

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

8
2021

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" 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, 125047

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

Тел.: 8(495)250-6844

электронный адрес: domanskii@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A.A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

O.B. Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.I. Kimmelman, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

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

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

- G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tjupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executive editor:

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

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

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

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

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

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

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

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

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Французская Республика

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск:

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

<i>Екатерина Ю. Леонова</i> Гротеск и абсурд в детской литературе: соотношение понятий	12
<i>Ульяна В. Петухова</i> Поэтика музыкальности романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»	21
<i>Георгий С. Прохоров</i> Вариация к Достоевскому? Роман И. Эренбурга «Хулио Хуренито»	30
<i>Виктория Я. Малкина</i> Визуальное и музыкальное в вербальном тексте: «Болеро» Н. Заболоцкого	43
<i>Наталья Н. Кириленко</i> Притчи-позиции в полицейском романе братьев Вайнеров «Эра милосердия»	53
<i>Айгуль Р. Гиматдинова</i> Образ театра и проблема идентичности героя в “Laterna Magica” И. Бергмана	64
<i>Виктория А. Ватуева</i> Поэзия Велимира Хлебникова в творчестве группы «АукцЫон»: на примере альбома «Жилец вершин»	75
<i>Алексей Е. Масалов</i> «Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море» Ильи Кутика: мифопоэтика, метаморфозы пространства и функция метаболы	86
<i>Юрий В. Доманский</i> К вопросу о «слове рока» в современном русском романе: мир Бориса Гребенщикова в мире «Пловца снов» Льва Наумова	96
<i>Дмитрий А. Беляков</i> «Всё, чего они касаются, плавится»: художник Штраух Т. Бернхарда и иезуит Нафта Т. Манна	112

<i>Татьяна А. Быстрова</i> От «Спокойного хаоса» к «Колибри»: о творчестве Сандро Веронези	122
--	-----

Искусствоведение и культурология

<i>Мария О. Булавина</i> Драматургия Гоголя в кино	132
---	-----

<i>Алексей В. Соснин, Юлия В. Балакина, Эдита Н. Меркулова</i> Невербальный модус лондонского текста английской лингвокультуры в его языковом выражении: на примере звукового субтекста	141
---	-----

CONTENTS

Philology

<i>Ekaterina Yu. Leonova</i> Grotesque and absurd in the literature for children. Correlation of concepts	12
<i>Uliana V. Petukhova</i> The poetics of the musicality of the novel in verses by A.S. Pushkin “Eugene Onegin”	21
<i>George S. Prokhorov</i> Responding to Dostoyevsky? <i>Julio Jurenito</i> by Ilya Ehrenburg	30
<i>Victoria Ya. Malkina</i> Visual and musical in the verbal text. “Bolero” by N. Zabolotsky	43
<i>Natal'ya N. Kirilenko</i> Parables-positions in the police novel “The Era of Mercy” by brothers Wainers	53
<i>Aigul R. Gimatdinova</i> The image of theatre and the issue of the character's identity in I. Bergman's “Laterna Magica”	64
<i>Viktoria A. Vatuева</i> Poetry of Velimir Khlebnikov in the works of the band “Auktyon”. On the example of the album “Zhilets vershin”	75
<i>Aleksei E. Masalov</i> “Ode on Visiting the Belosaraisk Spit on the Sea of Azov” by Iliia Kutik. Mythopoetics, metamorphoses of the space and the function of metabole	86
<i>Yurii V. Domanskii</i> On the issue of the “rock poetry word” in contemporary Russian novel. The world of Boris Grebenshchikov in the world of “Dreams Swimmer” by Lev Naumov	96
<i>Dmitry A. Belyakov</i> “Was sie anrühren, schmilzt”. Thomas Bernhard's painter Strauch and Thomas Mann's Jesuit Naphta	112

<i>Tatiana A. Bystrova</i> From “Calm Chaos” to “Colibri”. The works of Sandro Veronesi	122
--	-----

Art Studies and Cultural Studies

<i>Maria O. Bulavina</i> Gogol's dramaturgy in cinema	132
--	-----

<i>Alexey V. Sosnin, Julia V. Balakina, Edita N. Merkulova</i> The non-verbal modus in the structure of the London Supertext of English linguistic culture. As exemplified by the sound subtext	141
---	-----

УДК 82-93

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-12-20

Гротеск и абсурд в детской литературе: соотношение понятий

Екатерина Ю. Леонова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, leonova.ekaterina.u@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается поэтика гротеска и абсурда на материале детской литературы, в частности в рассказах Т. Собакина («Лысое чудовище», «Мотя», «Тогда я подумал»), Н. Носова («Фантазеры»), М. Есеновского («Ур-Юр-выр»), а также стихотворениях А. Гиваргизова («Непривычно»), А. Орловой («Я расту...») и А. Усачева («Вобла и журнал»). В качестве ключевой характеристики для обоих понятий выдвигаются идеи о целостности образов и их органичности в созданной художественной действительности. Так, абсурдные образы создаются множественностью точек зрения и возникающими между ними противоречиями, в них ярко выражена граница между естественным и неправдоподобным. В этих образах элементы не полностью совмещаются и могут быть разделены путем воображения. Гротескные образы в детской литературе, созданные объективизацией отдельных элементов или совмещением непротиворечащих друг другу планов, более органичны и также могут быть визуализированы, что отличает гротеск и абсурд от нонсенса. План телесного и изменчивость образа остаются наиболее частыми способами создания гротеска в детской литературе. Гротескное и абсурдное не проявляется зависимости от фантастического допущения, что позволяет этим категориям существовать как внутри, так и вне категории фантастического.

Ключевые слова: абсурд, гротеск, детская литература, нонсенс, фантастика

Для цитирования: Леонова Е.Ю. Гротеск и абсурд в детской литературе: соотношение понятий // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 12–20. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-12-20

Grotesque and absurd in the literature for children. Correlation of concepts

Ekaterina Yu. Leonova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
leonova.ekaterina.u@gmail.com*

Abstract. The article considers the poetics of the grotesque and the absurd in the literature for children, in particular, the stories of T. Sobakin (“The Bald Monster”, “Motya”, “Then I Thought”), N. Nosov (“Dreamers”), M. Yessenovsky (“Ur-Yur-vyr”), as well as poems by A. Givargizov (“Unusual”), A. Orlova (“I am growing...”) and A. Usachev (“Vobla and the magazine”). Ideas about the wholeness of images and their harmony towards the created artistic reality are considered key characteristics for both concepts. So, absurd images are created by multiple points of view and contradictions between them, they clearly express the border between the ordinary and the implausible. The elements there are not completely combined and can be separated from each other by the means of imagination. Grotesque images in literature for children, created by objectifying individual elements or combining plans that do not contradict each other, are more natural and can also be visualized, and that is what distinguishes grotesque and absurdity from nonsense. The physicality and the variability of the image remain the most common ways of creating the grotesque in children’s literature. The grotesque and absurd does not depend on the fantastic assumption, which allows such images to exist both inside and outside the category of the fantastic.

Keywords: absurdity, grotesque, children’s literature, nonsense, fantastic fiction

For citation: Leonova, E. Yu. (2021), “Grotesque and absurd in the literature for children. Correlation of concepts”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 12–20, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-12-20

В рассказе Т. Собакина «Тогда я подумал»¹ герой размышляет об абсурде. В поисках определения различным ситуациям он сталкивается и с другими категориями, похожими, по его мнению, на абсурд: нонсенс (бессмыслица) и фантастика. Он не находит удовлетворительного разграничения между ними, и это неудивительно. До сих пор в литературоведческой науке между абсурдом, нонсенсом, фантастикой и гротеском не проведено четких различий. Тем более этого не сделано на материале детской литературы.

¹ Собакин Т. Тогда я подумал // Пионер. 1990. № 4. С. 26.

О.Д. Буренина в словарной статье о поэтике абсурда отмечает, что «абсурд может быть разложен на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов»². В свою очередь, О.Л. Черноорицкая определяет абсурд как «образ, данный как реальность, выходящая за пределы здравого смысла» [Черноорицкая 2002, с. 2]. Как сочетается понятие образа, предполагающего цельность, с идеей противостояния несоединимых фактов? Проанализируем на примерах из детской литературы, в том числе из нескольких рассказов Т. Собакина.

В рассказе «Мотя»³ герой хочет отнести колбасу не бездомной кошке, а бездомному бегемоту. С одной стороны, мы можем представить это животное, поместить его в пространство дома, тем более что внешний его облик никак не меняется. С другой стороны, очевидно, что характеристика созданного образа уже резко отличается от наших обычных представлений и ожиданий, и некоторые свойства такого образа не являются правдоподобными. Кроме того, за счет наделения этого образа новыми характеристиками вымещаются другие, правдоподобные его черты, поскольку *совместить* их невозможно. Так, у бегемота из рассказа меняется место его обитания и даже свойственная ему еда (бегемот, по мнению героев, «просит колбаски», а на балконе занимается тем, что ловит пастью ветер, причем более всего предпочитает юго-западный). Замещение одного объекта (кошки, о которой говорится заранее) другим объектом (бегемотом), при котором он лишается некоторых своих первоначальных свойств и наделяется свойствами домашнего животного, абсурдно.

В рассказе «Лысое чудовище»⁴ альпинист Веревкин так боится выйти из дома, что тренирует свои спортивные навыки в мусоропроводе. Очевидно абсурдная ситуация основывается на противоречащем логике замещении гор на мусоропровод, в том числе абсурдны именно основания для такого замещения, ведь из общего между этими образами может быть разве что протяженность. Конфликт составляющих этого образа рождает абсурд. Цельный ли это образ? С одной стороны, он может быть визуализирован, но, на наш взгляд, едва ли органичен. Как с трудом можно представить

²Буренина О.Д. Абсурда поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 7.

³Собакин Т. Мотя // Собакин Т. Заводной мир. М.: АСТ, Астрель, 2007. С. 100.

⁴Собакин Т. Лысое чудовище // Там же. С. 168.

бегемота, которого герои помещают в ванну, так и альпиниста в мусоропроводе представить достаточно сложно, образы как бы распадаются обратно на элементы, из которых состоят. Другой пример абсурдного образа тоже можно встретить в этом рассказе. Полиция пытается поймать пугающее всех Лысое чудовище, однако пуля застревает в стволе пистолета. Несмотря на физическое слияние двух объектов в один, не создается новый цельный образ, и абсурд основывается на противоречивом столкновении двух этих объектов.

В рассказах Т. Собакина встречаются и такие образы, представить которые оказывается абсолютно невозможно. Например, в уже упомянутом рассказе «Тогда я подумал» часы показывают сначала одиннадцать граммов, а потом мешок кроликов. Если в первом случае очевидна замена весов часами (хотя что взвешивается – не ясно), второй случай не оставляет шансов даже представить получившийся образ. Герой называет это бессмыслицей и оказывается прав. Созданные образы характеризует не абсурд, а нонсенс. Неорганичное и неправдоподобное слияние объектов в данных образах вместе с невозможностью их визуализировать говорит об отсутствии постигаемого смысла. Элементы практически не имеют ни единого основания для сравнения и соединения, в отличие от образов дикого и домашнего животного, пистолета и пули, как в рассмотренных выше текстах.

