а в рассматриваемом романе он даже образует отдельную сюжетную линию. Можно сказать, что данный мотив внутренне обусловлен темой, поскольку отстраненный взгляд заключенного на собственную жизнь и ее оценка необходимы для его исправления:

Пенитенциарная операция, чтобы завершиться подлинным перевоспитанием, должна заполнить собой всю жизнь делинквента, сделать из тюрьмы своего рода искусственный и принудительный театр, где его жизнь будет пересмотрена с самого начала [Фуко 2021, с. 305].

Важным моментом в любом произведении о тюрьме является, конечно, тема относительности свободы и неволи: что на самом деле является самым существенным фактором самоощущения человека как духовно свободного при полном осознании своей физической изолированности? «Что же выше денег для арестанта? Свобода или хоть какая-нибудь мечта о свободе»¹⁵; «Сейчас Аня впервые по-настоящему почувствовала себя взаперти, только не в спецприемнике, а в собственной голове. На воле можно было бы прогуляться, развеяться, занять себя делами, а здесь она была обречена думать об одном и том же бесконечно»¹⁶.

¹³ *Ярмыш К.* Указ. соч. С. 48.

¹⁴ *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 136.

¹⁵ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 278.

¹⁶ *Ярмыш К.* Указ. соч. С. 285.

Неизбывная мечта о свободе и при этом постоянно налагаемые на себя внутренние ограничения отмечаются авторами множества текстов на «тюремную» тему. Изменения сознания человека, оказавшегося в неволе даже на такой короткий срок, как десять суток, исследованы в «Невероятных происшествиях...» достаточно подробно.

Аня подумала, что еще несколько дней назад была страшно далека от всего этого – полицейских, прокуроров, судов и тюрем, – а теперь она и сама знала, что, конечно, прокурорше на жалобы плевать, да и вообще жаловаться бессмысленно и опасно – если в отместку не навредят, то и не помогут уж точно. Откуда взялось это подспудное знание? Аня разозлилась на себя. Она не собиралась привыкать к этой беспомощности. Десять дней – крохотный срок, и Аня намеревалась до конца жизни воспринимать его как забавное недоразумение¹⁷.

Даже чтобы прожить эти десять дней, человеку необходимо приспособиться и вобрать в сознание те правила, которые помогут ему сохраниться в относительной целостности. Вместе с тем осознание того, насколько быстро и неволью начинается процесс приспособления, действует на Аню удручающе.

Количество простых вещей, которых попадающий в заключение человек лишается в соответствии с необъяснимыми правилами, для Ани слишком велико, а мечтать о них для нее – унижительно. Унижительной для нее в какие-то моменты становится и сама мечта о свободе, отнятой у нее, по ее мнению, незаслуженно. Таким образом, мечта о свободе становится фактором, как помогающим пережить отведенный срок, так и мешающим сохранить рассудок:

Она попыталась представить, чем займется, когда выйдет. Все предыдущие дни в спецприемнике это было безотказным развлечением. Сегодня, однако, оно не сработало – Аня была слишком зла из-за того, что ей, будучи ни в чем не виноватой, приходится мечтать об обычных вещах¹⁸.

Ср. у Достоевского:

С самого первого дня моей жизни в остроге я уже начал мечтать о свободе. Расчет, когда кончатся мои острожные годы, в тысяче разных видах и применениях, сделался моим любимым занятием¹⁹.

¹⁷ *Ярмыш К.* Указ. соч. С. 162.

¹⁸ Там же. С. 220.

¹⁹ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 294.

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что в аспекте детализации у текста Ярмыш есть огромное количество пересечений с текстами-предшественниками: от выбора тех же лексических средств, характеризующих бытовые особенности существования в дисциплинарном пространстве, до сходства тона повествования и выбора тех же мотивов. Как герои спят и что едят, чем занимаются, когда нечего делать, о чем говорят и думают, как относятся друг другу – все это в «Невероятных происшествиях...» демонстрирует неразрывную палимпсестную связь с классической традицией, не только обусловленную тематически (факторами существования в дисциплинарном пространстве), но собственно литературной преемственностью.

Литература

- Махов 2017 – *Махов А. Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
- Тюпа 2008 – *Тюпа В. И.* Деталь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 54.
- Фуко 2021 – *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 384 с.
- Brombert 1973 – *Brombert V.* The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor // Romanticism: Vistas, Instances, Continuities. Ithaca and London: Cornell University Press, 1973. P. 62–82.
- Genette 1997 – *Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997. 490 p.

References

- Brombert, V. (1973), “The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor”, *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 62–82.
- Foucault, M. (2021), *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdeniye tyur'my* [Guard and Punish. The Birth of the Prison], Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, Moscow, Russia.
- Genette, G. (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, USA.
- Makhov, A.E. (2017), *Real'nost' romantizma. Ocherki dukhovnogo byta Evropy na rubezhe XVIII–XIX vekov* [Reality of romanticism. Essays on the Spiritual Life of Europe at the turn of the 18th–19th centuries], Akvarius, Tula, Russia.

Туупа, V.I. (2008), “Detal’”, *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatii* [Poetics. A dictionary of relevant terms and concepts], Izdatel’stvo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, p. 54.

Информация об авторе

Дарья Б. Толстошеева, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dariatolstosheeva@gmail.com; ORCID ID: 0000-0002-3093-9911

Information about the author

Dar’ya B. Tolstosheeva, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; dariatolstosheeva@gmail.com

Некоторые философские представления в «Георгиках» Вергилия

Ольга В. Шаршукова

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

Аннотация. В статье рассматривается, как Вергилий относится к некоторым эпикурейским представлениям, на материале описаний страсти и болезни в III книге «Георгик» и в «О природе вещей» Лукреция. Дело в том, что именно эти эпизоды у Вергилия называют одними из самых последовательных имитаций Лукреция, и поэтому здесь можно проследить отношение Вергилия ко взглядам Лукреция и, соответственно, к эпикурейским. Также мы рассматриваем отношение Вергилия (на примере III книги «Георгик») и Лукреция к религии. Кроме того, в статье кратко обозреваются некоторые стоические принципы, высказанные в «Георгиках». Хотя Вергилий на протяжении поэмы иногда подвергает сомнению некоторые эпикурейские положения, он не заменяет их стоическими. Однако стоические идеи выражаются в других частях «Георгик». В статье предполагается, что Вергилий избирательно подходил к философским концепциям, поскольку у него не было цели изложить последовательную доктрину. Также это может быть связано с развитием личных взглядов Вергилия, который, вероятно, на момент написания «Георгик» не занял четкой позиции в противостоянии эпикурейцев и стоиков.

Ключевые слова: Вергилий, «Георгики», Лукреций, эпикурейство, стоицизм.

Для цитирования: Шаршукова О.В. Некоторые философские представления в «Георгиках» Вергилия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 254–262. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-254-262

Some philosophical ideas in Virgil's "Georgics"

Ol'ga V. Sharshukova

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

Abstract. The article considers how Virgil relates to some Epicurean ideas, drawing on the descriptions of passion and illness in Book III of the *Georgics* and in Lucretius' *On the Nature of Things*. The fact is that it is those episodes in Virgil that are called some of the most consistent imitations of Lucretius, and so here one can trace Virgil's attitude to Lucretius' views, and by extension to those of Epicureanism. The author also considers the attitude of Virgil (on the example of Book III of the *Georgics*) and Lucretius to religion. In addition, the paper briefly reviews some of the Stoic principles expressed in the *Georgics*. While Virgil definitely problematises some epicurean ideals, he does not seem to offer stoic principles instead. But stoic ideas are definitely expressed in some other parts of the *Georgics*. The paper suggests that Virgil was selective in his approach to philosophical concepts because he had no goal of laying down a coherent doctrine. It may also be related to the development of Virgil's personal views, who probably at the time of writing the *Georgics* did not take a clear position in the confrontation between the Epicureans and the Stoics.

Keywords: Virgil, Vergil, Georgics, Lucretius, epicureanism, stoicism

For citation: Sharshukova, O.V. (2023), "Some philosophical ideas in Virgil's 'Georgics'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 2, pp. 254–262, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-254-262

По сведениям древних биографов, Вергилий после завершения «Энеиды» собирался заниматься только философией (Suet. *Vita Verg.* 35). В то же время в «Георгиках», хотя это не философская поэма, смешиваются эпикурейские¹ и стоические положения.

Философская поэма Лукреция «О природе вещей» – один из важнейших текстов, с которыми работал поэт при создании «Георгик» [Sellar 1877, p. 213]², и эта поэма полностью посвящена изложению философской концепции Эпикура. Вергилий, используя текст «О природе вещей», подвергает сомнению многие идеи Лукреция [Gale 2000, p. 23].

¹ Одно из самых ярких проявлений эпикурейской философии в творчестве Вергилия – VI эклога, где описывается космогония. В пустоте были собраны «семена» земель, ветров, моря и огня (Ecl. VI. 31–33).

² В то же время Р. Томас полагает: что язык поэмы Лукреция оказал большее влияние на Вергилия, чем ее содержание [Thomas 1986, p. 175].

Особенно ярко это проявляется в III книге «Георгик». В свою очередь, описание чумы в III книге «Георгик» – одна из наиболее лукрецианских частей поэмы [Gale 2000, p. 49]. Кроме того, в статье рассматривается и знаменитый пассаж Вергилия об атог, также содержащий большое количество аллюзий на Лукреция.

Обратимся к тому, как Лукреций и Вергилий относятся к страсти. Но сначала кратко рассмотрим эпикурейские и стоические представления о страсти и любви, ведь конфликт между удовольствием и разумом был одной из основных этических дилемм в эллинистической философии [Asmis 1982, p. 468].

Эти вопросы не рассматриваются Эпикуром в «Письме к Геродоту» и в «Главных мыслях». Трактат Эпикура «О страсти», который упоминает Диоген Лаэртский (D.L. X. 27), был утерян [Brown 1987, p. 101]. Есть основания предполагать, что Эпикур, в отличие от Аристотеля, относил сексуальное желание к естественным, но не необходимым [Brown 1987, p. 108]; любовь для Эпикура – просто сексуальное желание [Brown 1987, p. 118]. Как сообщает Диоген, по мнению эпикурейцев, мудрецу не подобает влюбляться и заботиться о похоронах, а страсть не насыляется богами (D.L. X. 118). В то же время важно помнить, что Лукреций пользовался не только текстами самого Эпикура, в том числе и не дошедшими до нас, но и другими эпикурейскими источниками [De Lacy 1948, p. 12–14].

О взглядах стоиков на влечение Диоген Лаэртский пишет, что хорошо, когда мудрец испытывает влечение к юношам, которые проявляют расположенность к добродетели (D.L. X. 129–130). Также, по сведениям Диогена, для стоиков *ἔρως* – род дружбы, а не телесной близости, и не насыляется богами, как и по представлениям эпикурейцев.

В начале «О природе вещей» Венера является не разрушительной силой, а, наоборот, созидательной. Все следуют за ней по своей воле, она дает всем жизнь, способствует продолжению рода, ее приход ассоциируется с весной и цветением, она одна может даровать мир (I. 15–40).

Об атог как о болезни и страдании Лукреций пишет позже, в «диатрибе против любви» в конце IV книги. Только в этом контексте Венера у Лукреция становится разрушительной [Gale 2000, p. 419]. Как отмечает А. Бетенски, в прологе у Лукреция Венера олицетворяет эпикурейское удовольствие, идеал, к которому нужно стремиться, а в IV книге – уже мрачную реальность [Betensky 1980, p. 297]. Конец IV книги «О природе вещей» посвящен сексуальному влечению, которое описано достаточно физиологично. Лукреций дважды сравнивает влечение с раной (1049–1051, 1120), а также с язвой (1068), что будет заимствовано Вергилием для

описания чумы. Несколько раз в контексте болезни упоминается умор, влага, которую Лукреций ставит рядом с амор (1037–1072) [Gale 2000, p. 419]. Женщин из-за влечения охватывает бешенство и ярость (1117). Также Лукреций упоминает о том, что сексуальное желание не чуждо и животным, в том числе кобылицам (1199–1200). Венера приносит людям «холодную заботу» (1060), что, конечно, мешает достижению эпикурейского идеала.

Вергилий в пассаже об амор в III книге «Георгики» объединяет молитву Лукреция к Венере из вступления и амор из IV книги «О природе вещей». Как отмечает М. Гейл [Gale 2000, p. 414], описание амор у Вергилия изобилует лукрецианской лексикой: *saesi stimulus amoris, carpit vires, uritque videndo* (III. 209–218).