Идея слияния образов присутствует и в гротеске. По мнению М.М. Бахтина, «одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном» [Бахтин 2010, с. 46], в нем также заложена противоречивость, двуликость. В чем же кроется коренное отличие от абсурдного образа? На наш взгляд, несмотря на противоречивость, образ целен и неразделим. В том же рассказе «Лысое чудовище» существо оказывается и страшным, и смешным, и ни одно из этих противоречащих друг другу качеств не может быть отделено, что подчеркивает его большую органичность по сравнению с абсурдными образами. Вероятно, поэтому гротескный образ напрямую связан с планом телесного, где части тела, с одной стороны, остаются неотделимыми компонентами образа, а с другой – объективируются, получая свое особенное воплощение. В повести А. Волкова «Урфин Джюс и его деревянные солдаты» солдаты имеют огромные уши, а вместо рук – разветвленные древесные корневища, иногда с обрубленными отростками, и насчитывают по семь и по десять пальцев на каждой руке⁵.

⁵Волков А.М. Урфин Джюс и его деревянные солдаты. М.: Эксмо, 2016. С. 90.

Популярная тема в детской литературе, где особенно часто встречается гротеск, – взросление как «вырастание», что включает в себя как телесные образы, так и идею постоянного изменения, также характерную для гротескных образов, но не свойственную абсурдному. В стихотворении А. Орловой «Я расту...»⁶ прибавка в росте кажется герою настолько значительной, что он не только обгоняет папу, но и прорастает сквозь облака и дотягивается до звезд. Рост, непосредственно отражающий идею телесного, постоянное изменение тела делает стихотворение гротескным. Образ хоть и противоречит реальной логике, но вполне может быть визуализирован. Развитие образа, его «жизнеспособность» помогают соединить рассудку невероятные факты. Герой и его особенное качество сливаются в одно целое. И на этой цельности построено стихотворение.

Сборник коротких рассказов на тему роста представляет собой книга М. Есеновского «Главный шпионский вопрос»⁷, где мальчик Юра каждое утро замечает, что у него выросла какая-либо часть тела. Части тела достигают нереальных размеров, что дарит герою невероятные возможности: побывать в космосе с выросшей головой, увеличившимся ртом пугать животных в зоопарке. Огромный нос отваливается, забирается под кровать и собирается там жить. Рассказы строятся на выраженной телесности и объективизации образов. Кроме того, помимо обычных частей тела, у мальчика вырастают хвост и крылья, что также является гротескным совмещением элементов: человеческого и животного. Однако данная монструозность не уродлива и не страшна, что часто характеризует «взрослые» гротескные образы, характерные для карнавального гротеска. Все ситуации, построенные вокруг частей тела, комичны: мама зовет Юру обедать, и он возвращается из космоса, а в огромном рту оказывается легко рассмотреть большие зубы (в результате чего мальчик из зоопарка идет к стоматологу).

Сочетание гротескных и абсурдных ситуаций в детской литературе редко можно встретить. На наш взгляд, один из таких немногочисленных примеров – рассказ Н. Носова «Фантазеры»⁸. Мишутка и Стасик, как отмечает автор, решили рассказать друг другу различные *небылицы*. В процессе этой игры мальчики действительно придумали невозможные ситуации: они увеличиваются и умень-

⁶ Орлова А. Я расту... // Орлова А. Со стихами целый день. М.: Росмэн, 2019. С. 14.

⁷ Есеновский М. Главный шпионский вопрос. М.: Эгмонт, 2017.

⁸ Носов Н.Н. Фантазеры // Носов Н.Н. Фантазеры и другие рассказы. М.: Махаон, 2020. С. 10–17.

шаются в размерах, способны переплыть море и реку, летать. Наиболее невероятной кажется история о том, как Мишутке голову откусывает акула, но он идет без нее домой и отрацивает новую. С одной стороны, рассказанное действительно абсурдно: дети не обладают ни такими выдающимися физическими способностями, ни анатомическими свойствами, позволяющими отрацивать голову. Нереальность рассказываемого подчеркивается и самими героями. Мальчики сами удивляются рассказам друг друга, отмечая несоместимость их «логик». Рассказанное происходит только в головах ребят, и на неправдоподобность их рассказов указывает автор в самом начале текста. Таким образом, абсурдность ситуации и образов возникает как в самой художественной реальности, так и вне ее (при применении законов реального мира).

В то же время созданные образы, несмотря на их нереалистичность, оказываются цельными, что подтверждается их способностью к различным действиям (переплыть реку, море, ходить без головы). Созданные образы характеризуются телесностью и изменчивостью (рост и уменьшение тел мальчиков, «безголовое» тело), и в них нельзя что-либо отделить от созданного образа. Это неразделимое живое целое, как отмечал М.М. Бахтин, – главная черта гротескного образа.

Идея об органичности, цельности и соответствии абсурдного образа каким-либо законам, конечно, субъективна, однако часто именно благодаря точке зрения и создается абсурд. Рыба из стихотворения А. Усачева «Вобла и журнал» летает по небу в очках и читает статью профессора о том, что таких, как она, не бывает. Удивившись и расстроившись («обидно читать, что тебя не бывает»⁹), она отказывается от своих необычных атрибутов. Так, в стихотворении сталкиваются две точки зрения: точка зрения рыбы, читающей журнал, и мнение профессора о невозможности существования таких рыб. Точки зрения встречаются, и рыба даже меняет свой облик. Здесь абсурд возникает как внутри художественной реальности – в столкновении противоположных точек зрения, так и на уровне композиционно-речевых форм. В то же время образ летающей воблы абсурден и с точки зрения жизненной реальности, законов природы.

Заметим, что образ рыбы может быть разложен на два плана – план реального существа и план человеческих, несвойственных ему частей. Эти два плана легко отделяются, что и происходит в стихотворении – рыба отказывается от всех «лишних» вещей. Это

⁹ Усачёв А. Вобла и журнал // Усачев А. Если бросить камень вверх. М.: Нигма, 2015. С. 15.

говорит также об отсутствии гротескного слияния в этом образе, тогда как мы не смогли бы укоротить части тела солдат Урфина Джюса или превратить Лысое чудовище в реально существующее животное.

Точка зрения играет непосредственную роль в создании абсурда в стихотворении «Непривычно» А. Гиваргизова. В бытовой, вполне возможной реальной ситуации кусания насекомыми ребенка воспроизводится точка зрения этих насекомых. Благодаря такому взгляду на ситуацию в образе насекомых сталкиваются несовместимые действия: забота о ребенке и причинение ему боли («Давай, улыбайся и высуши слезы», / – Сказали, кусая, пиявки и осы»¹⁰).

Герой Т. Собакина, продолжая попытки категоризировать произошедшие с ним ситуации, замечает: «Что же это было? Сказка?.. Вроде не похоже. Волшебством-то и не пахло! Фантастика?.. Вряд ли. Я же в другие миры не летал...»¹¹ Но что же такое «другие миры», единственное ли это различие между гротеском, абсурдом и фантастикой? Согласно статье С.П. Лавлинского и В.Я. Малкиной, фантастическое действительно требует как минимум двух миров в художественной реальности произведения [Малкина, Лавлинский 2019]. В то же время гротескное и абсурдное может существовать как в фантастическом, так и в реалистичном художественном мире, что говорит о более широкой области их применения.

В категории фантастического особую роль играет имажинативная когерентность – соответствие сюжетного плана и композиционно-речевых элементов произведения, т. е. когда происходящее разными способами утверждается. Среди таких способов может быть воспроизведение предшествующих событий или множественность точек зрения. Гротескный образ, как правило, создается с точки зрения Всезнающего автора или обладателя гротескных черт («Урфин Джюс и его деревянные солдаты», «Я расту» и др.). Однако абсурд, как мы успели убедиться, может быть создан единственной точкой зрения («Тогда я подумал» Т. Собакина, «Непривычно» А. Гиваргизова) или же при помощи конфликта («Фантазеры» Н. Носова, «Вобла и журнал» Т. Собакина). Но даже если происходящее все же воспринимается с нескольких позиций («Мотя»), то не допускается существования другого мира, а также необязательным оказывается рассказ о прошлых событиях. Таким образом, абсурду и гротеску свойственно менее

¹⁰ Гиваргизов А. Про драконов и милиционеров. М.: Эгмонт Россия ЛТД., 2017. С. 93.

¹¹ Собакин Т. Тогда я подумал. С. 26.

органичное сочетание элементов в художественной реальности, она не требует строгого утверждения. Что касается образов, то в каждом из них по-разному соотношены границы естественного и сверхъестественного. В гротескном и фантастическом образах это органичное соединение, в то время как в абсурдном образе оно не осознается органичным даже теми, кто видит такой образ в самой художественной реальности. Видимость этой границы, конфликт на границе порождают восприятие его как абсурдного.

Ю.В. Манн, говоря о фантастическом, указывал на особенную роль так называемого фантастического допущения – мысленного принятия доли нереального, после которого развитие событий и образы кажутся более естественными для данной художественной реальности [Манн 1966]. Интересно, что даже при наличии этого приема абсурдные образы не будут восприняты как реально возможные. Неслучайно герои рассказа «Фантазеры», придумывая небылицы, искренне удивляются рассказам друг друга. Даже собственная фантазия, только что оперировавшая нереальными образами, не может допустить другой почти такой же абсурдной ситуации. Кроме того, абсурд в детской литературе часто создает образы в знакомом ребенку мире. Ситуации видятся нелогичными и абсурдными из-за контрастного несоответствия законам данной реальности.

Таким образом, в основе сравнения категорий гротескного и абсурдного могут лежать идея о соотношении элементов, целостности и понятие воображения. Абсурд не допускает полного соединения элементов, а при попытке «насильного» соединения вымещает нечто из суммы получившихся значений. Тем не менее он может быть визуализирован, и в этом его главное отличие от нонсенса, элементы которого не могут быть логически соединены и представлены ни при каких обстоятельствах. В детской литературе абсурд, как правило, является элементом комического. Гротеск так же визуален, как абсурд, и обе категории могут быть также соединены с фантастическим, однако его элементы представляют собой гораздо более органичное единое целое, и если в абсурдном образе можно выделить соединенные элементы, гротеск не допускает такого разделения. Фантастическое в этом смысле представляет собой наиболее органично созданную систему за счет имажинативной когерентности. Ее ключевые приемы – множественность точек зрения, фантастическое допущение в абсурде и гротеске – гораздо менее необходимы.