Из начала поэмы Лукреция, где все подвластны Венере, заимствовано перечисление подвластных страсти животных у Вергилия [Thomas 1988, p. 86]:

*Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque
et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres* (III. 242–243).

У Лукреция же мы находим:

genus omne animantium, aerii volucres, inde ferae pecudes (DRN I. 4–14).

А охваченные страстью кобылы у Вергилия переплывают реки, как в «О природе вещей» скот переплывает быстрые ручьи с приходом Венеры и весны (Georg. III. 270 – DRN I. 14–15).

Также Вергилий, очевидно, подразумевает амор Лукреция, хотя цитирует эту часть значительно меньше. Сама Венера делает кобыл безумными (Georg. III. 267), как и у Лукреция кобылы подвержены Венере (DRN IV. 1198–1200). Также можно предположить, что конструкция с герундием *uritque videndo* (Georg. III. 215), напоминает лукрецианское *inveterascit alendo* (DRN IV. 1068). Но важно отметить, что конец IV книги «О природе вещей» используется Вергилием прежде всего в описании чумы, а не амор.

Возможно, молитва к Венере Лукреция подвергается сомнению Вергилием: аллюзии на пролог «О природе вещей» оказываются в контексте, где амор и Венера ассоциируются с безумием и опасностью. В «Георгиках» амор становится прежде всего разрушительной силой, которой почти невозможно противостоять.

В то время как у Лукреция амор ассоциируется прежде всего со влагой (умор), у Вергилия – скорее с безумием и с огнем [Gale 2000, p. 139]:

in furias ignemque ruunt (III. 244), furor est insignis equarum (III. 266), uritque videndo (III. 215), iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem (III. 258), avidis ubi subdita flamma medullis (III. 270).

Так влечение из болезни, с которой возможно справиться, перерастает в стихийное бедствие.

В отношении к страсти Вергилий, по-видимому, не отступает от эпикурейских идей: amor – губительная сила, даже более опасная, чем у Лукреция.

Хотя Лукреций упоминает стрелы Венеры, из-за которых якобы возникает влечение (IV. 1052), ниже он пишет, что страсти можно попробовать избежать, переключая внимание (IV. 1063–1064). Даже уже будучи в плену у влечения, из него можно вырваться (IV. 1149–1150). Также любовь к некрасивой внешне женщине в «О природе вещей» вызвана не стрелами Венеры (IV. 1278), а реалистично объясняется характером этой женщины и привычкой (IV. 1283).

Вергилий также предлагает держать быков отдельно от коров, чтобы избегать влечения и «слепой любви» (III. 210), но, судя по всему, если пламя страсти уже разгорелось, от него в «Георгиках» нельзя спастись. В отличие от Лукреция Вергилий не дает объяснений возникновению страсти. Венера в рассказе об amor активно вмешивается в происходящее один раз, насылая безумие на кобылиц (III. 267).

Теперь обратимся к тому, что говорится о причинах болезни в «О природе вещей» и в «Георгиках». Возможно, Вергилий несколько подвергает сомнению лукрецианскую идею, что все можно объяснить рационально.

Лукреций дает несколько объяснений возникновения чумы в Афинах. Так, болезни в «О природе вещей» происходят из-за «чужого нам воздуха», который вытесняет привычный нам (VI. 1118–1119). Позже он отмечает, что скученность жителей Афин лишь усугубляла распространение болезни (VI. 1259–1263). Но, судя по всему, истинная причина болезни для Лукреция – это невежество. Ведь страшна не сама болезнь и не смерть, а смятение чувств и ума, которое наступает из-за страха смерти [Freudenburg 1987, p. 61, 64].

Вергилий в лукрецианском стиле обещает научить распознавать признаки болезней и их причины (III. 440). Затем он действительно приводит четыре причины возникновения чесотки у овец (III. 441–444). Причина же чумы в Норике – буквально «непогода неба», что напоминает «не тот воздух» у Лукреция, а также жара (III. 478–479). Дальше достаточно подробно описываются не причины, а симптомы болезни. В описании симптомов чумы в Но-

рике Вергилий использует афинскую чуму Лукреция. Например, о признаках приближающейся смерти Вергилий пишет *haec ante exitium dant signa* (Georg. III. 503), и это прямая отсылка к *multaque praeterea mortis tum signa dabantur* (DRN VI. 1182). У жертв болезни в «Георгиках» пылают глаза (Georg. III. 505), как и у Лукреция (DRN VI. 1190). Кроме того, Вергилий привлекает и IV книгу «О природе вещей», поскольку атог там – скорее болезнь. Так, у Лукреция влечение – язва, которая все увеличивается (DRN IV. 1068). Вергилий же в конце III книги пишет о безуспешных попытках избавления от язв болезни (Georg. III. 454). Образование и знания потерпели неудачу (III. 549; Clare 1995, p. 96), что явно не соответствует эпикурейской идеологии.

Также коротко рассмотрим представления о вмешательстве богов в жизнь человека и религии у Вергилия и у Лукреция. В представлениях эпикурейцев, поскольку Вселенная «без богов», боги не могут быть ответственными за зло, а Провидение – миф. С точки зрения же стоиков, бедность, болезни и смерть – не зло, а нейтральные явления [Mansfeld 1999, p. 464–465].

У Лукреция тот, кто выучит эпикурейский урок, сможет избежать ужасов чумы. Чума в «О природе вещей» – даже, возможно, эквивалент платоновского мифа об Эре [Bright 1971, p. 632], а не божественное наказание. В конце VI книги Лукреций подчеркивает бесполезность религии: храмы заполняются трупами (VI. 1276–1277).

У Вергилия же избавиться от страданий не представляется возможным (III. 509). Если разрушительной силы атог можно попробовать избежать, от болезни нельзя спастись. Даже бык погибает, хотя его жизнь была похожа на эпикурейский идеал: у него не было излишеств и забот (III. 525–530). Кажется, что завет из первой книги – почитать богов в первую очередь (I. 338) – не работает. В то же время люди, в отличие от афинян в «О природе вещей», пытаются почитать Юнону. Также бездействие земледельца осуждается в том числе при помощи слова *vitium* (III. 454–456) [Davisson 1993, p. 489–490]. Только уповать на богов нельзя, но также нельзя и прекращать их почитать, даже без надежды на результат [Gale 1991, p. 424]. Даже в «пессимистичной» III книге Вергилий не поддерживает эпикурейский тезис о бесполезности религии.

Появление Тисифоны в конце III книги, в кульминации эпизода о болезни, также вызывает вопрос, не является ли чума в «Георгиках» наказанием богов, поскольку во многих других источниках Тисифона – инструмент божественного гнева (например, Aen. X. 761). В то же время Вергилий не пишет о том, за что жители Норика могли бы быть наказаны.

Итак, в III книге, одной из самых лукрецианских, Вергилий то поддерживает философские идеалы Лукреция и эпикурейцев, то ставит их под сомнение или в некоторой степени от них отступает. Можно отметить, что Вергилий хотя и спорит с некоторыми эпикурейскими идеями, но не заменяет их стоическими, по крайней мере в III книге.

Однако в некоторых других частях поэмы Вергилий предлагает очевидно стоические идеи, связанные с представлениями о роли богов в жизни людей.

Например, в I книге говорится о том, что Юпитер прекратил Золотой век, чтобы люди не закоснели в бездействии (I. 121–124). Некоторые ученые интерпретируют этот поступок как благодеяние [Campbell 1996, p. 569; Perkell 2002, p. 21–22]. Л. Вилкинсон также отмечает, что восприятие Золотого века как бездеятельного существования – вероятно, стоическая идея [Wilkinson 1963, p. 77]. Хотя здесь, по-видимому, есть аллюзия на Эпикура у Лукреция (DRN V. 10; [Gale 2000, p. 66]), который в «О природе вещей» называется богом, но, конечно, был смертным, влияние Арата и его (стоической) теологии (Phaen. 2–4), вероятно, важнее.

Также Лукреций заявляет, что мир не был создан богами для людей, поскольку большая его часть непригодна для жизни (DRN V. 200). В «Георгиках» же наличие двух пригодных для людей поясов свидетельствует о том, что их в дар смертным дали боги (Georg. I. 237–238).

Вергилий в «Георгиках» действительно эклектичен в отношении философских представлений. Он то соглашается с эпикурейскими тезисами, то ставит их под сомнение, не предлагая взамен другой философской концепции, то излагает стоические идеи. Возможно, это связано в первую очередь с тем, что у Вергилия не стояло задачи последовательно изложить некую философскую доктрину. Также, вероятно, можно связать это и со взглядами самого поэта, который либо еще не занял четкую позицию в противостоянии эпикурейцев и стоиков, либо вовсе не стремился ее занять.

Литература

- Asmis 1982 – *Asmis E.* Lucretius' Venus and Stoic Zeus // *Hermes.* 1982. № 4. P. 458–470.
- Betensky 1980 – *Betensky A.* Lucretius and Love // *The Classical World.* 1980. № 5. P. 291–299.
- Bright 1971 – *Bright D.F.* The Plague and the Structure of “De Rerum Natura” // *Latomus.* 1971. № 3. P. 607–632.

- Brown 1987 – *Brown R.D.* Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030–1287 with Prolegomena, Text, and Translation. New York: Brill, 1987. 392 p.
- Campbell 1996 – *Campbell J.S.* Labor Improbis and Orpheus' Furor: Hubris in the Georgics // *L'Antiquité Classique*. 1996. № 65. P. 231–238.
- Clare 1995 – *Clare R.J.* Chiron, Melampus, and Tisiphone: Myth and Meaning in Virgil's Plague of Noricum // *Hermathena*. 1995. № 158. P. 99–108.
- Davisson 1993 – *Davisson M.* The Treatment of Festering Sores in Vergil // *The Classical World*. 1993. № 6. P. 487–492.
- Freudenburg 1987 – *Freudenburg K.* Lucretius, Vergil, and the Causa Morbi // *Vergilius*. 1987. № 33. P. 59–74.
- Gale 1991 – *Gale M.* Man and Beast in Lucretius and the Georgics // *The Classical Quaterly*. 1991. № 2. P. 414–426.
- Gale 2000 – *Gale M.* Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 321 p.
- De Lacy 1948 – *De Lacy P.H.* Lucretius and the History of Epicureanism / Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1948. № 79. P. 12–23.
- Mansfeld 1999 – *Mansfeld J.* Theology // *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 452–478.
- Perkell 2002 – *Perkell C.* The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Virgil // *Vergilius*. 2002. № 48. P. 3–39.
- Sellar 1877 – *Sellar W.Y.* The Roman Poets of the Augustan Age: Virgil. Oxford: Oxford University Press, 1877. 466 p.
- Thomas 1986 – *Thomas R.F.* Virgil's Georgics and the Art of Reference // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1986. № 90. P. 171–178.
- Thomas 1988 – *Thomas R.F.* Virgil. Georgics / Ed. by R.F. Thomas. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 256 p.
- Wilkinson 1963 – *Wilkinson L.P.* Virgil's Theodicy // *The Classical Quaterly*. 1963. № 13. P. 75–84.

References

- Asmis, E. (1982), "Lucretius' Venus and Stoic Zeus", *Hermes*, no 4, pp. 458–470.
- Betensky, A. (1980), "Lucretius and Love", *The Classical World*, no 5, pp. 291–299.
- Bright, D. F. (1971), "The Plague and the Structure of 'De Rerum Natura'", *Latomus*, no 3, pp. 607–632.
- Brown, R. D. (1987), *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030–1287 with Prolegomena, Text, and Translation*, Brill, New York, USA.
- Campbell, J. S. (1996), "Labor Improbis and Orpheus' Furor: Hubris in the Georgics", *L'Antiquité Classique*, no 65, pp. 231–238.
- Clare, R.J. (1995), "Chiron, Melampus, and Tisiphone: Myth and Meaning in Virgil's Plague of Noricum", *Hermathena*, no158, pp. 99–108.
- Davisson, M. (1993), "The Treatment of Festering Sores in Vergil", *The Classical World*, no 6, pp. 487–492.