Литература

- Бахтин 2010 – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин Н.Н. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4, ч. 2. М., 2010. 747 с.
- Малкина, Лавлинский 2019 – *Малкина В.Я., Лавлинский С.П.* О категориях фантастического, гротескного и абсурдного // Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: Сб. ст. / Сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 17–29.
- Манн 1966 – *Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М., 1966. 181 с.
- Черноричская 2002 – *Черноричская О.Л.* Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 207 с.

References

- Bahtin, M.M. (2010), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' works and folk culture of the Middle Ages and Renaissance], in 7 vol., vol. 4, part 2, Moscow, Russia.
- Chernorickaya, O.L. (2002), “*Poetics of the absurd in an aspect of literary and artistic methodology*”, Ph.D. Thesis (Philology), Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P. (2019), “On the categories of the fantastic, the grotesque and the absurd” in Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P. (ed.), *Absurd, grotesk i fantastika v vizual'nyh izmereniyah* [Absurdity, grotesque and fantasy in visual dimensions], Editus, Moscow, Russia, pp. 17–29.
- Mann, Yu.V. (1966), *O groteske v literature* [About grotesque in literature], Sovetskii Pisatel, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Екатерина Ю. Леонова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; leonova.ekaterina.u@gmail.com

Information about the author

Ekaterina Yu. Leonova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; leonova.ekaterina.u@gmail.com

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-21-29

Поэтика музыкальности романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Ульяна В. Петухова

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

Аннотация. В статье рассмотрена проблема поэтики музыкальности на примере романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Музыкальность организуется звуковыми элементами художественной реальности, которые являются структурообразующими принципами архитектоники и принадлежат глубинному уровню произведения. В исследовании выявлены уровни музыкальности и проанализированы параметры аудиально-музыкальной структуры. В процессе исследования были выявлены основные категории музыкальности и способы изображения действительности в романе, основанной на взаимодействии визуально-семантического и музыкального компонентов.

Ключевые слова: А.С. Пушкин «Евгений Онегин», музыкальность, взаимодействие искусств, интермедialность

Для цитирования: Петухова У.В. Поэтика музыкальности романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 21–29. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-21-29

The poetics of the musicality of the novel in verses by A.S. Pushkin “Eugene Onegin”

Uliana V. Petukhova

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

Abstract. The article discusses an issue of poetics of musicality in a novel in verses by A.S. Pushkin “Eugene Onegin”. Musicality is organized by the sound elements of artistic reality, which are structure-forming principles of architectonics and belong to the deep level of the work. The article revealed levels of musicality and analyzed the parameters of the audio-musical structure. In the

© Петухова У.В., 2021

process of research, the main categories of musicality and ways of depicting reality in a novel based on the interaction of visual-semantic and musical components were identified.

Keywords: A.S. Pushkin “Eugene Onegin”, musicality, the interaction of arts, intermediacy

For citation: Petukhova, U.V. (2021), “The poetics of the musicality of the novel in verses by A.S. Pushkin ‘Eugene Onegin’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 8, pp. 21–29, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-21-29

Проблема музыкальности в литературе является частью научного дискурса, посвященного соотношению искусств. При изучении феномена музыкальности применяется метод интермедийного анализа взаимодействия языков культуры, предполагающий сопоставление особенностей понятийной и образной сфер слова и музыки. Интермедийный анализ, таким образом, позволяет увидеть возможности и формы взаимодействия языков различных видов искусства. По мнению Н.В. Тишуниной, «интермедийность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [Тишунина 2001, с. 149].

Целью исследования является выявление уровней музыкальности в художественном произведении. Представляется актуальным анализ параметров аудиально-музыкальной структуры, определение функции аудиального кода в архитектонике романа в стихах, выявление специфики музыкальности, рассмотрение влияния музыкальности и звукообразов (аудиальных образов) на художественно-смысловое поле произведения, определение функции музыкальности. В работе проанализирован механизм конструирования аудиального слоя: интонационный строй, ритм, паузы, звуковая организация.

Взаимодействие вербального, музыкального и визуального кодов на глубинном уровне может быть исследовано на основе интерсемиотического подхода, который предполагает рассмотрение принципов передачи информации в художественном тексте. «Содержанием искусства как моделирующей системы выступает мир действительности, переведенный на язык нашего сознания, переведенного на язык данного вида искусства. Таким образом, разнонаправленные процессы создания и восприятия искусства могут быть рассмотрены как явления перекодировки с особыми на каждом этапе правилами семантической эквивалентности», – писал

Ю.М. Лотман [Лотман 2001b, с. 19]. По его мнению, произведение искусства конструируется «по принципу иконических знаков. Из этого вытекает, что информация, заключенная в произведении искусства, неотделима от языка его моделирования и его структуры как знака-модели» [Лотман 2001b, с. 20]. Таким образом, семиотические системы словесности и музыки могут быть сопоставлены по трем критериям: структура сигнала, тип знака, тип значения. Структура сигнала в музыке и словесности временная, поэтому литература и музыка относятся к временным искусствам.

Проблема музыкальности художественной литературы получила широкий резонанс в литературоведении и музыковедении. В.А. Васина-Гроссман отмечала: «Следует говорить об универсальности некоторых основных организующих принципов, которые и определили постоянное взаимопритяжение обоих искусств» [Васина-Гроссман 1968, с. 57]. Один из исследователей взаимосвязи музыки и литературы, С.П. Шер, раскрывая тему взаимодействия искусств, подчеркивал литературную имитацию музыки [Scher 1984, р. 10]. Так же, как и в музыке, в поэзии смысловая организация формируется звучанием, которое организуется ритмом, интонацией, акцентами, повторами. Экстраполяция музыкальности в литературе включает синестетическую основу. Синестетические метафоры можно рассматривать с точки зрения музыкальности. В литературных текстах повторяющиеся единицы развития, концепты, как и в музыке, называются лейтмотивами.

П. Фридрих в работе «Музыка в русской поэзии» к внутренней музыкальности относил фоннику, ритмику и ритм [Friedrich 1998, р. 242]. Принципом синтагматики внутреннего языка, по мнению Ю.М. Лотмана, является ритм. Ученый связывает внутренний язык художественного произведения с точки зрения семиотики с индексами и элементами, получающими «значение лишь как часть некоторой последовательности (ср. музыкальные значения), элементы его эквивалентны, а синтагматика строится как присоединение одинаковых элементов» [Лотман 2001a, с. 667]. К внешней музыкальности П. Фридрих причислял такую особенность лирического произведения, как способность стать песней [Friedrich 1998, р. 263]. Этот пункт соотносится с концепцией В. Вольфа. Синтез формы и музыки теоретик музыки В. Вольф называл плюралной интермедальностью [Wolf 2002, р. 20].

К типу интракомпозиционной интермедальности можно отнести взаимодействие музыки и слова в романе в стихах «Евгений Онегин», который стал основой известной оперы. В романе актуализируется зона музыкального, он обладает высоким музыкальным потенциалом. Визуальная изобразительность в романе

соединяется с музыкальной составляющей: словесной музыкой. С помощью вербальных средств конструируются ритмическая структура и метр: согласные и гласные звуки организуют аудиальное пространство и звуковую образность.

Б.М. Эйхенбаум подразумевал под музыкальностью прежде всего ритмико-интонационный строй текста [Эйхенбаум 1922, с. 332], а музыкальность, в понимании А. Белого, строится в зависимости от способа расположения ассонансов, аллитерации, рифм. Метр, ритм и словесная инструментовка, по мнению А. Белого, образуют звуковую мелодию¹. «Инструментовка стиха (термин, введенный в поэтику французским теоретиком Рене Гилем, в России – Б. Томашевским) – это фонетико-стилистический подбор в стихе слов, в которых чередование определенных звуков придает стиху или части его определенный звуковой тембр, а отсюда и яркую эмоциональную окраску. К инструментовке относятся все виды аллитераций, ассонансов, звуковых повторов, звукоподражаний, звукописи»². Мелодика является важной составляющей аудиального строя. Для исследования аудиальности литературного текста большое значение имеет рассмотрение принципов создания звукообразов, когда изображение наделяется звуком.

Музыкальность романа в стихах «Евгений Онегин» проявляется многогранно и напрямую связана с визуальным изображением. К акустическим образам в романе можно отнести природные звуки. Среди звуковых образов романа особое значение имеет аудиально гармоничная песня соловья, наполняющая пространство сельской местности, тем самым аудиальный компонент приобретает такие пространственные свойства, как протяженность, зримость. Подобный стиль изображения характерен для живописи сентиментализма и романтизма. Основным референтом текста становятся тембровые и звуковые характеристики музыкальных инструментов, наполняющие звуковое пространство, такие как гитара, фагот, флейта, рожок, труба, свирель. Символика музыкальных инструментов имеет функции отражения внутренних переживаний и настроения героев, расширяет аудиальное пространство, а также становится дополнительной характеристикой героев: «И голосок ее звучит / Нежней свирельного напева»³.

В романе присутствует эстетизированный аудиальный дис-

¹Белый А. Собрание сочинений. Символизм: книга статей. М.: Республика, 2010. С. 38.

²Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 122.

³Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Олимп, 2000. С. 92.

курс – звуки полонеза, вальса, мазурки на балу. Они выполняют не только экспрессивно-эмоциональную функцию, углубляя картину внутреннего мира персонажей, но и создают внутренний сюжет переживаний героя. Музыкальное произведение вводится в качестве музыкального интертекста с помощью частичного экфрасиса, посредством его названия. Сюда относятся аллюзии на музыкальные оперы. Например, строка «приди в чертог ко мне златой»⁴ отсылает читателя к арии русалки Лесты из оперы «Днепровская русалка». В музыкальное поле романа входят народная свадебная песня крепостных девушек, песни пастуха, песни во время гадания. Свадебная песня крепостных девушек перекликается со смятенным душевным состоянием Татьяны. Напевность создает трехстопный нерифмованный хорей с дактилическими окончаниями. «Пушкин отдал предпочтение образцу свадебной лирики, что тесно связано со смыслом фольклорной символики в последующих главах. “Песня девушек” ориентирована на, видимо, известные Пушкину свадебные песни с символикой жениха – “вишенья” – и невесты “ягоды”» [Лотман 2014, с. 57].

Звучащие образы природы оживляют картину, благодаря подобной технике описания создается зримость изображаемого. Автор объединяет звуки природы и звуки музыки звуковой метафорой «светил небесных дивный хор»⁵, «вечный хор валов»⁶. Ощущение зримости происходящего ярко передается в сновидении Татьяны, где атмосфера нагнетается повторением «шипящих и рычащих» звуков «ш» и «р»: «шумит, клубит» «кипучий, темный... поток», «дрожящий, гибельный мосток», «пред шумящею пучиной»⁷. Перелом в художественном изображении аудиально маркирован. Ритмико-интонационный строй изоморфен ритму внутренней речи героини в момент максимального душевного напряжения. Звуковое наполнение пространства характеризуется такими чертами, как повышенная громкость, резкость звуков. Богатая мелодичность создается инструментовкой гласных. Завершающая кадансирующая строфа выделяется интонационно.

К ритмообразующим факторам относятся графические средства: нумерация и пробел, а также «рифмовка и альтернанс (смена рифмы с мужского на женское окончание)»⁸. По мнению

⁴Там же. С. 34.

⁵Там же. С. 88.

⁶Там же. С. 152.

⁷Там же. С. 92.

⁸Онегинская энциклопедия: В 2 т. / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. Т. 2. М.: Русский путь, 1999–2004. С. 551.

Ю.М. Лотмана, «ритмическое членение текста на изометричные сегменты создает целую иерархию сверхъязыковых эквивалентностей. Стих оказывается соотношенным с другим стихом, строфа со строфой, глава с главой текста. Эта повторяемость ритмических членений создает ту презумпцию взаимной эквивалентности *всех* сегментов текста внутри данных уровней, которая составляет основу восприятия текста как поэтического» [Лотман 1998, с. 18]. Теоретическая эквивалентность строк может включать в себя как композиционную форму, так и сюжетное содержание и предполагает соотношение каждой строфы с другими строфами, которые «станутся вариантами единого инварианта, как структурно взаимозаменяемые модификации одной и той же строфической модели. Это позволяет вставлять в роман пропущенные и неоконченные строки, т. е. заменять цифрами и точками фрагменты текста»⁹. Ритмико-синтаксическую структуру романа в стихах определяют длительные паузы, которые образуются включением в текст пустых строк, обозначенных точками. Ю.М. Лотман связывает семантическое значение паузы с поэтикой художественного молчания и называет пропуски строк минус-приемом [Лотман 2001b, с. 16], который имеет смыслообразующую функцию и определяет ритмико-интонационный строй. Л.Н. Боткина выделяет в романе несколько видов композиционных «лакун»: пропуски стихов и строф. Пропуск приобретает семантическое значение, которое «позволяет установить глубинные связи внутри романа» [Боткина 2013, с. 45].

Ритмическая свобода романа в стихах определяется жанровым своеобразием, сочетанием лирического и эпического начал. Ритмическая подвижность стиха, характерная для романа А.С. Пушкина, нарушает жесткую систему синтаксических правил. По аналогии с концепцией Ю.В. Шатина, можно сравнить организацию стихотворного текста Пушкина с ризомой, которая предполагает нелинейность. Ю.В. Шатин в работе «Ритм как система и феномен» отмечает, что отклонения от метрической системы «обладают особой семиотической значимостью, в таком случае стихотворная речь представляется не структурой и системой, исходя из понимания Соссюра, а становится ризомой, понимаемой в духе Д. Делеза и Ф. Гваттари, как неструктурная и нелинейная организация стихотворного текста» [Шатин 2016, с. 28]. Благодаря пропуску ударений в силлабо-тонической системе конструируется оригинальная интонационно богатая ритмическая композиция. Например, письма Татьяны и Онегина написаны четырехстопным

⁹Онегинская энциклопедия. Т. 2. С. 551.

ямбом вольной рифмовки. Ритмическая подвижность заключается в несовпадении ритмической и синтаксической организации строк. Музыкальность в романе конструируется с помощью строфического переноса – анжамбемана, когда стих не совпадает с синтаксическим делением речи: «То несомненный знак ей был, / Что едут гости. Вдруг увидя / Младой двурогий лик луны...»¹⁰. Такой тонкий ритмико-композиционный прием повышает драматический темп рассказа отсутствием междустрофной паузы.

Проделанный анализ позволяет установить, что музыкальная структура романа в стихах «Евгений Онегин» состоит из нескольких уровней, которые определяют аудиальный код романа. Музыкальность организуется звуковыми элементами художественной реальности, которые являются структурообразующими принципами архитектоники и принадлежат глубинному уровню произведения. Миромоделирующее значение музыки соотносится с мировидением. К музыкальным уровням в романе в стихах относится ритмико-интонационная, метрическая и звуковая организация текста, которая конструируется поэтическими приемами: ритмом, рифмой и звукописью. Метрическая форма романа согласована как с общим замыслом романа, так и с языковыми средствами. В процессе работы были выявлены основные категории музыкальности: ритм, звук, интонация, средства звуковой образности, лейтмотив, звуковая метафора. Музыкальная организация романа в стихах «Евгений Онегин» способствует дополнительному эффекту жизненности поэтических картин.

Перспектива исследования состоит в дальнейшем изучении интермедальной природы романа в стихах с точки зрения взаимодействия музыкального и визуального аспектов, которые моделируют художественную картину мира.

Литература

- Боткина 2013 – *Боткина Л.Н.* Семантика композиционных пропусков в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 44–49.
- Васина-Гроссман 1968 – *Васина-Гроссман В.А.* Мастер советского романа. М.: Музыка, 1968. 319 с.
- Лотман 1998 – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 14–285.
- Лотман 2001а – *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001. 703 с.

¹⁰ *Пушкин А.С.* Указ. соч. С. 90.

- Лотман 2001b – *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Искусство, 2001. 542 с.
- Лотман 2014 – *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Азбука, 2014. 512 с.
- Тишунина 2001 – *Тишунина Н.В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: К 80-летию проф. М.С. Кагана. СПб., 2001. С. 149–154.
- Шатин 2016 – *Шатин Ю.В.* Ритм как система и как феномен: два способа интерпретации русского стихотворного текста // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 26–35.
- Эйхенбаум 1922 – *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг.: Опояз, 1922. 199 с.
- Friedrich 1998 – *Friedrich P.* Music in Russian poetry. N. Y.: Peter Lang International Academic Publishers, 1998. 344 p.
- Scher 1984 – *Scher S.P.* Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis. Berlin, 1984. 432 p.
- Wolf 2002 – *Wolf W.* Intermediality revisited. Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality // Word and Music Studies. Vol. 4. N. Y., 2002. P. 16–29.

References

- Botkina, L.N. (2013), “Semantics of composition skips in the novel by A.S. Pushkin ‘Eugene Onegin’”, *Siberian journal of philology*, no. 3, pp. 44–49.
- Eichenbaum, B.M. (1922), *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melodic of Russian lyrical verse], Opojaz, Petersburg, Russia.
- Friedrich, P. (1998), *Music in Russian poetry*, Peter Lang International Academic Publishers, N. Y., USA.
- Lotman, Yu.M. (1998), “The structure of a literary text”, in *Ob iskusstve* [About art], Iskusstvo – SPb., St. Petersburg, Russia, pp. 14–285.
- Lotman, Yu.M. (2001), *Semiosfera* [Semiosphera], Iskusstvo, St. Petersburg, Russia.
- Lotman Yu.M. (2001), *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about semiotic of the culture and art], Iskusstvo, St. Petersburg, Russia.
- Lotman, Yu.M. (2014), *Roman A.S. Pushkina “Evgenii Onegin”. Kommentarii* [The novel in verse by A.S. Pushkin “Eugene Onegin”. Commentary], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
- Scher, S.P. (1984), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis*, Berlin, Germany.
- Shatin, Yu.V. (2016), “Rhythm as a system and phenomenon. Two ways of interpreting the Russian poetic text”, *Kritika and semiotika*, no. 1, pp. 26–35.
- Tishunina, N.V. (2001), “Methodology of intermedial analysis in interdisciplinary research”, in *K 80-letiyu professora M.C. Kagana. Materialy mezhdunarodnoi*

nauchnoi konferentsi [Honouring the 80th birthday of professor M.S. Kagan], Saint Petersburg, Russia, pp. 149–154.

Vasina-Grossman, V.A. (1968), *Mastera sovetского romana* [Masters of Soviet romance], Muzyka, Moscow, Russia.

Wolf, W. (2002), "Intermediality revisited. Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality", *Word and Music Studies*, vol. 4, N. Y., USA, pp. 16–29.

Информация об авторе

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

Information about the author

Ulyana V. Petukhova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; perfumlady@gmail.com

Вариация к Достоевскому? Роман И. Эренбурга «Хулио Хуренито»

Георгий С. Прохоров

*Государственный социально-гуманитарный университет,
Коломна, Россия, hoshea.prokhorov@gmail.com*

Аннотация. «Хулио Хуренито» – модернистский роман Ильи Эренбурга, написанный по горячим следам Революции 1917 г. и отличающийся как широким интертекстуальным спектром, так и острой сатирической направленностью по отношению ко всем идейным направлениям и фракциям. В центре настоящей статьи лежат отсылки романа Ильи Эренбурга к наследию Достоевского – прежде всего к роману «Братья Карамазовы». Эренбург переносит героев и сюжетные элементы данного романа в реальность европейской истории Первой мировой войны, революции и Гражданской войны. Вместе с тем Эренбург выходит за рамки семантического континуума Достоевского, замещая свойственное этому автору ощущение Истории как процесса, стремящегося к завершению, Историей, в которой конец принципиально невозможен, причем всегда присутствует хотя бы потенциальная возможность остановить поток событий и переписать заново. Равным образом важная для Достоевского идея моральной поврежденности современного атеистически настроенного человека трансформирована в демонстрацию склонности людей творить идола и истово им поклоняться. Роман Эренбурга основан на прочтении Достоевского, совершенном через призму традиций еврейского Просвещения.

Ключевые слова: Илья Эренбург, Федор Достоевский, «Братья Карамазовы», интертекст, русско-еврейская литература, культурный трансфер

Для цитирования: Прохоров Г.С. Вариация к Достоевскому? Роман И. Эренбурга «Хулио Хуренито» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 30–42. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-30-42

Responding to Dostoyevsky? *Julio Jurenito* by Ilya Ehrenburg

George S. Prokhorov

*State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia,
hoshea.prokhorov@gmail.com*

Abstract. *Julio Jurenito* – a 1924 Modernist novel by Ilya Ehrenburg, written hot on the heels of the 1917 Revolution and is distinguished by both a wide intertextual spectrum and an acute satirical orientation in relation to all ideological trends and factions. The article focuses on references of the novel by Ilya Ehrenburg to the legacy of Dostoevsky – primarily – *The Brothers Karamazov*. Ilya Ehrenburg resets Dostoevsky's features – his protagonists and some elements of plot – into the reality of European history of the First World War, Russian Revolution and Civil War. But also, Ehrenburg goes beyond Dostoevsky's semantic continuum, replacing the author's sense of History as a process striving for its endpoint with a History in which an end is fundamentally impossible, and there is always at least the potential to put the flow of event on pause and rewrite their mistakes. As well, the idea important for Dostoevsky that of the moral damage of the modern atheist-minded person is transformed into a demonstration of the people's inclination to create idols and devoutly worship the latter. Ilya Ehrenburg's novel is grounded on an interpretation of Dostoevsky, perfected through the prism of the traditions of the Jewish Enlightenment.