- Freudenburg, K. (1987), "Lucretius, Vergil, and the Causa Morbi", *Vergilius*, no. 33, pp. 59–74.
- Gale, M. (1991). "Man and Beast in Lucretius and the Georgics", *The Classical Quarterly*, no. №2, pp. 414–426.
- Gale, M. (2000), *Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- De Lacy, P.H. (1948), "Lucretius and the History of Epicureanism", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, no 79, pp. 12–23.
- Mansfeld, J. (1999), *Theology. The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge University Press, UK, pp. 452–478.
- Perkell, C. (2002), "The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Virgil", *Vergilius*, no 48, pp. 3–39.
- Sellar, W.Y. (1877), *The Roman Poets of the Augustan Age: Virgil*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Thomas, R.F. (1986), "Virgil's Georgics and the Art of Reference", *Harvard Studies in Classical Philology*, no 90, pp. 171–178.
- Thomas, R.F. (ed.) (1988), *Virgil. Georgics*, vol. II, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Wilkinson, L. P. (1963), "Virgil's Theodicy", *The Classical Quarterly*, no 13, pp. 75–84.

Информация об авторе

Ольга В. Шаршукова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sharshukovaov@yandex.ru

Information about the author

Ol'ga V. Sharshukova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; sharshukovaov@yandex.ru

Категория наблюдателя и мифотектоника
в романе Г. Майринка «Ангел западного окна»:
бытие глазами алхимика

Дмитрий А. Махов

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

Аннотация. В статье анализируется категория наблюдателя «внутреннего мира» романа Г. Майринка «Ангел западного окна»: факторы художественного впечатления на уровне фокализации и мифотектоники последовательно систематизируются в логическую схему эволюции мировоззренческой точки зрения главного героя, барона Мюллера (Джона Ди). Исследуется хронотоп легенды о «колодце св. Патрика» как фундаменте авторского мифа о бытии человека в мире, манифестируемого в романе. Наблюдатель в романе воспринимает «внутренний мир» романа в обратной перспективе, интерпретируя все происходящие события с точки зрения алхимического таинства по преображению своей души в светоносную ипостась. Наблюдатель проходит путь великого магистерия: перестает контролировать деяние, поддается тьме и смерти, возносится преображенным, преодолевает испытание огнем и совершает алхимическую свадьбу, плодом которой становится обретение философского камня. Каждый из этапов преобразования наблюдателя соотносится с одним из уровней хронотопа легенды о «Колодце святого Патрика», поэтому она становится сюжетообразующей для мифотектонического уровня всего романа.

Ключевые слова: визуальное в литературе, категория наблюдателя, наблюдатель в романе, мифотектоника, Ангел западного окна, точка зрения, хронотоп, обратная перспектива, Magnum Opus, алхимия

Для цитирования: Махов Д.А. Категория наблюдателя и мифотектоника в романе Г. Майринка «Ангел западного окна»: бытие глазами алхимика // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 262–271. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-263-271

The observer category and mythotectonics
in H. Meyrink's "Angel of the Western Window".
Being through the eyes of an alchemist

Dmitrii A. Makhov

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

Abstract. The article analyzes the observer category of the "inner world" in the novel "The Angel of the Western Window" by G. Meyrink: the factors of the artistic impression at the level of focalization and mythotectonics are consistently systematized in the logical scheme of the evolution of the worldview of the main character, Baron Muller (John Dee). The chronotope of the legend of "St. Patrick's well" is studied as the foundation for the author's myth of man's being in the world, manifested in the novel. The observer in the novel perceives the "inner world" of the novel in reverse perspective, interpreting all the events taking place in terms of the alchemical sacrament of transforming one's soul into a light-bearing hypostasis. The observer goes through the path of the great magisterium: he ceases to control the act, succumbs to darkness and death, ascends transfigured, overcomes the trial by fire and performs an alchemical wedding, the fruit of which is the acquisition of the philosopher's stone. Each of the stages of the transfiguration of the observer corresponds to one of the chronotope levels of the legend of "Saint Patrick's Well", so it becomes the plot-forming for the mythotectonic level of the entire novel.

Keywords: visual in literature, category of observer, observer in the novel, mythotectonics, Angel of the Western Window, point of view, chronotope, inverse perspective, Magnum Opus, alchemy

For citation: Makhov, D.A. (2023), "The observer category and mythotectonics in H. Meyrink's 'Angel of the Western Window'. Being through the eyes of an alchemist", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 2, pp. 262–271, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-263-271

Цель настоящей работы – прояснить категорию наблюдателя в художественном романе Г. Майринка «Ангел западного окна», а также выявить ее связь с мифологической основой романа. Для этого нам потребуется систематизировать факторы художественного впечатления на уровнях фокализации и мифотектоники, очертить границы кругозора наблюдателя, а также выявить, как в зависимости от эволюции мировоззренческой точки зрения

наблюдателя его кругозору со временем открываются новые хронотопы (нижний и горний миры).

Мифотектоника является, по наблюдению В.И. Тюпы, глубинным уровнем художественного произведения, его «мозговой тканью»¹. Он представлен читателю в двух проекциях – смысла и текста – как система архетипов и хронотопов (кругозоров). Этот уровень выражает авторский миф о бытии-в-мире, а потому позволяет исследователю подобраться к тому, что М.М. Бахтин назвал «ценностным уплотнением мира»². Интересное замечание по этому поводу формулирует В.А. Черванева:

Как бы ни старался автор текста спрятаться от читателя, чтобы имитировать объективность, независимость изображаемого от личных оценок... все равно он себя обнаружит [Черванева 2022, с. 203].

Связь категории наблюдателя с уровнем мифотектоники тонко подмечена С.П. Лавлинским и В.Я. Малкиной:

Наблюдатель – это субъект видения в художественном тексте, особенности зрения которого позволяют ему познавать, творить и / или трансформировать художественный мир или часть мира [Малкина, Лавлинский 2019, с. 24].

Авторы делают акцент на том, что наблюдатель способен созидать и видоизменять «внутренний мир» художественного текста. Деятельность такого рода – когда *кругозор* субъекта видения создает его *окружение*, а не определяется им – соотносится с понятием обратной перспективы и зачастую проявляется в воображаемых мирах [Дрейфельд 2014, с. 6].

Одним из воображаемых миров является и «внутренний мир» романа «Ангел западного окна». Он явлен главному герою романа – барону Мюллеру – через дневник его предка Джона Роджера. Барон Мюллер в первой части романа является не столько персонажем (тем, кто действует), сколько наблюдателем (тем, кто видит). Более того, в начале романа он старается быть «правильным» наблюдателем воображаемого мира, чтобы получить возможность видеть этот мир во всей полноте.

Как уже было отмечено в нашей статье, посвященной хронотопу романа, в картине мира наблюдателя все происходящее в первой

¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 96.

² Там же. С. 140.

части произведения обретает символическое значение спуска в загробный мир для подготовки своей души к алхимическому преображению:

Общий хронотоп романа дублирует, словно макрокосм – микрокосм, хронотоп легенды о святом Патрике и представляет собой трехчастную структуру: а) вершина горы, куда святой Патрик зашел для поста и молитвы (верхний мир), б) подножие горы, кишящее гадами и неверующими людьми (средний мир), и в) преисподняя, врата в которую открыл святой Патрик по просьбе неверующих (нижний мир) [Махов 2021, с. 146].

Барон Мюллер погружается в хронотоп «колодца св. Патрика», став «правильным» наблюдателем: во сне барону Мюллеру явился кристалл, превративший его в двуликого Януса, один лик которого дал барону наказ: «Не вмешивайся! Иначе все испортишь! <...> Читай то, что я вложу в твои руки... Доверься мне...»³ Таким образом, герой романа получает посвящение во сне – сон является подчеркнуто иррациональным пространством-временем, нелогическим, поэтому неслучайно законы сна после этого посвящения стали распространяться сначала на воображаемый мир дневниковых записей Джона Роджера, а затем и на мир барона.

Итак, первый признак наблюдателя «внутреннего мира» романа Г. Майринка – это подчеркнутая иррациональность, опора в принятии решений не на рассудок и логику, а на интуицию и случайность: «Итак, решено: никакой систематизации, никакой хронологии» (с. 46).

Начав действовать таким способом, барон Мюллер наугад извлекает листок и читает: «Тот, кому дьявол насильно не свернет голову в обратную сторону, в своем непрерывном странствии в царство мертвых никогда не узреет восхода» (с. 47). Наблюдатель барон Мюллер придает этим словам следующее значение: раз ему в фамильном сне явился Бафомет (двуликий Янус), значит, он – последний наследник английского рода глэдхиллских Ди, древнего рода тамплиеров. Его кузен, Джон Роджер, как ни старался, так и не смог наладить связь с Бафометом, так как ему не было положено по крови.

Таким образом, можно отметить, что вторым признаком наблюдателя «внутреннего мира» является принадлежность героя к древнему тамплиерскому роду «на закате крови».

³ *Майринк Г.* Ангел западного окна / Пер. с нем., сост. вступ ст. и коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2008. С. 45 (далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте в круглых скобках).

Важно обратить внимание, что события из дневника Джона Ди происходили в страстную седмицу и после пасхального полнолуния. А первое указание на время в Англии XX века упоминается в письме Липотина барону – 1 мая. Таким образом, время обоих хронотопов как бы сливается в единый поток, связывая два мира невидимыми нитями.

Вслед за нитями времени оба хронотопа начинают объединять и предметы: барон Строганов подарил барону Мюллеру «серебряный ковчег» и передал через г-на Липотина наказ – расположить его по меридиану. После того как дело было сделано, наблюдатель барон Мюллер вновь трансформировал свою способность видения: «Все-все мне теперь кажется каким-то косым... Вся улица расположена “наперекосяк»» (с. 71). Изменение пространственно-временной точки зрения вызывает перестройку его мировоззрения: «У него есть свой “полюс”, а... все мое существование беспорядочно разбросано» (с. 71).

Тут же барон случайным образом натывается на призыв Джона Ди воскреснуть в духе и прийти в себя. Это вызывает у барона первое изменение точки зрения на самого себя: «Что же я – отражение Джона Ди?» (с. 72). Так две личности и две судьбы – барона Мюллера и Джона Ди – начинают сплетаться в одну. И оказывается, что барон Мюллер лишь одна из личин, которую Джону Ди нужно отбросить, чтобы вспомнить самого себя, свою сущность.

Барон продолжает чтение дневников Ди и знакомится с легендой о «колодце св. Патрика». После чего погружается в пространство и время лондонского Тауэра, о котором мы уже писали в иной статье:

Хронотоп лондонского Тауэра, где в камере №73 (37) находились Джон Ди и Бартлет Грин, соответствует пространству Ада, чему свидетельствует сходство Бартлета Грина Майринка с Капанеем Данте и... роль Бартлета в его нарочитом противопоставлении Христу [Махов 2021, с. 147].

Бартлета Грина казнят через сожжение на костре, что в картине мира наблюдателя символизирует спуск в «колодец св. Патрика». Спуск в Ад осуществлялся им с помощью волшебного предмета – «серебряного ковчега». Будучи на костре, Бартлет Грин запел: «Плыву за горизонт / в серебряном ковчеге / сквозь огненный потоп» (с. 118). Таким образом, Бартлет Грин навеки остался по ту сторону жизни, так и не выбравшись из «колодца», и вечно горел в адском пламени, подобно гордецу Капанею у Данте.

Следующее изменение точки зрения барона на самого себя произошло на прогулке: «Как будто... похожий на пустую оболочку...

приклеенную к месту своей смерти личинку, из которой... выполз я, веселый мотылек» (с. 127). Новое представление о себе, как о ком-то большем, фиксирует в разговоре Липотин, утверждая, что наконецный копы он продал именно ему: «Сказав “давно”, я имел в виду – в прошлой жизни, в другой инкарнации» (с. 130). Вернувшись домой, барон вновь погрузился в чтение дневниковых заметок Джона Ди, в которых Джон рассказывал историю о потере родового законечника: он влюбился в королеву Елизавету, соблазнил ее с помощью черной магии Бартлета Грина: «Ярость и долго сдерживаемая жажда мести... ослепили меня и сделали послушным орудием в руках Бартлета» (с. 160). Однако Джону Ди пришлось заплатить за этот ритуал потерей родовой реликвии – которую теперь так искал барон – а также жизнью своей жены Элинор. Со смертью Элинор кончилась и сила любовного зелья. Об этом проступке Джону приснился знаменательный сон: «Потомок Родерика, ты сбился с пути, предначертанного тебе Провидением» (с. 169).