Keywords: Ilya Ehrenburg, Fyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov, intertext, literature of Russian Jews, cultural transfer

For citation: Prokhorov, G.S. (2021), "Responding to Dostoyevsky? *Julio Jurenito* by Ilya Ehrenburg", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 30–42, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-30-42

«Я вынимал, будто луковицу, воспоминания давних лет: детскую веру, быт столовых с фикусами и закуской, миссию России по "Дневнику писателя", купола псковских церквушек, кафе "Бома" на Тверской...»; «Я... воспитывался в первой московской гимназии, будучи еще в четвертом классе, записал в календаре "Товарищ": "Ваш любимый писатель?" – "Достоевский"»; «Во мне жил самый подлинный шовинизм, так ничего, бродил по заграницам, а иногда находило: у нас, мол, все особенное, и бог особенный, и животы мы порем по-особенному... я начинал себя чувствовать скифом, презирал жалкую, мещанскую Европу

и прочее»¹. Луковка из «Братьев Карамазовых» соседствует со школярской анкетой с указанием Федора Михайловича как любимого писателя, с кругом идей «Дневника писателя». Еще прижизненная критика указывала на «эпигонство» Достоевского у Эренбурга [Попов, Фрезинский 2000, с. 39, ср. с. 42]. Но что такое Достоевский в творческом мире Эренбурга и, в частности, в его первом романе «Хулио Хуренито»? Главный герой кажется трагическим изображением евангельского Иисуса: «Вернувшись в Москву, я созвал всех наших для того, чтобы сообщить им о смерти Учителя. Мы собрались в его комнате, и казалось, ласковый, насмешливый его образ был неотступно с нами»². Но образ ведет не только, а быть может, и не столько в Новый Завет.

Палимпсест по мотивам «Братьев Карамазовых»

26 марта 1913 г. герой сидит в парижском кафе «Ротонда»...

...перед чашкой давно выпитого кофе, тщетно ожидая кого-нибудь, кто бы освободил меня, уплатив терпеливому официанту шесть су. Подобный способ прокормления был открыт мной еще зимою и блестяще себя оправдал³.

Автобиографический по фамилии, еврейскому происхождению и российскому гражданству герой буквально кормится за чужой счет; он (если перевести во фразеологию Достоевского) – *приживала*.

Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве... но мало-помалу с обеднением после веселой жизни в молодости и недавней отмены крепостного права обратившийся вроде как бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым...⁴

¹ *Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников // Эренбург И.Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 381.

² Там же. С. 442.

³ Там же. С. 221.

⁴ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 10. Л.: Наука, 1991. С. 140.

Толика «Хулио Хуренито» напоминает роман Достоевского. «Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю. Забегая вперед, скажу лишь одно: он был теперь, в этот вечер, именно как раз накануне белой горячки...»⁵ Эксплицитных отсылок к белой горячке в романе «Хулио Хуренито» нет. Впрочем, попавшие в кадр элементы фокализации (бутылка, подаренная старой няней), намекают на аналогичную причину⁶. Если в «Братьях Карамазовых» доктор допускает возможность галлюцинаций, то в случае Эренбурга галлюцинация явлена: «Соседние лавки – колониальная и зеленая – казались мне кругами ада, а усатая булочница с высоким шиньоном, добродетельная женщина лет шестидесяти, – бесстыдным эфебом». «Я детально рассматривал приглашение в Париж трех тысяч инквизиторов для публичного сожжения на площадях всех потребляющих аперитивы»⁷.

Париж из романа Ильи Эренбурга напоминает тот южный город из романа Достоевского, «как раз в котором всего лишь накануне в “великолепном автодафе”, в присутствии короля, двора, рыцарей, кардиналов и прелестнейших придворных дам, при многочисленном населении всей Севильи, была сожжена кардиналом великим инквизитором разом чуть не целая сотня еретиков *ad majorem gloriam Dei*»⁸. Париж вместо Севильи?.. Париж не связан с «Поэмой» Ивана Карамазова, но он все же присутствует в романе Достоевского как место жительства Петра Александровичу Миусова. В еврейской истории именно Париж связан с громким инквизиционным процессом – Парижским диспутом (1240–1242). Это был первый в Европе инквизиционный суд над Талмудом, в рамках которого книга была приговорена к сожжению, а казнь книг, привезенных на 24 возах, состоялась на Гревской площади. Еврейский рассказчик совмещает севильскую инквизиционную историю Ивана Карамазова с парижской... А видение Парижа героем-Эренбургом вмещает в себя и голос биографического Достоевского:

[Достоевский] говорил о Париже, как Иона мог говорить о Ниневии, с огнем библейского негодования: «Когда-нибудь ночью появится пророк и напишет на стене три огненных слова – это будет сигналом

⁵Там же. С. 139.

⁶*Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 221.

⁷Там же.

⁸*Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 9. Л.: Наука, 1991. С. 280.

конца старого мира и Париж падет, въ крови и пожаре, со всем, что составляет гордость его, со всеми театрами и “Café Anglais”...»⁹

Не Café Anglais... но Café de la Rotonde.

Герои Достоевского в романе «Хулио Хуренито» получили продление. Эренбург пронизан ролью Ивана Карамазова. Хуренито – Черта Ивана Карамазова. Алексей Спиридонович «запутан» с Алексеем Федоровичем. Последний не просто тоже *Алеша*¹⁰, но и родился в «случайном семействе»:

Родился Алексей Спиридонович в городе Ельце... Мать его вскоре после рождения Алеша убежала с французом Жоржем (ср. [Достоевский, т. 9, с. 10])... попробовала существовать, писала какие-то письма, ходила к родственникам и, проваландавшись два года, умерла (ср. [Достоевский, т. 9, с. 11]). Мальчик рос с отцом... Наблюдали за ним различные гувернантки, довольно быстро сменявшие одна другую, которые свои досуги посвящали уходу за генералом. <...> Генерал пил запоем (ср. [Достоевский, т. 9, с. 11, 15, 22]). Порой он хватал хлыстик, висевший над турецким диваном, хлестал им по спине Алешу и приговаривал: «Шлюхино отродье, вот тебе! И черт тебя знает, чей ты! Цирюльник поганый! Иди мыль морду!» [ср. Достоевский, т. 9, с. 271]. А потом ночью будил мальчика, и тот в ужасе видел старика на четвереньках перед кроваткой с сеткой, который завывал: «Ангел мой чистый! Солнышко мое! Недостоин я тебя, гад, блудодей! Раздави меня! Плюнь, ну, плюнь в отца!»¹¹

Двойничество в романе Эренбурга реализовано с оглядкой на опыт Достоевского, но герои зеркалят не только друг друга, но и своих прототипов. Потому «в памятный вечер», когда Эренбург «сидел в темном углу кафе, трезвый и отменно смирный», ожидание Черта, причем такого, как в романе Достоевского, буквально носилось в воздухе. «Дверь кафе раскрылась, и не спеша вошел весьма обыкновенный господин»¹² звучит повтором к «Это был какой-то господин или лучше сказать известного сорта русский джентльмен...»¹³ Вошедший мгновенно и однозначно идентифици-

⁹ *Вогюэ М., де.* Современные русские писатели: Толстой – Тургенев – Достоевский. М.: Тип. В.О. Рихтер, 1887. С. 67.

¹⁰ *Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 250.

¹¹ Там же. С. 250–251.

¹² Там же. С. 222.

¹³ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. С. 139.

рован Чертом: «Только я сразу все постиг. <...> Выше висков под кудрями ясно выступали крутые рожки, а плащ тщетно старался прикрыть острый, воинственно приподнятый хвост»¹⁴.

Вошедший представляется мексиканцем Хуренито. Действия же его зеркалят инфернального персонажа Достоевского: «Но мучитель [sic! – Г. П.] проявлял редкую выдержку. <...> Он сел за соседний столик и, не глядя на меня, развернул вечернюю газету»¹⁵ – «Гость ждал и именно сидел как приживальщик, только что сошедший сверху из отведенной ему комнаты вниз к чаю составить хозяйину компанию, но смиренно молчавший в виду того, что хозяин занят и об чем-то нахмуренно думает; готовый, однако, ко всякому любезному разговору, только лишь хозяин начнет его»¹⁶. Черт Ивана Карамазова ждет приглашения со стороны Ивана и готов к любой беседе... но таки-начинает ее первым¹⁷. Равно как и Хуренито: «Наконец, повернувшись ко мне, он приоткрыл рот. Я встал. <...> Негромко, даже лениво как-то он подозвал официанта: “Стакан пива!” – и через минуту на его столике пенился узкий бокал. Черт пьет пиво! Этого пережить я не мог...»¹⁸

Аналогично Хуренито не просто знает о своем предшественнике у Достоевского, но включен в нарративное пространство романа Эренбурга в двойном статусе (а то и тройном¹⁹ – ср. [Багно 1985, с. 107–114]): «Я почувствовал, что погибаю, и схватился за последний спасательный круг. “Но хвост, хвост?..” Хуренито усмехнулся “И хвоста нет, – ни карамазовски-датского [sic! – Г. П.], ни остренького, никакого”»²⁰.

Повествование на фоне Достоевского

Вступая в разговор и оспаривая приписанную Эренбургом чертову природу, Хуренито помнит про Ивана Карамазова и про

¹⁴ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 222.

¹⁵ Там же. С. 223.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 140–141.

¹⁷ Там же. С. 141.

¹⁸ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 223.

¹⁹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 671.

²⁰ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 223.

восприятие себя в рамках персонажной системы «Братьев Карамазовых»: «Раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной, бурый...»²¹ Отвергая принадлежность к типологическому ряду («и хвоста нет»), он, вопреки декларации, хотя и полемически, но зеркалит кошмар Ивана Карамазова...

Религиозные воззрения Ивана в общем-то весьма традиционны [Альтман 1975, с. 111]. Вот и черта он принимает как рогатое, хвостатое, злобное существо. Хуренито не собирается водить Эренбурга между верой и неверием, равно как искушать и мучить, то открывая возможность трансценденции, то закрывая ее²². Спасение или погибель Эренбурга не лежат в сфере его интересов. А потому попытка Эренбурга играть à la Иван Карамазов решительно не попадает в дискурс. «Я знаю, за кого вы меня принимаете. Но его нет» <...> – «Хорошо, предположим, что его [черта] нет. Но хоть что-нибудь [Бог] существует?..» Хулио снова усмехнулся, показав зубы, столь ровные и белые, что мне вспомнилась реклама в трамваях «Употребляйте только пасту Дентоль», и вежливо, почти виновато ответил: «Нет»²³. На месте прозвучавшего у Достоевского «не знаю»²⁴ оказывается однозначное «нет». Хуренито осуществляет ход, на который не решился Черт Ивана Карамазова, – выбить из-под ног героя последний камень: «Больше надеяться было не на что, ибо хвоста сразу не стало. <...> Я отнюдь не радовался тому, что врага нет, что он лишь моя нелепая выдумка. Наоборот, вместе с чертом исчезал весь уют, пусть ада, но все же жилого, понятного, ощутимого»²⁵.