Очередное изменение точки зрения барона на самого себя наступает его после чтения дневников предка: «Я ли это пишу? Или это Джон Ди? Я что, превратился в Джона Ди?» (с. 175).

Итак, барон Мюллер погружается в «колодец св. Патрика». Документы Джона Роджера расширяют кругозор барона Мюллера, со временем видоизменяя саму его способность видения – переводя его зрение с прямой перспективы на обратную:

Как только я идентифицировал мое Я с Джоном Ди... на моем затылке... прорастало второе лицо... Янус... Бафомет! <...> Я и есть Джон Ди!.. <...> был им... изначально, только сам этого не осознавал!.. (с. 175, 259).

Таким образом, можно выделить третий признак наблюдателя «внутреннего мира» романа Г. Майринка – вспомнить свое родовое предназначение и после этого начать видеть мир невидимый, а окружающий мир воспринимать в обратной перспективе, интерпретируя все происходящее с точки зрения своей цели завершить преобразование своей души в светозарную ипостась.

После того как барон Мюллер окончательно изменил свою идентичность, ему открылся хронотоп Англии XVI в., а также тот способ видения, которым обладал Джон Ди. Это обстоятельство позволило барону увидеть Теодора Гертнера. Он рассказал барону, что тот Теодор, которого он знал, уже умер, теперь перед ним совсем другой человек, «собранный» уже на другом контуре: «Я же был привит черенком на его корневую систему... <...> Я был и есть – алхимик» (с. 194). Теодор предупредил барона о том, что его кузен Джон Роджер нашел смерть, пытаясь вернуть Исаис Черной родо-

вую реликвию: «Герметическая алхимия повелевает: трансмутация или смерть. Выбери... <...> Цель – корона и реализация Бафомета – теперь на мне!» (с. 199, 260). Встреча с Теодором помогла Джону Ди (барону Мюллеру) вновь обрести путь, предначертанный ему Судьбой. Теперь ему предстояло пройти все те испытания, которые не сумел выдержать когда-то в далеком прошлом.

После совершившегося преобразования наблюдатель становится способен интерпретировать все события не только со своей точки зрения, но и с позиции Джона Ди. А потому, когда в подаренном ему серебряном ковчеге он находит угольный глазок Бартлета Грина, то понимает, что все это время испытывал влияние мира «невидимого», такое же, как когда-то четыреста лет назад. Комната была выстроена по меридиану специально, чтобы барон добыл для Асайи Шотокалунгиной родовой наконечник копья и навеки стал бы ее рабом, каким сделался его кузен Джон Роджер. Г-н Липотин раскрыл барону детали завершения алхимического преобразования: произвести бракосочетание своей мужской и женской половины, заключить их союз в герметическом круге. Исаис Черная (Асайя Шотокалунгина) олицетворяет собой самый огонь «колодца св. Патрика», а потому желает помешать барону осуществить свое предназначение – нагревает его огнем страсти: «Меня захлестывает неистовое желание вцепиться в горло этой демонической женщине-кошке и наслаждаться оргией ненависти, ненависти, ненависти и... вожделения» (с. 388).

После множества неудачных попыток барону наконец удалось преодолеть испытание вожделением: «Каким образом я прорвался через огненную стену, не знаю, но я прорвался!.. Выхватил кинжал из тульского ларца...» (с. 497). Наблюдатель совершил еще один «квантовый» скачок и сменил форму своего существования на более совершенную – отправился в новый хронотоп, соответствующий горнему миру (вершине «колодца св. Патрика»), в замок Эльзобетштейн. Там он одержал победу в финальной схватке с Исаис Черной, а после его встретил алхимик Теодор Гертнер, который назвал его братом и посвятил в таинства ордена Розы и Креста: «Я застываю, словно распятый на невидимом кресте. ...мои пальцы сплетаются с пальцами моих соседей» (с. 508). Новой целью героя стало умножение Света: «Здесь ты будешь готовить золото своей страсти... – солнцем!» (с. 511). Так завершилась алхимическая свадьба: «Нет больше женщины! Нет больше мужчины! – гремел во мне величественный хор неземного блаженства» (с. 515).

Итак, *наблюдатель* «внутреннего мира» романа Г. Майринка «Ангел западного окна» – это герой, который оставил контроль над деянием (полагается на интуицию и случай), позволил тьме

поглотить его (черные ритуалы с Бартлетом Грином и Ангелом западного окна; оргии с Асайей Шотокалунгиной), но вновь вознестя из мертвых преображенным, без недостатков (барон Мюллер после чтения дневников Джона Ди; барон в Эльзабетштейне); преодолел испытание огнем (искушение Асайи Шотокалунгиной; пожар в доме барона), закалил мужское начало и преобразил в себе женское начало (поединок с Исаис в Эльзабетштейне), завершив деяние алхимической свадьбой; плодом его трудов и явился камень философов.

Он принадлежит древнему тамплиерскому роду, а его предназначением является совершение великого алхимического деяния по трансмутации своей души в ее светозарную ипостась – спуститься в «колодец св. Патрика», пройти испытание нагревания адским огнем и воскреснуть из мертвых в новой ипостаси, чтобы проводить свет вечной жизни в мир.

Он видит окружающий мир в обратной перспективе и интерпретирует все происходящее как испытания на алхимическом пути, руководствуясь интуицией и опорой на случайности при принятии решений.

В его кругозор включены события не только настоящего, но и прошлого, связанные с жизнью и судьбой Джона Ди, а также три хронотопа: Европы XVI и XX вв. (срединного мира, или подножия горы), мира «невидимого» (нижнего мира, или преисподней, где обитают Исаис Черная, Бартлет Грин, Ангел западного окна) и замка Эльзабетштейн (горного мира, или вершины горы, куда святой Патрик залез для поста и молитвы, где обитают братья ордена Розы и Креста).

Литература

- Дрейфельд 2014 – *Дрейфельд О.В.* Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 21 с.
- Малкина, Лавлинский 2019 – *Малкина В.Я., Лавлинский С.П.* Наблюдатель, искаженные миры и визуальное в литературе: научные и образовательные стратегии // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция: Сб. ст. / Сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 14–26.
- Махов 2021 – *Махов Д.А.* Назад в будущее на крыльях ангела западного окна: поэтика искаженного хронотопа // Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция: Сб. ст. М.: Эдитус, 2021. С. 143–147.
- Черванева 2022 – *Черванева В.А.* Смена точек зрения как прием в текстах устной традиции: к вопросу о фигуре наблюдателя в фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. Ч. 2. С. 201–215.

References

- Chervaneva, V.A. (2022), "Changing points of view as a device in the texts of oral tradition. On the issue of the observer in folklore", *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, part 2, pp. 201–215.
- Dreifeld, O.V. (2014), *The imaginary world of the hero as a concept of theoretical poetics*. Abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, Russia.
- Makhov, D.A. (2021), "Back to the future on the wings of the Angel of the western window. Poetics of a distorted chronotope", *Voobrazhaemyi mir geroya v literature i kul'ture: poetika i retseptsiya* [The imaginary world of the hero in literature and culture. Poetics and reception], Collected articles, Edytus, Moscow, Russia, pp. 143–147.
- Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P. (2019), "The observer, distorted worlds, and the visual in literature. Scholarly and educational strategies", *Nablyudatel' iskazhennykh mirov: poetika i retseptsiya* [The observer of distorted worlds. Poetics and reception], Collected articles, Edytus, Moscow, Russia, pp. 14–26.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Лейтенант Коломбо – последний герой
классического детектива

Наталья Н. Кириленко

независимый исследователь

Москва, Россия, nkirilenko466@gmail.com

Аннотация. Статья рассматривает большинство фильмов цикла «Коломбо» в качестве классического детектива. Коломбо обладает всеми необходимыми признаками Великого *классического* сыщика: склонностью к актерству, гротескности, плутовству, всяческим нарушениям нормы. Его внешность близка к маске, именно поэтому так важны атрибуты – сигара и плащ. Коломбо, в отличие от классических сыщиков в литературе, работает в полиции, но противопоставлен *нормальным* коллегам как *неправильный* полицейский. Изображение сначала преступления, а затем его расследования характерно не для литературного классического детектива, а для ряда произведений Р.О. Фримена, который ввел понятие *обратный*, или *перевернутый*, детектив (the *inverted* detective story). Однако в этих произведениях отсутствует *детективный* пуант, обязательный для классического детектива. А в «Коломбо» пуант связан не с объявлением имени преступника, как в литературе, а со способом его разоблачения.

Ключевые слова: классический детектив, жанр, Коломбо, *классический* сыщик, *неправильный* полицейский, расследование, *детективный* пуант, разоблачение, игра, норма, *обратный* детектив

Для цитирования: Кириленко Н.Н. Лейтенант Коломбо – последний герой классического детектива // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 272–281. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-272-281

Lieutenant Colombo – the last hero of the classical detective story

Natal'ya N. Kirilenko
*an independent researcher, Moscow,
Russia, nkirilenko466@gmail.com*

Abstract. The article considers most of the films in the Columbo cycle as the classical detective story. Columbo has all the necessary features of the *classical* sleuth: aptitude for acting, grotesqueness, trickery, breach of the norm. His appearance is close to mask that is why his attributes (a cigar and a raincoat) are so important. Unlike the classical sleuths in literature Columbo works for the police but contrasts against his *normal* colleagues as a *wrong* policeman. Depiction of the crime precedes investigation is characteristic not of the literary classical detective story, but of a number of works by R. Austin Freeman, who introduced the concept of the *inverted* detective story. But in these works there is no *detective* point, required for the classical detective story. In the Columbo cycle the point is associated not with the announcement of the name of the criminal, as in literature, but with the way he is unmasked.

Keywords: the classical detective story, genre, Columbo, the *classical* sleuth, the *wrong* policeman, investigation, *detective* point, unmasking, ludus, norm, the *inverted* detective story

For citation: Kirilenko, N.N. (2023), "Lieutenant Colombo – the last hero of the classical detective story", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 2, pp. 272–281, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-272-281

Несмотря на чрезвычайную популярность цикла «Коломбо» и его главного героя, специальных работ по теме почти нет. Можем назвать только статью Е. Майзеля «Преступление и наслаждение. Питер Фальк в сериале “Коломбо»» [Майзель 2008]; пишут о нем много, но члены фан-клубов, а не критики и литературоведы. Между тем главный герой этого цикла – единственный *классический* сыщик в истории кино и, безусловно, заслуживает специального исследования.

Первые фильмы цикла «Коломбо» «Предписано: убийство» (Prescription: Murder) и «Выкуп за мертвеца» (Ransom for a Dead Man) вышли в 1968 и 1971 г., когда жизнь классического детектива в литературе заканчивалась (роман «Немезида» А. Кристи вышел в 1971 г.). Цикл же «Коломбо» дожил до 2003 г. (фильм «Коломбо нравится ночная жизнь» (Columbo Likes the Nightlife)). Подчеркну, что «Коломбо» – это не сериал, как, например, «Она написала

убийство» (*Murder, She Wrote*), а именно цикл самостоятельных кинопроизведений с одним и тем же *серийным* героем, аналогичный литературным циклам с такими серийными сыщиками, как Дюпен, Холмс, Пуаро, мисс Марпл, Вулф и др. На это указывает и Майзель, хотя и называет цикл сериалом: «сериал состоит из совершенно самостоятельных (не связанных друг с другом) фильмов (episodes)» [Майзель 2008].

Отмечу различие в оформлении вступительных заставок в цикле «Коломбо» и сериале «Она написала убийство» от тех же создателей – Ричарда Левинсона и Уильяма Линка. В «Она написала убийство» общая заставка для всех серий: на фоне одних и тех же кадров в титрах дается название сериала и имя исполнительницы главной роли Энжелы Лэнсбери, затем на фоне первых кадров конкретной серии – ее заголовок.

В «Коломбо» нет общей заставки. Внимание зрителя акцентируется сначала на имени исполнителя роли Коломбо, затем на заголовке конкретного фильма; название цикла нигде не упоминается.

Главную роль исполнил Питер Фальк, которому и принадлежит основная заслуга в большой популярности цикла и главного героя. Персонаж «Коломбо» фигурирует в 30 эпизодах (2006–2008) комедийного французского сериала «Великие люди смеются», где его роль исполнил Дэниел Херцог¹.

Попробую обосновать принадлежность большинства фильмов цикла «Коломбо» к жанру классического детектива, учитывая особенности кинопроизведений.