Камуфляж в романе Эренбурга тотален: хвост – карман, наполненный курительными трубками; рога – кучерявые черные волосы... И в этом оттолкнувшемся от Достоевского художественном мире начинают звучать темы, внеположные Достоевскому. Если в мире нет ни черта, ни Бога, то что с моралью? «Вы без хвоста, но вы – он самый!»²⁶ Черта как inferнального существа, быть может, и нет; чертову функцию в мире реализуем успешно мы сами, люди.

²¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 159.

²² Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 224.

²³ Там же.

²⁴ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 148.

²⁵ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 224.

²⁶ Там же.

Если Бога нет...

«...Уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие... ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено»²⁷ – утверждение, которое кажется работающим в мире Эренбурга. Если все, что ждет героя «потом», – это «заболеет подагрой и будет пить вонючую воду, [п]отом умрет, сгниет, и вырастет на могиле травка *петух или курица*»²⁸, то можно эксплуатировать и насиловать²⁹, можно третировать и доводить до самоубийства³⁰.

Вроде бы мы в знакомом карамазовском мире – «что весь духовный огонь Зосимы по сравнению с этими тремя днями, где главные роли играли часовая стрелка и маленькая синяя книжка в боковом кармане мистера Куля?»³¹. Но у Эренбурга зло лишено всякой трансцендентности, вместо черта здесь обыкновенные люди...

«Если Бога нет, то...» – мы знаем продолжение Достоевского. Но в отличие от европейской теологии и философии, еврейская традиция на протяжении тысячелетий не работала с ‘богом-вообще’³². Ее интересует Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова, т. е. Бог ТаНаХа во взаимодействии с человеком (ср. формульные стяжки: Бог (чей?) Авраама [Maslin 2008, p. 6]). Само по себе наличие/отсутствие божества мало что меняет автоматически: Бог Авраама есть в Торе. И что вкладывать в «нет»? Если Бога просто нет в сознании людей, то Он может присутствовать в неупомянутости, как в книге Эсфири, где Бог не упомянут ни единожды. Если же под «нет» понимать прямое отрицание, то...

Когда народ увидел, что Моисей долго не сходит с горы, то собрался к Аарону и сказал ему: встань и сделай нам бога, который бы шел перед нами, ибо с этим человеком, с Моисеем, который вывел нас из земли Египетской, не знаем, что сделалось. И сказал им Аарон: выньте золотые серьги... Он взял их из рук их, и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской! [Исх. 32: 1–4].

²⁷ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 79–80.

²⁸ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 224.

²⁹ Там же. С. 225.

³⁰ Там же. С. 234–235.

³¹ Там же. С. 234.

³² Ср.: Кон-Шербок Д., Кон-Шербок Л. Иудаизм и христианство: Словарь. М.: Гендальф, 1995. С. 244. См. также [Kushner 2012, p. 13–14].

Тогда на месте Бога оказывается идол – Ваал, Молох, неважно.

Илья Эренбург показывает – и это привнесенный им в Достоевского «избыток видения» – мир, в котором торжествует идол. Чековая книжка мистера Куля, на которой тот собирается утвердить якобы библейский мир. Социальная стратификация месье Делэ, призванная проектом ‘Всеобщий некрополь’ придать миру завершенность. Немецкий порядок студента Шмидта, которому тот истово служит. Простые идолы необразованного полудикого африканца Айши в этом соседстве самые безобидные... Не моральная распущенность атеистического человека, а идолы цивилизованного человека, требующие истового служения и человеческих жертвоприношений, создают мир, мерзопакостный даже для inferнального героя: «Видишь ли, в чем дело, Эренбург, мне надо умереть... Мне окончательно все надоело... Либо мистер Куль научными средствами выводит со света, как тараканов, Айшу, либо Айша запросто, в семейном кругу, завтракает бедрышком мистера Куля. Или обоих их запрягут в одно ярмо, и они будут, ненавидя друг друга, всех и все, тащить праздничную колесницу “освобожденного человечества”. Или Эрколе сам но себе чешет пуп на виа Паскудини, или вечный военный парад Шмидта. <...> Делайте это, как умеете. А мне что-то больше не хочется. Я сыт по горло»³³. Черт Ивана Карамазова мечтает «воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно» в семипудовую купчиху – и тем самым уйти от любых сомнений, искушений, от собственной природы³⁴. Эренбург продолжает линию за горизонт Достоевского. Что случится с искусителем после безвозвратного воплощения? – возмечтает умереть...

От Достоевского к Эренбургу

От ТаНаХа («Не делай себе кумира... не поклоняйся им и не служи им» [Исх. 20: 4-5]) и до «Алейну Лешабеах» – молитвы, завершающей любую еврейскую службу («Посему мы уповаем на Тебя, Господь Бог наш, что скоро увидим славу могущества Твоего, что будет уничтожена скверна с лица земли, и идолы будут истреблены»), идолборчество проходит красной нитью. Биографический автор Илья Эренбург любил свой роман как радикальную сатиру и на капитализм, и на прогрессивизм, и на революционное пере-

³³ Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 437–438.

³⁴ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. С. 143–144.

устройство мира³⁵, иначе говоря, – на идолы цивилизованного и не очень человека XX столетия. В плане идолоборческой повестки намечается движение в сторону от Достоевского.

В мире Достоевского конечный порядок наводит Бог. Он спасает мир от зла, от царства чертей, Он очищает мир³⁶. В финализирующую роль Бога верит даже атеист Иван Карамазов³⁷, расходясь с Алешей (и с традицией) в оценке баланса цена/качество: «...слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно». Возможность оценить Божий замысел о мире в категориях «дешево» / «дорого» вызывает возмущение у Алеши. «– Это бунт, – тихо и потупившись проговорил Алеша.

Реакция Алеши потрясает Ивана, который, видимо, тоже воспринимает сказанное как нечто немислимое и недопустимое: «– Бунт? Я бы не хотел от тебя такого слова...»³⁸

Илья Эренбург не принимает финализирующую роль Бога в мире:

Дом меблированный. Одним очень нравится – уютно, другие возмущаются и пока что мирно перевешивают картинки с одной стенки на другую...

В эту минуту великолепная и вместе с тем простая мысль осенила меня. Я думаю, что она исходила от Хуренито и была его первым откровением мне. Не обращая внимания на посетителей и официантов, я вскочил, откинул стул и закричал: «Но ведь можно уничтожить дом?» Хулио кивнул головой и попросил меня сесть. «Вполне законное желание»³⁹.

Напоминает «Приговор» Достоевского, в котором убежденный нигилист и атеист совершает самоубийство, чтобы реализовать смертный приговор мирозданию⁴⁰. В случае Эренбурга мы скорее видим полемическое продление. Бог – не хозяин на ферме⁴¹. Ли-

³⁵ *Эренбург И.* Годы, люди, жизнь: Воспоминания: В 3 т. Т. 1. М.: Советский писатель, 1990. С. 377–378.

³⁶ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1876 // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 13. СПб.: Наука, 1994. С. 39.

³⁷ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. С. 275.

³⁸ Там же. С. 275–276.

³⁹ *Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 226.

⁴⁰ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. С. 321–322.

⁴¹ *Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 225.

беральная еврейская традиция, с которой единственной, хоть и периферийно через М. Бубера, был связан Илья Эренбург, старается не представлять Бога в виде управляющего миром [Kushner 2012, p. 32]. Если творение нуждается в «ручном управлении», то совершенно ли оно? благо ли оно?

Не с Богом и не с физической природой, а с человеком в мир входит мораль: «...концепт честности – исключительно человеческий. Библия в первых главах Бытия описывает Бога как создателя упорядоченного мира, в котором все пребывает на своем месте, небо отделено от земли, земля – от моря... Только с появлением первых людей в мир входит непредсказуемость. Только с появлением первых людей мы можем говорить о добре и зле вместо логичности и необходимости. Только с появлением первых людей рациональность мироустройства усложняется проблемой честности и моральности мироздания» [Kushner 2012, p. 7–8]. Поскольку мы, люди, вносим в мир мораль, то вне какой-либо привязки к «проклятым вопросам» мы способны создать вокруг себя как пронизанный моралью мир, так и такой, в котором существовать немислимо черту.

Если мир стал совсем плох, то что это значит? Пора сесть и переписать получившееся (ср. [Maslin 2008, p. 45–51]). Линия поступков дошла до логического конца, который оказался тупиком. Пора сказать «нет» [Кантор 2006, с. 358–363], вернуться к началу, к моменту ошибки, но опираясь на полученный опыт: ивритское *tshuva* ('рассказание') однокоренное с *lashuv* ('вернуться').

Финал романа Ильи Эренбурга зеркалит начало. Париж. Те же герои, только без Хуренито. Есть опыт путешествия по бурному морю истории. Есть мечты и память. Уничтожение мира преобразовано в финальное стремление зафиксировать все на бумаге, в переверот страницы, в переход к новой главе. Мир пишется и продолжает развиваться [Kushner 2012, p. 25; Miles 1995]. Чувство неудовлетворенности рождает несогласие, которое выливается в действия и дает миру шанс стать сколько-то лучше. Шанс скорее упустят: «Мистер Куль пишет мне: “Я счастлив. Религия укрепляется. Доллар стоек. Мое хозяйство процветает. На снарядах, изготовляемых моими заводами, маркировка – олива мира. Да разнесут они когда-нибудь благую весть во все земли, острова и материки!”»⁴² Но изменить предназначение к лучшему (ср. Йом-Кипур) возможно всегда.

Мир Достоевского предстает как некая амальгама бытия, в результате чего герои Эренбурга говорят, мыслят, чувствуют,

⁴² *Эренбург И.Г.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 451.

действуют на фоне и с оглядкой на своих «двойников». Эти «двойники-предшественники» (их роли и точки зрения) крайне важны, а подчас и входят в кругозор героев Эренбурга. Но переплетены они и с еврейской либеральной традицией. Автор не знал ни иврита, ни идиша – быть может, он даже в какой-то мере заменил Тору Достоевским. Но все равно он создает текст, пронизанный еврейскими ракурсами [Маркиш 2020, с. 303–307], – и в этом письме по-еврейски, но на национальном европейском языке Эренбург скорее типичен:

Как это странно – прославлять идишистскую культуру по-русски в постскрипуме к письму от поэта-идишиста к литературному критику-идишисту! Возможно, Эль Лисицкий не знает идиш, даже чтобы написать на нем всего несколько строк. Но, несомненно, его знания еврейства достаточно, чтобы разработать дизайн шрифта и иллюстрировать книги, написанные на идише [Spinner 2019, p. 156].

«Хулио Хуренито» – результат культурного трансфера, когда русский роман оказывается основой для художественного ответа русско-еврейского писателя. И эта культурная двойственность придает тексту своеобразие: перед нами не перенос персонажей Достоевского в иновременной фон, а результат взаимодействия двух писателей в условиях «Большого времени».

Литература

- Альтман 1975 – *Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1975. 280 с.
- Багно 1985 – *Багно В.Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. Л.: Наука, 1985. С. 107–114.
- Кантор 2006 – *Кантор В.* Метафизика еврейского «нет» в романе Ильи Эренбурга «Хулио Хуренито» // Русско-еврейская культура / Под ред. О.В. Будницкого, О.В. Беловой, В.В. Мочаловой. М.: Росспэн, 2006. С. 345–371.
- Маркиш 2020 – *Маркиш Ш.* Русско-еврейская литература: от и до. Оренбург: ООО «Оренбургское книжное изд-во», 2020. 539 с.
- Попов, Фрезинский 2000 – *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1924–1931 гг.: Хроника жизни и творчества: В т. Т. 2. СПб., 2000. 382 с.
- Kushner 2012 – *Kushner S.H.* The Book of Job. When bad things happened to a good person. N.Y.: Schoken, 2012. 208 p.
- Maslin 2008 – *Maslin J.S.* ...And turn it again. Theme and sacred variations. N.Y.: Xlibris, 2008. 248 p.
- Miles 1995 – *Miles J.* God. A biography. N.Y.: Vintage Books, 1995. 448 p.
- Spinner 2019 – *Spinner J.S.* Reading Jewish // PMLA. 2019. Vol. 134. No. 1. P. 150–156.

References

- Al'tman M.S. (1975), *Dostoevskii. Po vekham imen* [Dostoevsky. Looking at onomastic], Saratov UP, Saratov, USSR.
- Bagno, V.E. (1985), "On sources of the Poem about Great Inquisitor", in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Documents and Researches], vol. 6, Nauka, Leningrad, USSR, pp. 107–114.
- Kantor, V. (2006), "Metaphysics of the Jewish 'not' according to Ilya Ehrenburg's novel 'Julio Jurenito'", in Budnitskii, O.V., Belova, O.V. and Mochalova, V.V. (eds.), *Russko-evreiskaya kul'tura* [Russian-Jewish culture], Rosspen, Moscow, Russia, pp. 345–371.
- Kushner, S.H. (2012), *The Book of Job. When bad things happened to a good person*, Schoken, New York, USA.
- Markish, Sh. (2020), *Russko-evreiskaya literatura: ot i do* [Russian-Jewish literature. From and to], Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo, Orenburg, Russia.
- Maslin, J.S. (2008), *...And turn it again. Theme and sacred variations*, Xlibris, New York, USA.
- Miles, J. (1995), *God. A Biography*. Vintage Books, New York, USA.
- Popov, V. and Frezinskii, B. (2000), *Il'ya Erenburg v 1924–1931 gg.: Khronika zhizni i tvorchestva* [Ilya Ehrenburg in 1924–1931. Chronicle of life and work], vol. 2. Sankt-Petersburg, Russia.
- Spinner, J.S. (2019), "Reading Jewish", *PMLA*, vol. 134, no. 1, pp. 150–156.

Информация об авторе

Георгий С. Прохоров, доктор филологических наук, профессор, Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия; 140410, Россия, Коломна, ул. Зеленая, д. 30; hoshea.prokhorov@gmail.com

Information about the author

George S. Prokhorov, Dr. of Sci. (Philology), professor, State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia; bld. 30, Zelyonaya St., Kolomna, Russia, 140410; hoshea.prokhorov@gmail.com

Визуальное и музыкальное в вербальном тексте:
«Болеро» Н. Заболоцкого

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В статье исследуется стихотворение Н.А. Заболоцкого «Болеро» (1957) с точки зрения репрезентации в нем визуальной и музыкальной образности. Основная цель статьи – определить, как заглавный образ танца влияет на звуковую и образную структуру произведения. Для этого определяются возможные способы взаимодействия различных искусств между собой, рассматривается специфика танца, приводится краткая история народного испанского танца и балета «Болеро» М. Равеля (1928) и, наконец, анализируется стихотворение Н.А. Заболоцкого на различных уровнях. В итоге мы приходим к выводу о том, что поэт создал собственную, вербальную, вариацию музыкальной темы «Болеро», с одной стороны, повторив часть его ритмических особенностей в стихотворной речи, с другой – наполнив его собственным образным содержанием, не связанным ни с народным танцем, ни с балетом Равеля.

Ключевые слова: визуальное в лирике, музыкальное в лирике, танец в лирике, Заболоцкий, болеро

Для цитирования: Малкина В.Я. Визуальное и музыкальное в вербальном тексте: «Болеро» Н. Заболоцкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 43–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-43-52

Visual and musical in the verbal text.
“Bolero” by N. Zabolotsky

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. In the article the poem by N.A. Zabolotsky “Bolero” (1957) is considered from the point of view of the visual and musical imagery representation in it. The main purpose of the paper is to determine how the title

image of the dance affects the sound and imaginative structure of the poem. To that end the author defines possible ways of interaction of various arts with each other considers the specifics of dance, gives a brief history of Spanish folk dance and the ballet “Bolero” by M. Ravel (1928), had been given, and, finally, at various levels analyzes N.A. Zabolotsky’s poem. As a result, a conclusion is made that the poet created his own, verbal, variation of the musical theme of “Bolero”. On the one hand, he repeated part of its rhythmic features in poetic speech, on the other, he filled it with his own imaginative content, not associated with either folk dance, nor with Ravel’s ballet.

Keywords: visual in lyrics, musical in lyrics, dance in lyrics, Zabolotsky, bolero

For citation: Malkina, V.Ya. (2021), “Visual and musical in the verbal text. ‘Bolero’ by N. Zabolotsky”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 43–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-43-52

Вопрос о соотношении разных искусств многократно поднимался и в философии, и в эстетике, и в научной литературе, начиная с античности и заканчивая современными интермедийными исследованиями. Очевидно, что есть несколько способов, при помощи которых литература может взаимодействовать с другими искусствами.

Во-первых, разные виды искусств могут прямо влиять друг на друга. Так, произведение словесного искусства можно положить на музыку, проиллюстрировать, инсценировать и поставить на сцене, экранизировать, станцевать. Картина может быть написана как живописное переложение стихотворения («На севере диком...» И. Шишкина), а стихотворение – как слова к музыке («Еврейские мелодии» Байрона) и т. п.

Во-вторых, один вид искусства может стать темой для другого. На картине может быть изображен процесс чтения или музицирования, в художественном тексте использоваться описание картины (экфрасис), фотографии, танца, музыки. Персонажи книги могут сравниваться с персонажами картины или фильма, т. е. будут возникать отсылки к известному живописному/скульптурному/кинематографическому тексту.

В-третьих, существуют понятия, термины и жанры, общие для разных видов искусств либо заимствованные одним видом искусства из другого, например композиция, полифония, монтаж, портрет и т. д.

Наконец, четвертое, свойственное уже в первую очередь литературе: когда какие-то особенности другого вида искусства попадают

в вербальный текст и становятся чертами его поэтики. Наиболее часто говорят о визуальности и музыкальности художественного произведения.

Музыкальное в литературе связано с комплексом представлений о словесной музыке, точнее о словесном произведении как аналоге музыкального, о том, что слово – звучащее слово – может обладать особой музыкой, нетождественной собственно музыке, но в чем-то и сходной с ней [Махов 2005].

Визуальное в литературе предполагает создание видимости внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции читателями, в зависимости от авторской стратегии репрезентации зримого.

В данной статье же нам, однако, интересно исследовать, как будут проявляться музыкальное и визуальное при изображении в литературе синтетического вида искусства, а именно танца. Танец (особенно балет) предполагает и музыкальную, и визуальную составляющие. Он также взаимодействовал и взаимодействует с литературой самыми разными способами. Так, «в творчестве поэтов и прозаиков Серебряного века и следующей за ним эпохи (в частности, в творчестве писателей русского зарубежья) “танцевальная” образность проявляется как в плане формы (на уровне композиции и ритма), так и в области содержания, становясь предельно конкретным, “пластическим” выражением общей идеи произведения, а зачастую и его мифопоэтическим стержнем» [Удянская 2006, с. 7]. Однако по сравнению с другими видами искусств танец в литературе исследован значительно меньше.

Не претендуя ни на какие обобщения, попробуем подойти к этой проблеме на примере конкретного стихотворения – «Болеро» Н. Заболоцкого (1957). И заглавие, и первая строка («Итак, Равель, танцуем болеро!»¹) уже провоцируют нас на обращение к музыкальному (имя композитора) и визуальному (название танца) ряду. Начнем с танца.

Болеро – народный испанский танец, известный с конца XVIII в. Его музыкальный размер – 3/4. Классическому болеро свойственен умеренный, сдержанный темп. Исполнялся танец в парах, под аккомпанемент гитары и барабана. Часто танцующие пели, сопровождая танец и пение звуками кастаньет, создающими ритмический рисунок. Для классического испанского болеро характерен замедленный шаг, паузы и экспрессия поз и жестов. Танец сопровождался множеством кружений (это одна из версий

¹Здесь и далее текст цитируется по изд.: *Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения*. М.: Худож. лит., 1991. С. 195. (Б-ка классики)

названия: “volar” по-испански – «кружиться»). При этом «особое внимание привлекали руки танцоров: женские выполняли гибкие, выразительные, плавные движения, а мужские – более быстрые и четкие, похожие на удары меча»². Несмотря на то что по происхождению это народный танец, постепенно он обрел популярность и в аристократических кругах, а к концу XIX в. вышел на сцену. Кстати, болеро вошло в историю не только танца, но и живописи, когда Тулуз-Лотрек создал свою знаменитую картину «Марсель Лендер, танцующая болеро» (1895). В то же время болеро перелетело океан, попало под влияние кубинских и африканских ритмов и превратилось в отдельный танец, более близкий румбе, чем испанскому болеро, – кубинское болеро. Оба варианта танца – и испанское, и кубинское болеро – популярны и в настоящее время, их танцуют во множестве вариантов и постановок.

Музыкальная тема болеро вдохновляла разных композиторов, далеко не только испанских. Так, Ф. Шопен написал фортепианную пьесу «Болеро» (Op. 19, 1834), у Ш. О. де Берио есть болеро для скрипки и фортепиано в пьесе «Балетные сцены» (Op. 100, 1840-e), у К. Сен-Санса – болеро для оркестра и двух голосов (“El desdichado”, 1871). У К. Дебюсси в сюите для фортепиано «Эстампы» (1903) также присутствует болеро («Вечер в Гренаде») и т. п. Но, наверное, самое известное болеро – это то, которое упоминается у Заболоцкого: Мориса Равеля. И основной парадокс заключается в том, что по ритмической и музыкальной структуре это совсем не болеро (собственно, изначально балет назывался «Фанданго», это тоже народный парный испанский танец).