Отмечу, что не все произведения цикла я отношу к классическому детективу. Так, я исключаю из него два фильма, основанных на романах Эда Макбейна из цикла о 87-м полицейском участке. Культовая фигура американской криминальной литературы, этот автор никогда не писал классических детективов. Первый исключенный фильм – «Умереть некогда» (*No Time to Die*) по роману «Пока оба живы» (1976). В нем действует преступник-маньяк, совершенно не характерный для классического детектива, где преступник может только выдавать себя за маньяка или восприниматься так другими персонажами, кроме классического сыщика (см. «Убийства по алфавиту» Кристи). Коломбо здесь ведет себя вовсе не как классический сыщик, бегая вместе с группой захвата с пистолетом в руке. Акцент ставится не на разоблачении, а на задержании.

В другом фильме, «Под прикрытием» (*Undercover*), по роману «Головоломка» (1970) основу сюжета составляет поиск украден-

¹ Daniel Herzog. URL: <https://m.imdb.com/name/nm0381302/fullcredits> (дата обращения 28 марта 2023).

ных денег, а не расследование преступления, в то время как первым необходимым признаком классического детектива является именно расследование.

Фильм «Конспираторы» (The Conspirators), в котором Коломбо имеет дело с несколькими членами тайной сети преступников и преследует корабль на автомобиле, представляет собой контаминацию классического детектива с авантюрным расследованием, где ведущим жанром является классический детектив².

Назову также фильмы «Леди ждет» (Lady in Waiting) и «Таковы правила игры» (It's All in the Game). Убийство в «Леди ждет» продумано заранее, но не все идет по плану. Преступница не вступает с Коломбо в игровые отношения, а требует, чтобы он оставил ее в покое. Ее неадекватное поведение после гибели брата отталкивает возлюбленного, ради союза с которым, казалось бы, и совершено убийство. Такое нерациональное поведение не характерно для преступника в классическом детективе.

«Таковы правила игры» – единственный фильм цикла, в котором отношения Коломбо и преступницы (вызывающей сочувствие и у Коломбо, и у зрителя) носят романтический характер. К тому же Коломбо обсуждает ход расследования с хозяином заведения, где он ужинает, таким образом, кругозоры сыщика и второстепенного персонажа, не имеющего отношения к преступлению, уравниваются. И то и другое в классическом детективе недопустимо.

Не является классическим детективом и фильм «Странные партнеры» (Strange Bedfellows); личность преступника ясна не только Коломбо, но и мафии, без помощи которой Коломбо не удастся его изобличить. В классическом детективе, как сказано в 13-м правиле Ван Дайна, не действуют профессиональные преступные сообщества [Van Dine, 1928].

И конечно, необходимо назвать фильм «Покойтесь с миром, миссис Коломбо» (Rest in Peace, Mrs. Columbo), в котором Коломбо изначально является мишенью преступницы, поскольку в прошлом он поймал ее мужа, и тот в тюрьме умер; расследование здесь носит слишком личный характер.

Тем не менее в подавляющем большинстве фильмов цикла (всего 69) Коломбо обладает всеми необходимыми признаками Великого *классического* сыщика: склонностью к актерству, гротескности, плутовству, всяческим нарушениям нормы. Коломбо занимается расследованиями из любви к игре. В фильме «Смерть протягивает руку» (Death Lends a Hand) он говорит, что пошел

² О разграничении этих родственных, но не идентичных жанров см.: [Кириленко 2020, с. 104–117].

в полицию, чтобы продолжить хулиганить, как в детстве. Игровой характер проводимых им следственных действий очевиден. В финале «Коломбо идет на гильотину» он стреляет в преступника из игрушечного пистолета, а в фильме «Убийство, туман и тени» (Murder, Smoke and Shadows) выходит в цилиндре и кланяется.

Своеобразно объясняет игру Коломбо Майзель, который, ссылаясь на О. Вейзингера, Ж. Лакана и З. Фрейда, называет его садистом. Он противопоставляет фильмы цикла классическому детективу, а Коломбо Холмсу и Пуаро из-за методов:

Коломбо непрерывно паясничает, интриганствует, расставляет незаметные психологические ловушки, вбрасывает в беседу полуложные факты или неполную информацию, чтобы посмотреть, как на нееотреагирует подозреваемый [Майзель 2008].

Однако Коломбо здесь продолжает традицию классического детектива. Так, в «Этюде в багровых тонах» Холмс просит кэбмена помочь ему затянуть ремень на чемодане. В ту же секунду Холмс защелкивает на нем наручники, эффектно произнося перед ошеломленными Лестрейдом, Грегсоном и Уотсоном: «Джентльмены, позвольте представить вам мистера Джефферсона Хоупа, убийцу Еноха Дреббера и Джозефа Стэнджерсона!» (Сходным образом действует Холмс в новелле «Черный Питер».) Мисс Марпл в «Объявлено убийство» прячется в шкафу в доме преступницы и завывает оттуда голосом убитой: «О, Лотти, Лотти!» Именно это сражает преступницу. Классическому сыщику подходят только эффектные методы разоблачения преступника.

Коломбо явственно отличается от Холмса – он всегда одет в собственные помятые плащ и костюм; подобно Дюпену, Пуаро и мисс Марпл, он не переодевается. Однако его одежда, *гротескная* машина, также вечно помятая, его манера себя вести – преувеличенная вежливость и роль простачка – все это выполняет функцию переодевания, маскировки. Здесь можно говорить об осознанном использовании своей комичности; Коломбо прекрасно понимает, как его воспринимают окружающие, это отличает его от Дюпена и Холмса, но сближает с Пуаро.

Внешность Коломбо близка к маске, именно поэтому так важны его атрибуты – сигара и плащ; при этом основной атрибут (сигара) находится возле рта, что также характерно для маски. (Ср. трубку Холмса и усы Пуаро.) Возраст литературного сыщика – условный и не меняющийся на протяжении серии. Конечно, нельзя сказать, что Питер Фальк не менялся с возрастом, но благодаря все той же одежде и манере поведения зритель воспринимал эти перемены как минимальные.

Сыщик классического детектива в литературе не может работать в полиции. В кино это оказалось возможным. Но Коломбо противопоставлен *нормальным* коллегам, он – *неправильный* полицейский. В нем часто не распознают полицейского. Коломбо профанирует все официальное, вплоть до церемонии похорон; у него даже собака – воплощение неправильности. Н.Д. Тамарченко писал, что

...классические образцы жанра выводят в качестве героев-сыщиков, как правило, не профессионалов, а любителей или же таких нестандартных и официально не признанных полицейских, как лейтенант Коломбо [Тамарченко 2008, с. 55].

Коломбо продолжает традицию Дюпена-Холмса-Пуаро (в отношении дедуктивных рассуждений) и одновременно – иного типа классического сыщика (мисс Марпл). К ее образу есть прямые отсылки в фильме «Убийство по книге» (Murder by the Book). Дедукцию мисс Марпл заменяли параллели, проводимые ею между расследуемыми преступлениями и известными ей случаями из жизни жителей Сент-Мери-Мид. У Коломбо параллели носят совершенно *игровой* характер, так как в них фигурируют *фантомные* члены семьи. От мисс Марпл идут и кажущаяся неуместной болтливость, и путаная, *ненормальная* манера излагать свои выводы. Тем сильнее обязательный для жанра классического детектива эффект неожиданности, когда во время *детективного* пуанта слушатели и читатель прозревают. Коломбо на преступников, а иногда и свидетелей, производит поначалу впечатление *назойливого дурака* (я употребляю это слово в бахтинском понимании [Бахтин 1975]). В данном случае прозрение зрителя и преступника относится к способу разоблачения последнего.

В литературе у классического сыщика не бывает личной жизни и родственников (только у мисс Марпл есть племянник). Жена Коломбо – фантом и часть его игры, так же как и прочие родственники, которых зритель никогда не видит. Это очевидно многим зрителям, пишущим в комментариях к фильмам цикла: «Думаю, у него нет ни жены, ни племянников, о которых он упоминает почти в каждой серии»; «У Коломбо жена-ФАНТОМ»³. В фильме «Пепел к пеплу» (Ashes to Ashes) этот прием обнажен: зритель знает, что Коломбо получил сведения не от своего кузена, как он говорит преступнику, а от таксиста.

³ См.: КОЛОМБО смотреть онлайн. URL: <https://коломбо-онлайн.рф/> (дата обращения 28 марта 2023).

Коломбо расследует *странное, гротескное* преступление; ему противостоит исключительный преступник, но все же не равный Коломбо по способностям. Мотивом преступления, как правило, выступает корысть.

Расследование ведется рационально, Коломбо никогда не помогает сверхъестественные силы, и сам он не является представителем этих сил. Оно осуществляется с помощью, с одной стороны, – дедуктивных рассуждений, а с другой стороны, – игры.

Такому герою, не знающему препятствий в расследовании, соответствует и хронотоп: *быстрое*, насыщенное событиями время и *замкнутое*, но легко преодолеваемое героем пространство. При этом одно замкнутое пространство сменяется на другое, также замкнутое; даже в тех случаях, когда Коломбо передвигается, машина, корабль, самолет, берег моря средствами кино предстают замкнутым пространством.

Для цикла особенно важны мотивы *игры, инсценировки, актерства, переодеваний* и всякого рода *подмен*. Уже в пилотном фильме «Предписано: убийство» любовница убийцы изображает его жену для создания алиби. Важны мотивы, соотнесенные с охотой, особенно ловушки. Играют и устраивают ловушки и преступник, и сыщик, но Коломбо в ловушки, в том числе смертельно опасные («Коломбо идет на гильотину» (Columbo Goes to the Guillotine), «Убийца под стеклом»), не попадает. Соответственно, Коломбо побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и переигрывая его.

Особая роль в создании *игрового* пространства принадлежит как *игровым* персонажам (актерам, режиссерам, ведущим шоу и т. п.) («Реквием для падающей звезды» (Requiem for a Falling Star), «Воображаемый кинжал» (Dagger of the Mind), «Двойной шок» (Double Shock) и др.), так и разного рода играм (карты, шахматы и т. п.) («Самый опасный матч» (The Most Dangerous Match), «Тяжело носить коронку» (Uneasy Lies the Crown)), комическим стихам («Конспираторы») и проч.

В фильмах цикла, как в любом классическом детективе, особая роль понятия *нормы*. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только притворяющиеся его частью, а правильные представители закона всегда *нормальны*, то Коломбо является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная плуту. Преступление выступает как временное нарушение нормы, а главный герой и разрушает норму, и восстанавливает ее. Норма едина для Коломбо, остальной полиции и, иногда, даже преступника. Картина мира может быть названа гармоничной.

Классический детектив *диалогичен*; диалоги, преимущественно *игровые* – между Коломбо и остальной полицией, свидетелями, преступниками – неотъемлемая часть жанра. Характерен следующий обмен репликами между преступником и Коломбо в «Убийстве по книге»:

– Я бы дал Вам купальный костюм, но боюсь, у Вас не атлетическая фигура.

– У моей жены атлетическая фигура.

В кино комический эффект усиливается с помощью визуальных средств. Так, Коломбо обсуждает с доктором свою неудачную стирку: «Слава Богу, покрасился только платок». Когда Коломбо поворачивается спиной, доктору (и зрителю) видно, что его рубашка тоже в синих пятнах («Тяжело носить коронку»).

Профессиональная лексика, жаргон в «Коломбо» используются крайне редко; персонажи различных профессий и слоев общества говорят одинаково (или, наоборот, дается намеренно гротескная речь).

Пейзаж здесь часто выглядит как декорация, так же как и *условный* интерьер. Если до совершения преступления какая-то деталь интерьера, например записывающее устройство («Выкуп за мертвеца», «Превратиться в убийство» (Fade in to Murder) и др.), подробно показывается, то впоследствии она обязательно окажется связанной с преступлением и его расследованием.

Необходимо отметить основное различие классического детектива в литературе и кино. Сюжетная схема цикла «Коломбо», т.е. изображение сначала преступления, а затем его расследования, характерна не для литературного классического детектива, а для ряда произведений Ричарда Остина Фримена. Именно он вместе с произведением «Дело Оскара Бродски» ввел понятие *обратный*, или *перевернутый*, детектив (the *inverted* detective story) [Freeman 1946]. Однако здесь доктор Торндайк сыщик, хотя и неофициальный, но совсем *неигровой*. Он не вступает с преступником ни в какие отношения, а просто оказывается более компетентным экспертом, чем полиция. Соответственно отсутствуют *детективный* пуант и *комическая* катастрофа, обязательные для классического детектива [Кириленко 2020, с. 144]. А в «Коломбо» есть и то и другое, при этом пуант связан не с объявлением имени преступника, как в литературе, а со способом его разоблачения.

Итак, большинство фильмов цикла «Коломбо» являются классическими детективами, а его герой – полноценным классическим сыщиком, причем первым и последним в истории кино, где его

герой стал объектом пародирования (эпизоды сериала «Великие люди смеются», «Неукротимый» с Аленом Делоном).

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
- Кириленко 2020 – *Кириленко Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.
- Майзель 2008 – *Майзель Е.* Преступление и наслаждение. Питер Фальк в сериале «Коломбо» // Искусство кино. 2008. № 3. С. 89–95.
- Тамарченко 2008 – *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 55–56.
- Freeman 1946 – *Freeman R.A.* The Art of the Detective Story // The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays / Ed. by H. Haycraft. N.Y.: Simon and Schuster, 1946. P. 7–17.
- Van Dine 1928 – *Van Dine S.S.* Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. 1928. 3 Sept. Vol. 106.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), “Forms of time and of the chronotope in the novel. Essays on historical poetics”, Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki, Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years], Khud. lit., Moscow, Russia, pp. 234–407.
- Freeman, R.A. (1946), “The Art of the Detective Story”, Haycraft, H. (ed.), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, Simon and Schuster, New York, USA, pp. 7–17.
- Kirilenko, N. (2020), *Klassicheskii detektiv kak zhanr kriminal'noi literatury invariant i genesis: monografiya* [The classical detective story as a genre of crime fiction. Invariant and genesis], Kabinetnyi uchenyi, Moscow, Ekaterinburg, Russia.
- Maizel', E. (2008), “Crime and delight. Peter Falk in the series of *Colombo*”, *Iskusstvo kino*, no. 3, pp. 89–95.
- Tamarchenko, N.D. (2008), “Detective prose”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. A dictionary of relevant terms and concepts], Izd-vo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, pp. 55–56.
- Van Dine, S.S. (1928), “Twenty rules for writing detectives stories”, *The American Magazine*, vol. 106, 3 September.

Информация об авторе

Наталья Н. Кириленко, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Москва, Россия; nkirilenko466@gmail.com

Information about the author

Natal'ya N. Kirilenko, Cand. of Sci. (Philology), an independent researcher, Moscow, Russia; nkirilenko466@gmail.com

УДК 82.02

DOI 10.28995/2686-7249-2023-3-282-290

Биофикшн: история и биография глазами современных итальянских писателей

Татьяна А. Быстрова

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

Аннотация. В статье рассматриваются особенности гибридного жанра биографического письма «биофикшн», получившего теоретическое осмысление с 1990-х гг. во Франции. Роман-биофикшн – прозаическое произведение о реальном историческом лице с элементами авторского вымысла. На текстуальном уровне предметом «гибридизации» в биофикшн может подвергаться как план содержания (додумывание событий, выстроенных вокруг документальной основы), так и план формы (использование несобственно-прямой речи, потока сознания, вкрапление чужого текста и др.). На прагматическом уровне происходит разрушение традиционных отношений между читателем и текстом, поскольку информация, опознаваемая читателем как вымысел, подается как биографический факт. В статье приводятся различные теории, разработанные в процессе изучения данного жанра, типология биофикшн, делаются выводы о причине обращения современных авторов именно к данному виду биографического письма. Очерчивается круг вопросов, на которые еще предстоит дать ответы, в частности проблема четких жанровых границ и разработки общей терминологии, проблема взаимоотношений персонажа биофикшн и его исторического прототипа, проблема взаимоотношения автора и его произведения, проблема влияния новых культурных и медийных факторов на жанры биографического письма.

Ключевые слова: биофикшн, биографическое письмо, биография, история, современная литература, гибридные жанры

Для цитирования: Быстрова Т.А. Биофикшн: история и биография глазами современных итальянских писателей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 282–290. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-282-290

© Быстрова Т.А., 2023

Introduction to biofiction. History and biography by the modern Italian writers

Tat'yana A. Bystrova

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia, tassina@yandex.ru

Abstract: The article highlights the specific features of the hybrid genre of biographical writing (also known as «fictional biography»), which has been theorized since the 1990s in France. The biographical novel is a fictional work about a real-life person with elements of authorial fiction. On the textual level, the subject of “hybridization” in biofiction can be both the content plan (speculation of events built around the documentary basis) and the form plan (use of indirect speech, stream of consciousness, insertion of other people’s text, etc.).

At the pragmatic level, there is a breakdown of the traditional relationship between reader and text, as information recognized by the reader as fiction is presented as a biographical fact. The article also maps out a circle of questions for researchers and literary critics to address, in particular, the issue of genre boundaries and the development of terminology, the issue of the relationship between a character of biofiction and his historical prototype, the issue of relationship between an author and his work, the issue of the influence of new cultural and media factors on genres of biographical writing.

Keywords: biofiction, biographical writing, biography, history, contemporary literature, hybrid genres

For citation: Bystrova, T.A. (2023), “Introduction to biofiction. History and biography by the modern Italian writers”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 2, pp. 282–290, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-282-290

Непрекращающиеся эксперименты современных писателей с жанрами и установка на обновление существующих моделей задают новый вектор развития литературы, равно как и связанной с ней теоретической дискуссии. В частности, в современном литературном процессе наблюдается активная дестабилизация жанров биографии и автобиографии, тенденция к гибридизации жанра романа, к появлению его многочисленных ответвлений. В настоящей статье рассматривается история романа-биофикшна, анализируются теории российских и зарубежных исследователей, работающих над данной темой, позволяющие утверждать, на примере итальянской современной литературы, что «биофикшн» действительно

оформляется в отдельный жанр и может считаться самостоятельным явлением, имеющим свои характерные особенности.

В зарубежном литературоведении роман-биофикшн стал предметом исследований гораздо раньше, чем в России, где они пока немногочисленны [Раренко 2017, Шуринова 2019]. Сам термин «биофикшн» был предложен в 1991 г. французским исследователем А. Бюизином и трактовался синонимично понятию «вымышленная биография» – как любое биографическое повествование с элементами вымысла [Buisine 1991]. Сегодня во французской критике под термином «биофикшн» может пониматься любой текст, где реальное переплетается с вымышленным: рассказы, повести на биографической основе, романы, выстроенные как биографии, но с вымышленными героями. А. Жефен помещает биофикшн на перекрестке художественного и документального и понимает под данным термином произведение на биографической основе, сюжет которого может строиться как вокруг реального исторического лица, так и воспроизводить биографию человека, никогда не существовавшего [Gefen 2005]. В то время как в англосаксонском литературоведении понятие «биофикшн» употребляется в более узком смысле – как роман-биография с элементами вымысла [Biofictions 1999].

Описанию и систематизации гибридных форм современного биографического письма на примере итальянской литературы посвящена работа Р. Каstellаны [Castellana 2019]. Исследователь выстраивает подробную типологию романа-биофикшн, целью которой является установление особенностей данного жанра, позволяющих выделить его в самостоятельную категорию. Каstellана отмечает различные «признаки фикциональности», согласно которым подразделяет биофикшн на несколько видов: гетеродиегический, гомодиегический и автодиегический (в зависимости от типа повествователя). Еще один подвид, выделенный Каstellаной, – *метабиофикшн*, представляющий собой рефлексию над процессом самой биографической реконструкции. Согласно Каstellане, главное отличие биофикшн от беллетризованной биографии в том, что судьба героя представлена в переломные, знаковые моменты жизненного пути, что также позволяет добиться глубокой психологизации персонажа.

В. Вануччи отказывается от столь категоричного сужения понятия, причисляя к биофикшн любые биографические произведения с элементами авторского вымысла, однако ограничивает временные рамки жанра произведениями, написанными в эпоху постмодернизма [Vannucci 2011, с. 125]. Именно в это время происходит деканонизация образа исторической личности и истории

в целом на фоне отсутствия поколенческой коммуникации и утраты взаимосвязи между прошлым и настоящим. Требуется новый жанр, который бы восстанавливал эту взаимосвязь, но сделал бы это иначе, чем биография или исторический роман.

Появление многочисленных разновидностей биографического и исторического повествований можно также связать с попыткой переинтерпретации культуры, желанием современных писателей придать биографии и истории множественный, альтернативный характер [Березань 2013, с. 31]. До недавнего времени биография воспринималась как жанр, ориентированный на правду факта (несмотря на то, что в основе произведения все равно лежала точка зрения конкретного биографа). В биофикшн же реальное и вымышленное переплетаются в совершенно различных комбинациях и конструируют повествование равноправным образом. Биофикшн не претендует на истинность, но претендует на правдоподобие. Данный жанр не ставит задачей воспроизведение задокументированных событий из жизни героя, напротив, подобно тому, как это происходит в автофикшн, реальность и вымысел неприкрыто смешиваются. Несмотря на то что авторы привлекают документальный материал, сама история может быть как реальной, так и вымышленной, при этом герои наделяются новым «гипотетическим» прошлым и новой идентичностью. Именно так поступает итальянская писательница Хелена Янчек в романе «Девушка с Лейкой» (2017), «реконструируя» знаковые моменты из жизни фотографа Герды Таро и ее близких¹. Биофикшн стремится найти новые описательные категории для биографического субъекта, предложить новое, в том числе философское, видение вопроса о взаимоотношении между фактическим и вымышленным. Судьба исторической личности оказывается «домыслена» в том виде, в каком она могла бы существовать. Тем самым субъект теряет свою «сакрализованную» идентичность, становясь отправной точкой для интерпретации истории (при этом выдвинутая версия биографии оказывается лишь одной из возможных).

Биофикшн с вниманием относится к историческому контексту, расставляя «маячки» описываемой реальности, которыми могут выступать социальный класс, идеология, статус описываемого субъекта или второстепенных персонажей из его окружения. Автор не игнорирует историю, но использует ее, манипулируя документальными материалами, чтобы добиться эффекта правдоподобия, но вместе с тем и пластичности повествования.

¹ *Janczek H.* La ragazza con la leica. Milano, Guanda, 2018. На русском языке: *Янчек Х.* Герда Таро: двойная экспозиция. М.: Книжники, 2021.

Немецкий исследователь Мартин Миддеке отмечает, что биофикшн ставит под сомнение практически все: причины и следствия, начало и концовку, единство и целостность, правду и вымысел, линейность и многоплановость, несомненным остается лишь исторический фон, на котором разворачиваются события [Bionfictions 1999, p. 120–138]. Прошлое, представленное в биофикшн, не обретает законченности, поскольку в его основе лежит лингвистическое, словесное, а не вещественное, материальное. Историческая личность становится частью интертекстуальной структуры, толчком для саморефлексии писателя и читателя, поводом для переосмысления настоящего, просвечивающего из интерпретируемого прошлого. Таким образом, биофикшн призывает осмыслить не только свершившиеся, но и потенциально возможные, не реализовавшиеся исторические события, чтобы извлечь из них возможные уроки.

Исследовательница Н. Джейкобс подчеркивает роль анахронизма в биофикшн, благодаря которому писатель отмечает общие явления в разных эпохах, тем самым отрицая уникальность исторического момента [Jacobs 1990]. Именно так поступает Антонио Скурати в трилогии о Муссолини², где изображает Италию после Первой мировой войны, проводя аналогию между событиями истории и современностью. Писатель пытается осмыслить феномен такого явления, как фашизм, и проанализировать его влияние на итальянское общество в наше время.

Следует отметить, что если в биографии, как правило, существуют четкие границы между описываемым субъектом и повествователем, который реконструирует жизненный путь протагониста, то в биофикшн они размыты. Это приближает биофикшн к историческому роману, с которым данный жанр также вступает в полемику. Грань между историческим романом и романом-биофикшн зыбка и окончательно не осмыслена исследователями. Согласно Г. Лукачу, первостепенной задачей исторического романа является не столько описание жизни отдельного лица, вокруг которого концентрируется повествование, сколько реконструкция эпохи, атмосферы и коллективного сознания определенного исторического периода [Lukačs 1969]. В биофикшн же внимание переключается с эпохи на человека, его внутренний мир, его исключительность. В этом смысле биофикшн трактует не историю, а взаимовлияние человека и истории, историю в значении индивидуальной судьбы.

² *Scurati A. M: Il figlio del secolo. Milano, Bompiani, 2018. 871 p.; Scurati A. M L'uomo della provvidenza, Milano-Firenze: Bompiani, 2020. 562 p.; Scurati A. M Gli ultimi giorni dell'Europa. Milano-Firenze: Bompiani, 2022. 848 p.*

Само соотношение «реальное» – «вымышленное» в историческом романе и в биофикшн принципиально различно: если в историческом романе вымышленные персонажи так или иначе вынуждены контактировать с «реальными», то в биофикшн данное условие не является обязательным, поскольку даже эпизодические персонажи наделены реальными именами своих прототипов (при этом их поступки могут быть вымышленными).

Помимо жанрового разграничения, еще одной проблемной точкой в исследовании биофикшн является вопрос соотношения конкретного исторического лица и приписываемой ему идентичности. Так, например, в уже упомянутом романе Янечек Герда Таро представлена с точки зрения нескольких персонажей, и все вместе они составляют единый портрет героини. Их воспоминания создают у читателя определенные представления о характере Герды, но оно может никак не соотноситься с настоящей Таро. Таким образом, еще одним отличием биофикшн от исторического романа оказывается существенно иная психологическая проработка характера протагониста, способ передачи его внутреннего состояния, и средства, которые используются писателем с этой целью. Для биофикшн крайне важно, чтобы персонаж был узнаваем и связь между ним и историческим контекстом, в котором он существует, прослеживалась ясно и четко. Поэтому Янечек активно задействует фотографический материал из архива Таро и подробно описывает его в произведении, используя так называемый фотографический эксфрасис.

В биофикшн особенно ярко прослеживается авторская интенция, поскольку отбор документальных данных, на которые нанизывается вымышленное, является не случайным и выступает решающим элементом для понимания стратегии и смысла произведения. В связи с этим остается открытым вопрос о взаимоотношениях автора и его произведения в биофикшн. Помимо этого, возникает проблема концепции персонажа биофикшн. В частности, некоторые исследователи приравнивают его к «отсутствующему персонажу» Томаса Дочерти [Docherty 1983]. Л. Болдрини отмечает, что персонаж биофикшн не может быть идентифицирован с реальным человеком, поскольку действует исключительно как персонаж литературного произведения, со всеми характерными чертами такового [Boldrini 2012]. Также процесс потери персонажем субъектности соотносится с изменениями, происходящими с читателем, с его избавлением от диктата авторского замысла.

Еще одним перспективным направлением в изучении жанра биофикшн представляется проблема взаимосвязи «вымышленной биографии» с реальной в контексте влияющих на нее культурных и медийных факторов. Так, уже была отмечена связь жанровых

экспериментов в области биографического письма с постмодернистскими технологиями телевизионной культуры, такими как манипулятивность и стремление к программированию реальности, с популярностью реалити-шоу, в которых происходит преобразование личности [Шуринова 2019, с. 149]. Действительно, тема медийного персонажа-двойника нередко становится одной из ключевых в современных итальянских автофикшн (например, в текстах В. Сити, Д. Дженны, С. Веронези), в то время как биофикшн оказывается одной из возможностей создания подобных «двойников» для исторических фигур, чей жизненный путь интерпретируется и моделируется писателем.

Персонажи биофикшн также могут быть представлены в рамках теории Ури Марголина, описывающей подобный тип героев как «потенциально существующих людей», действующих в одном из «возможных миров» [Марголин 2012]. Тем самым персонажи биофикшн дифференцируются от исторических личностей и оказываются вымышленными «двойниками» своих прототипов. По мнению Дж. Новак, эксперименты с биографическими жанрами могут быть также продиктованы желанием писателей привлечь внимание к невозможности описания подлинного «я» и отражают раздробившееся «я» автора [Boldrini, Novak 2017].

Очевидно, что современные писатели чувствуют потребность описывать настоящее, которое неизбежно проистекает из прошлого. Показателен роман Давиде Ореккьо «Открытая история»³, где сквозь призму судьбы отца рассказчика изображены перипетии итальянской истории прошлого века от зарождения фашизма до Движения сопротивления. Ореккьо, и прежде писавший в жанре биофикшн («Разрушенные города», 2011), обращается к собственной семейной истории и, связав ее с историей Италии, пытается переосмыслить опыт предков и найти свое место в мире.

Таким образом, представляется, что целью биофикшн как жанра оказывается восстановление лакун прошлого, создание альтернативной реальности, которая бы соотносилась с сегодняшним днем, в нем видится попытка современных авторов приблизить людей из «прошлого» к сегодняшнему читателю, сделать их «психологически ощутимыми», а заодно преподать урок, нащупав связь между прошлым и настоящим. Биофикшн открывает одну из множества возможных дверей в мир, балансирующий на грани реальности и вымысла, факта и допущения, благодаря соприкосновению с которым читатель сможет более глубоко погрузиться в процесс интерпретации истории и человеческих поступков.

³ *Orecchio D. Storia Aperta. Roma: Bompiani, 2021.*

Литература

- Березань 2013 – *Березань М.П.* Эволюция жанра биографии // Историческая поэтика жанра / Приамурский гос. ун-т им. Шолом-Алейхема, 2013. № 5. С. 27–32.
- Марголин 2012 – *Марголин У.* От предикатов к людям, похожим на нас. Типы читательского восприятия литературных персонажей // Narratologium. 2012. № 1 (3).
- Раренко 2017 – *Раренко М.Б.* Биография: эволюция и гибридизация жанра: Аналитический обзор. М.: ИНИОН РАН, 2017. 68 с.
- Шуринова 2019 – *Шуринова Н.С.* Новые книги о биографическом письме // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2019. Т. 4. № 3. С. 144–152.
- Biofictions 1999 – Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama / Ed. by M. Middeke, W. Huber. Columbia: Camden House, 1999. 229 p.
- Boldrini 2012 – *Boldrini L.* Autobiographies of others: Historical subjects and literary fiction. London: Routledge, 2012. 242 p.
- Boldrini, Novak 2017 – *Boldrini L., Novak J.* Experiments in life-writing. Intersections of auto / biography and fiction. London: Palgrave Macmillan, 2017. 298 p.
- Buisine 1991 – *Buisine A.* Biofictions // Revue des Sciences Humaines, «Le Biographique». 1991. № 224. P. 7–13.
- Castellana 2019 – *Castellana R.* Finzioni autobiografiche. Roma: Carocci Editore, 2019.
- Gefen 2005 – *Gefen A.* Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine. Blanckeman, Bruno and et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. Le Roman français au tournant du XXIe siècle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. P. 305–319.
- Docherty 1983 – *Docherty T.* Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction. Clarendon, Oxford, 1983. 288 p.
- Jacobs 1990 – *Jacobs N.* The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction. Carbondale, Illinois: Southern Illinois UP, 1990. 234 p.
- Lukaács 1969 – *Lukaács G.* The Historical Novel. Harmondsworth, 1969. 363 p.
- Vannucci 2011 – *Vannucci V.* Canone e biofiction, i soggetti della storia e i nuovi mondi letterari // Altri canoni / Canoni altri. Pluralismo e studi letterari. Firenze: Firenze university press, 2011. P. 125–153.

References

- Berezan, M.P. (2013), “Evolution of biography as a genre”, *Istoricheskaya poetika zhanra*, Priamurskii gosudarstvennyi universitet im. Sholom-Aleikhema, no 5, pp. 27–32.
- Boldrini, L. (2012) *Autobiographies of others: Historical subject and literary fiction*, Routledge, London, UK.
- Boldrini, L. and Novak, J. (2017), *Experiments in life-writing. Intersections of auto / biography and fiction*, Palgrave Macmillan, London, UK.

- Buisine, A. (1991), Biofictions, *Revue des Sciences Humaines*, «Le Biographique», no 224, pp. 7–13.
- Castellana, R. (2019), *Finzioni autobiografiche*, Carocci Editore, Roma, Italy.
- Docherty, T. (1983), *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Clarendon, Oxford.
- Gefen, A. (2005), Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine. Blanckeman, Bruno and et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 305–319.
- Jacobs, N. (1990), *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale, Illinois, USA.
- Lukačs, G. (1969), *The Historical Novel*, Harmondsworth, UK.
- Margolin, U. (2012) From Predicates to People like Us. Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters, *Narratorium*, no. 1 (3).
- Rarenko, M.B. (2017), *Biografiya: Evolyutsiya i gibridizatsiya zhanra* [Biography. Evolution and hybridization of a genre], Analytical review, INION RAN, Moscow, Russia.
- Middeke, M. and Huber, W. (eds.) (1999), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Columbia.
- Shurinova, N.S. (2019), “New researches about biographical writings”, *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, vol. 4, № 3, pp. 144–152.
- Vannucci, V. (2011), Canone e biofiction, i soggetti della storia e i nuovi mondi letterari, *Altri canoni / Canoni altri. Pluralismo e studi letterari*, Firenze university press, Firenze, Italy. pp. 125–153.

Информация об авторе

Татьяна А. Быстрова, кандидат филологических наук, 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), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; tassina@yandex.ru

Рецензии и обзоры

УДК 82.0

DOI 10.28995/2686-7249-2023-3-291-298

Осмысление смысла

Рецензия на книгу:

Подковырин Ю.В. Инкарнация смысла
литературного произведения: Монография
(М.: Эдитус, 2022. 202 с.)

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В рецензии рассматривается книга Ю. В. Подковырина «Инкарнация смысла литературного произведения». Демонстрируется важность и значимость данной работы для теории и истории литературы, поскольку впервые в нашей науке на основе анализа целого ряда различных художественных текстов понятие смысла обосновывается через категорию инкарнации, в результате чего формируется особая интерпретационная методология, которую можно обозначить как рассмотрение эстетической инкарнации смысла.

Ключевые слова: смысл, инкарнация, Ю. В. Подковырин

Для цитирования: Доманский Ю.В. Осмысление смысла: Рец. на кн.: Подковырин Ю.В. Инкарнация смысла литературного произведения: Монография (М.: Эдитус, 2022. 202 с.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 291–298. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-291-298

© Доманский Ю.В., 2023

Comprehension of meaning

Book review:
Podkovyrin, Yu.V. (2022), *Inkarnatsiya smysla literaturnogo proizvedeniya*. Monografiya,
Editus, Moscow

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

Abstract. The book under review is *Inkarnatsiya smysla literaturnogo proizvedeniya* by Yu.V. Podkovyrin. The book is an important contribution to the theory and history of literature, inasmuch as it for the first time analyses a whole series of heterogeneous artistic texts on the basis of the category of incarnation. The author thereby develops a special methodology of interpretation that one may call the analysis of the aesthetic incarnation of meaning.

Keywords: meaning, incarnation, Yu.V. Podkovyrin

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), "Comprehension of meaning. Book rev.: Podkovyrin, Yu.V. (2022), *Inkarnatsiya smysla literaturnogo proizvedeniya*. Monografiya, Editus, Moscow", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no 3, part 2, pp. 291–298, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-291-298

Зачем нужен анализ литературного произведения? Думаю, не будет категорически ошибочным ответ, что анализ нужен для самого анализа, то есть сам процесс может быть с полным на то правом признан целью аналитика. Хотя, разумеется, у процесса анализа должен быть результат, который в итоге обязан стать полноценной целью аналитического процесса. Что же это за результат? Разумеется, интерпретация. Но ведь и у интерпретации должна быть цель. И если попытаться и эту цель каким-то образом выразить, то к таковой можно отнести постижение смысла литературного произведения. Именно категории смысла и посвящена монография Юрия Владимировича Подковырина «Инкарнация смысла литературного произведения». Автор книги уже в самом начале ее относительно термина «смысл» справедливо замечает:

...частотность использования понятия не обязательно свидетельствует об отчетливости его границ в кругозоре ученых, а также о том,

что само явление, понятием обозначаемое, становится объектом специального научного рассмотрения [Подковырин 2022, с. 3]¹.

И действительно, необходимость в теоретическом филологическом исследовании смысла назрела уже давно; даже странно, что подобного рода фундаментальное исследование появилось только сейчас. И это при том, что

...с одной стороны, *практическая* деятельность литературоведов постоянно так или иначе связана с интерпретацией *смысла художественных* текстов. С другой стороны, сам предмет (и цель) этих истолковывающих усилий – художественный смысл – остается в теоретическом отношении неопределенным (с. 10)².

Книга Подковырина и посвящена тому, чтобы как можно глубже постичь саму категорию художественного смысла.

Можно ли утверждать, что перед нами первая попытка такого рода постижения? Конечно нет. Осмысливать смысл как категорию филологам приходилось и прежде³, однако в подавляющем большинстве работ, как справедливо замечает Ю. В. Подковырин, «слово смысл используется не как научная категория, требующая специального обсуждения и дефиниции, а как обыденное понятие, смысл которого известен “по умолчанию”» (с. 4); более того, понятие смысла зачастую смешивается с понятиями смежными – с идеей, значением, содержанием; дело даже доходит до того, что понимание художественного произведения порой сводится «к выявлению представленных в нем... жизненных смыслов – моральных, религиозных, философских» (с. 16), а это редуцирует оппозицию художественного и нехудожественного, тогда как «актуализация художественного смысла предполагает взаимодействие не только различных осмысливающих позиций, но и разных, более того, внеположенных друг другу коммуникативно-смысловых “измерений”» (с. 60); а «выявление диалогичности (интерсубъективности) смысла литературного произведения представляет собой существенный шаг в сторону прояснения его природы» (с. 52). В случае же рецензируемой книги мы впервые имеем дело с осмыслением смысла в качестве ведущей цели всего исследования,

¹ Далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

² Курсив, выделение и подчеркивание в цитатах везде принадлежит автору рецензируемой книги.

³ Назовем несколько основных работ из сравнительно недавних: [Смирнов 2001; Смирнов 2015; Тмарченко 2004; Тюпа 2008; Тюпа 2018; Фуксон 1999; Фуксон 2018; Фуксон 2022; Четверикова 2007; Шаев 2010].

буквально – магистральной темы его. И особенно важно, что категория смысла рассматривается в ракурсе теории литературы, хотя, разумеется, и прежде как истории литературы, так и теоретики использовали «смысл» как понятие «операционное, рабочее» (с. 6). Но что простительно историку, то непростительно теоретику; для последнего одна из важнейших задач – разобраться с термином, с которым приходится работать; согласимся, что без уточнения базового термина того или иного исследования теоретические построения в филологии не представляются возможными в принципе.

Разумеется, в книге Подковырина предельно важно то, что речь идет не о смысле вообще, а о смысле *художественном*. Следовательно, не остается автор в стороне от проблемы художественности, раскрываемой по ходу книги с разных сторон; и надо сказать, что в этом процессе существенно уточняются некоторые моменты, связанные с данной категорией. И все же вторым по значимости после смысла термином всего исследования оказывается понятие инкарнации (воплощения); это понятие крайне продуктивно и обоснованно переносится из сферы философской, даже теологической (подходы к понятию инкарнации в разных научных отраслях систематизируются в первой главе книги Подковырина), в области филологической герменевтики и теории литературы. Самое же принципиально важное тут, что понятие инкарнации вступает в строгие системные отношения с понятием смысла, формируя совершенно особый подход к структуре литературного произведения; инкарнация оказывается особым способом бытия смысла художественного, а стало быть, описание и выявление условий и характеристик инкарнации в полной мере может являться целью теоретического филологического исследования; и цель эта в итоге оказывается достигнута на художественном материале не только обширном, но и многообразном – берутся тексты разных литературных родов и жанров, но все они выстраиваются в общую систему, позволяющую в итоге выявить и осмыслить основные характеристики инкарнированного художественного смысла.

И в этой связи исследователю нет нужды абстрагироваться от того, что принято называть жизненным смыслом, ведь

...в произведении художественной литературы жизненный смысл соотносится с позициями героев, с их заботами и чаяниями, с их «жизненным миром» как сферой общения (с. 65).

Примечательно, что на основе данного постулата инкарнация смысла объясняется через предельно хрестоматийные примеры – «Вий» Гоголя, «Робинзон Крузо» Дефо, «Евгений Онегин» Пуш-

кина. Получают ли эти произведения какие-то предельно новые толкования? Пожалуй, нет. Однако при обращении к ним при помощи обозначенных категорий возникают такие оттенки, которые при иных подходах отнюдь не были заметны. Что же в итоге? Как минимум, то, что аналитику отнюдь не стоит отказываться от жизненного измерения смысла, но следует учитывать, что в литературном произведении оно не является единственным.

Оно увязывается с позициями героев, а также автора и читателей (в последнем случае смысловая многомерность художественного текста редуцируется) как субъектов жизненного осмысления, но не объясняет бытия и смысла художественного произведения как целого. Жизненный смысловой контекст в художественном произведении может быть адекватно понят только относительно другого коммуникативно-смыслового «плана» (с. 87).

Этот план Ю.В. Подковырин соотносит с позициями автора и читателей и, опираясь на терминологию Бахтина, обозначает как «внежизненный». В итоге предельно подходящей иллюстрацией оказывается лермонтовский «Герой нашего времени», а исследовательский вывод о вневходимости автора жизненному смысловому континууму героя как основному специфическому условию инкарнации смысла выглядит вполне обоснованным (с. 95).

В качестве же общего терминологического вывода всего исследования Подковырина позволим себе процитировать финал первого параграфа второй главы, сохранив авторские курсивы и выделение и надеясь, что в будущем части этого вывода войдут в филологические энциклопедии и словари:

...необходимыми условиями инкарнации художественного смысла являются: 1) *наличие ситуации общения, диалога* (это общегуманитарное условие актуализации вообще всякого смысла, не только художественного); 2) *наличие вневположного жизненному коммуникативно-смысловому континууму эстетического («внежизненного») контекста общения*, образуемого посредством реакции участников данного коммуникативного события (героя, автора, читателя) на актуализированные в жизненном коммуникативном измерении ценности и смыслы с позиции вневходимости. Сама же *инкарнация смысла представляет собой способ актуализации смысла в событии эстетической коммуникации, характеризующийся его претворением в наличное бытие (= бытие героев), которое в этом случае выступает как самоистолкование (= авторская художественная интерпретация жизни; = горизонт целостного читательского самоопределения)* (с. 108–109).

Куда же возможно движение дальше – после столь концептуального построения? Согласно книге Подковырина, как раз в сторону изучения специфических черт инкарнированного смысла, актуализирующегося в событии эстетического общения. И тут автор книги находит оптимальные решения в плане того, что можно назвать предметами конкретных изысканий. Исходя из того, что «в контексте инкарнации самая незначительная деталь, частная подробность становится “узлом”, связывающим смысловые нити произведения» (с. 126) и рассматривая в данном ракурсе относительно недавний драматургический текст, а именно пьесу «Пластилин» Василия Сигарева, обращаясь при этом и к другим текстам, Подковырин делает вывод, который с полным правом можно признать не только концептуальным, а и универсальным, то есть речь тут может идти буквально о любом элементе художественного произведения:

...часть художественного произведения не просто *отсылает* к смыслу целого, но и определенным образом *истолковывает* этот смысл. Но соотношение семантики части и целого в художественном произведении раскрывает и другую особенность инкарнированного смысла (с. 129).

И далее на этом основании, на основании того, что «художественный смысл, поскольку он инкарнирован, не поддается до конца разложению на части, составляющие элементы» (с. 129) и на примере еще некоторых литературных произведений выделяются шесть качеств инкарнированного художественного смысла – это 1) онтологизация, 2) предметность и «зримость», 3) целостность и репрезентативность, 4) континуальность, 5) персональность, 6) со-бытийность (с. 137).

Эти качества художественного смысла являются конститутивными и неотделимы друг от друга, наличие одного предполагает наличие других. Все эти качества представляют разные грани одного явления: инкарнации смысла, совершающейся в контексте эстетического общения, в литературном произведении как событии художественной коммуникации (с. 138).

Согласимся, что на этом выводе автор мог бы остановиться, однако далее он рассматривает инкарнацию смысла в ряде конкретных элементов (в пространстве, во времени и в сюжете) на конкретных примерах, тем самым делая свою концепцию предельно фундаментальной, а нас приближая к общему выводу по рассматриваемой монографии.

Подводя итог, можно сказать, что в книге Ю.В. Подковырина впервые в нашей науке на основе анализа целого ряда разнородных художественных текстов понятие смысла обосновывается через категорию инкарнации, в результате чего формируется особая интерпретационная методология, которую можно обозначить как рассмотрение эстетической инкарнации смысла. И единственное, на чем еще хотелось бы заострить внимание, это ответ на вопрос, касающийся реализации смысла в художественном произведении: смысл уже есть в произведении и только актуализируется при рецепции или же он при рецепции образуется? И тут, как представляется, однозначный ответ пока что невозможен, т. е. исследовательской мысли, обращающейся к категории смысла, есть куда двигаться в будущем.

Литература

- Подковырин 2022 – *Подковырин Ю.В.* Инкарнация смысла литературного произведения: Монография. М.: Эдитус, 2022. 202 с.
- Смирнов 2001 – *Смирнов И.П.* Смысл как таковой. СПб.: Акад. проект, 2001. 342 с.
- Смирнов 2015 – *Смирнов И.П.* Превращения смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 304 с.
- Тамарченко 2004 – *Тамарченко Н.Д.* В поисках смысла художественного текста // Русский язык. 2004. № 3 (339). С. 2–4.
- Тюпа 2018 – *Тюпа В.И.* Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь, 2018. С. 333–342.
- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 238–239.
- Фуксон 1999 – *Фуксон Л.Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999. 128 с.
- Фуксон 2018 – *Фуксон Л.Ю.* Толкования: Сб. ст. Кемерово: КемГУ, 2018. 199 с.
- Фуксон 2022 – *Фуксон Л.Ю.* Уменьшительно-ласкательный образ мира. М.: Издательские решения, 2022. 140 с.
- Четверикова 2007 – *Четверикова О.В.* Художественный текст как форма презентации авторских смыслов: Монография. Армавир: АГПУ, 2007. 210 с.
- Шаев 2010 – *Шаев Ю.М.* Смысл в герменевтике: опыт семиотического анализа. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. 129 с.

References

- Chetverikova, O.V. (2007), *Khudozhestvennyi tekst kak forma prezentatsii avtorskikh smyslov: monografiya* [Artistic text as a form of presentation of author's meanings. Monograph], AGPU, Armavir, Russia.
- Fukson, L.Yu. (1999), *Problemy interpretatsii i tsennostnaya priroda literaturnogo proizvedeniya* [Issues of interpretation and the value nature of a literary work]. Kemerovo, Russia.
- Fukson, L.Yu. (2018), *Tolkovaniya: sbornik statei* [Interpretations. A collection of articles], KemGU, Kemerovo, Russia.
- Fukson, L.Yu. (2022), *Umen'shitel'no-laskatel'nyi obraz mira* [Diminutive-affectionate image of the world], Izdatel'skie resheniya, Moscow, Russia.
- Podkovyrin, Yu.V. (2022), *Inkarnatsiya smysla literaturnogo proizvedeniya*, Monografiya [The incarnation of the meaning of a literary work, Monograph], Editus, Moscow, Russia.
- Shaev, Yu.M. (2010), *Smysl v germenевtike: opyt semioticheskogo analiza* [Meaning in hermeneutics. The experience of semiotic analysis], PGLU, Pyatigorsk, Russia.
- Smirnov, I.P. (2001), *Smysl kak takovoi* [Meaning as such], Akadem. proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Smirnov, I.P. (2015), *Prevrashcheniya smysla* [Transformations of meaning], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Tamarchenko, N.D. (2004), "In search of the meaning of a literary text", *Russkii yazyk* [Russian language], no 3 (339), pp. 2–4.
- Tiupa, V.I. (2008), "The meaning is artistic", *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts], Izd-vo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, pp. 238–239.
- Tiupa, V.I. (2018), "Incarnation of Meaning (Nabokov's 'Christmas')", *Inkarnatsiya smysla ('Rozhdestvo' Nabokova)*, *Proizvodstvo smysla: Sb. statei i materialov pamyati Igorya Vladimirovicha Fomenko* [Production of Meaning. Collection of articles and materials in memory of Igor Vladimirovich Fomenko]. Tver', Russia, pp. 333–342.

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

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 3. Часть 2
2023

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.И. Медведева

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-74270 от 09 ноября 2018 г.

Подписано в печать 20.10.2023

Выход в свет 26.10.2023

Формат 60×90¹/₁₆.

Уч.-изд. л. 10,0. Усл. печ. л. 10,3

Тираж 1050 экз. Свободная цена

Заказ № 1808

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuhr.ru