«Болеро» – последнее симфоническое произведение Равеля – было создано по заказу балерины Иды Рубинштейн. Таким образом, хотя потом оно и приобрело популярность как оркестровая пьеса (при ее первом концертном исполнении в 1930 г. дирижировал сам Равель), задумывалось оно именно как музыка для балетной постановки, т. е. для танца. «Болеро» Равеля построено на повторении одной и той же темы, которая постепенно нарастает к финалу: «Бессменное остинато “Болеро” – остинато тройное, поскольку повторяются две извилистые по ритму темы, четкая ритмическая секция и метрика аккомпанемента – не просто организует и контролирует весь процесс, но и приковывает все внимание, гипнотизирует его» [Захарбекова 2013, с. 174]. При этом темп, по замыслу Равеля, должен оставаться неизменным на

²Энциклопедия танца: болеро [Электронный ресурс]. URL: http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_bolero-2489 (дата обращения 20.06.2021).

протяжении всего произведения. Отсюда «гипнотическое воздействие неизменной, множество раз повторяющейся ритмической фигуры, на фоне которой две темы также проводятся много раз, демонстрируя необычайный рост эмоционального напряжения и вводя в звучание все новые и новые инструменты»³. Декорации балета также не меняются в течение действия (как известно, оно длится 15–18 минут), в изначальной постановке Б. Нижинской и затем в постановке М. Бежара это таверна, на сцене постоянно присутствует танцовщица (при первом исполнении, в 1928 г. в Париже, это была Ида Рубинштейн, у М. Бежара – Майя Плисецкая), окруженная гуляками, и всё.

Таким образом, главная особенность и музыки, и балета «Болеро» – постепенное нарастание напряжения на фоне постоянного повторения темы. При этом в нем, как отмечали исследователи, обнаруживается «парадоксальное сочетание в музыкальном тексте предельно четкой и ясной внешней формы с исключительной ассоциативной емкостью образно-поэтического содержания» [Выбываец 2014, с. 22]. Поэтому интерпретация произведения всегда была достаточно противоречива: ««Болеро» имеет не просто отличные друг от друга, но противоположные по смыслу интерпретации» [Жаркова 2015, с. 122]. «Болеро» трактовался и как трагическое, и как абсурдистское произведение, «одни критики находили здесь “неумолимое нашествие злых сил”, другие – мотивы болезненных галлюцинаций»⁴.

Посмотрим, как увидел и услышал эту музыку Н.А. Заболоцкий. Для этого проанализируем в первую очередь звуковую организацию текста, а также его визуальную и музыкальную образность.

Начнем с фонетической структуры стихотворения. Среди ударных гласных самые частотные звуки – [о] (употребляется 19 раз) и [я] (16): они встречаются в ключевых словах *болеро* и *Равель*. Достаточно высокая (сравнительно со средним по языку) частотность звука [у], ударного в слове *танцуй* (8), и [ы] (5), который добавляет необычности звучанию текста.

Среди согласных звуков преобладают [н] – он встречается 39 раз, [р] и [в] – по 27 раз, [т] – 26, [л] – 21. Остальные согласные встречаются меньше 20 раз, но достаточно редкий в русском языке звук [ц] повторяется целых 7 раз. Таким образом, если соединить

³ *Майкапар А.* «Болеро» Равеля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.maykapa.com/bolero-ravela> (дата обращения 20.06.2021).

⁴ Лекции по музыкальной литературе. «Болеро» М. Равеля [Электронный ресурс]. URL: <http://musike.ru/index.php?id=103> (дата обращения 20.06.2021).

самые часто употребляемые согласные и звук [ц], то получается анаграмма слов *танец* (или *танцуй*) и *Равель*. Заглавное *болеро* оказывается, с одной стороны, созвучно имени *Равель* за счет аллитерации звуков [р] и [л], с другой – это как раз название *танца*.

Еще один интересный фонетический аспект – это концентрация одних и тех же звуков. Так, употребление гласного [а] становится активнее в конце стихотворения (строки 13–18, 8 раз, больше половины всего употребления этого звука в ударной позиции). То есть с того момента, когда внимание переносится на танец, ударный [а] есть в каждой строке. А из пяти случаев употребления под ударением звука [ja] четыре находятся в двух строках, пятой и шестой: «И эта пляска медленных крестьян... / Испания! Я вновь тобою пьян!». Слова *пляска* и *пьян* сближаются за счет повтора начального [п] и ударного [ja], а во второй строке удвоение [ja] в середине строки добавляет протяжности и медлительности звучанию текста, тем самым удлиняя паузу, создаваемую синтаксически, восклицательным знаком. В последней строке происходит скопление ударных [о]: «О, болеро, священный танец боя!». Ассонанс и начальный [б] сближают слова *бой* и *болеро*, в словарном смысле никак не связанные.

Что касается повторов согласных, то мы видим как бы «взлет» в седьмой строке, вызванный скоплением [в] и (отчасти) [з]: «Цветок мечты возвышенной взлелеяв». А также можно обратить внимание на скопление [н] в строках, связанных с пением и танцем: «Напев волынки скудный и печальный», «Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!». Это, конечно, неслучайно: в сонорных согласных, как известно, голос преобладает над шумом, и они всегда звонкие. В последних двух строках четыре раза (из девяти в стихотворении) повторяется взрывной звонкий (без оглушения) согласный [б] («Будь мельничихой в грозный час прибоя! / О, болеро, священный танец боя!»).

Таким образом, мы видим многочисленные звуковые повторы на протяжении всего стихотворения, в том числе и очень заметные, когда один и тот же звук концентрируется в одной-двух строках.

Перейдем теперь к ритмической организации. Стихотворение написано пятистопным ямбом без цезуры посередине строки, что, впрочем, характерно для поэзии XX в. Но даже и в таком варианте длинные пятистопные строки создают достаточно медленный ритм. И хотя М.Л. Гаспаров говорит о сглаживании ритма и понижении ударности пятистопного ямба в советской поэзии [Гаспаров 2000, с. 288], здесь мы наблюдаем достаточно большое количество ударений: в большинстве строк их четыре, т. е. только один пиррихий. Есть и одна полноударная строка («Но жив народ, и песнь его жива»), очевидно, значимая на семантическом уровне. В двух

строках только три удара («За отдаленной гранью Пиренеев», «Весь в отголосках пролетевшей бури»), они создают границы: и во внутреннем мире произведения (Пиренеи), и между двумя частями стихотворения. Кроме того, в двух заключительных строках появляется сверхсхемное ударение на первом слоге («Будь мельничихой в грозный час прибоья! / О, болеро, священный танец боя!»), в последней строке подчеркнутое паузой и внутренней рифмой («о» – «болеро»). Таким образом, к концу стихотворения его достаточно ровный ритм интенсифицируется. А вот тип рифмовки все время варьируется: она три раза смежная, перекрестная, смежная, опоясывающая и опять смежная. То есть сначала создается определенный ритм, затем он сбивается, снова повторяется, опять нарушается, и в конце происходит возврат к началу: повтор смежной рифмовки.

Кроме звуковых и ритмических повторов, в стихотворении есть повторы лексические и синтаксические. Так, повторяются слова *Равель* (три раза), *болеро* (три раза, считая заглавие), *танцуй* (два раза) и однокоренные с ним (*танец* – два раза, танцуем).

Кстати, интересный парадокс: несмотря на ощущение динамики и движения и то, что стихотворение о танце, в тексте довольно мало глаголов (11) на фоне существительных (35). Причем из этих одиннадцати пять – стоят в шести последних строчках и в повелительном наклонении, при этом сопровождаются восклицательными знаками. Их вообще в тексте много (9). Дважды, в шестой («Испания! Я вновь тобою пьян!») и пятнадцатой («Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!») строках, мы видим по два восклицательных знака не только в конце, но и в середине строки, где создается дополнительная пауза. Вообще же восклицательные знаки есть в первой, шестой, девятой, двенадцатой, пятнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой строках, т. е. они повторяются на протяжении всего стихотворения, но к концу их количество возрастает.

Также есть несколько обращений: трижды к Равелю, один раз к Испании, еще один раз к испанцу (испанцам) и один раз к Истории. «Испания» и «История» (написанная с заглавной буквы), таким образом, оказываются связаны, тем более между ними есть и определенный звуковой параллелизм (повтор двух начальных и двух конечных звуков). Как и восклицательные знаки, обращения есть на протяжении всего текста, но к концу их количество возрастает.

В стихотворении можно выделить два семантических поля, первое – танец (Равель, болеро, музыка, праздник, напев волынки, пляска, песнь, танец), второе – Испания (Испания, Пиренеи, Мадрид, буря, Долорес Ибаррури, народ, История, испанец). В конце они появляются вместе («жив народ, и песнь его жива») и связаны

фонетически («болеро» – «боя»), таким образом, слово «священный» оказывается относящимся одновременно и к бою, и к танцу.

Образ танца – сквозной в стихотворении. Он возникает в заглавии (болеро), затем повторяется в первой строке («танцуем болеро»). В дальнейшем он сначала связывается с праздником («Есть в этом мире праздник изначальный – / Напев волынки скудный и печальный / И эта пляска медленных крестьян...»), танец здесь кажется замедленным. В конце же, когда он называется «исполинским» и связывается с боем, его ритм ускоряется, как это происходит и в балете, но не в народном танце болеро, хотя описывается вроде бы именно он. Получается образ народного танца, увиденного через музыку Равеля.

Танец является синтезом визуального и музыкального, однако в стихотворении присутствуют визуальная и музыкальная образность и по отдельности. Так, во второй же строке возникает собственно музыка в сопоставлении с пером (композитор сопоставляется с поэтом, неслучайно ведь в первой строке – обращение к Равелю): «Для тех, кто музыку не сменит на перо». В четвертой строке появляется мелодия («Напев волынки скудный и печальный»), хотя волынка, конечно, не принимает участия ни в «Болеро» Равеля, ни в музыке к народному танцу. В следующем четверостишии, когда тематическое поле танца сменяется Испанией, начинают преобладать визуальные образы: «твой образ предо мной горит», «грань Пиренеев». Звук оказывается затихающим или вовсе исчезнувшим («замолк истерзанный Мадрид / Весь в отголосках пролетевшей бури»). Затем он опять появляется в виде песни («Но жив народ, и песнь его жива»), с этого момента как раз увеличивается количество обращений и восклицательных знаков («Танцуй, Равель, свой исполинский танец, / Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!»). В предпоследних строках возникает образ Истории как «мельничихи», т. е. буквализация и визуализация стершейся метафоры «жернова истории», которая соединяется с ходом времени и звуком: «Вращай, История, литые жернова, / Будь мельничихой в грозный час прибоя!» Таким образом, в стихотворении создаются визуальные и звуковые образы танца и Испании, которые к концу оказываются неразрывно связаны.

Упомянутое имя Долорес Ибаррури вместе с образом «пролетевшей бури» и прочими говорит о том, что для Заболотского музыка «Болеро» соединилась не вообще с Испанией, а с событиями Гражданской войны и победой франкистской диктатуры (хотя балет Равеля, как мы знаем, был написан гораздо раньше). А надежды на освобождение связываются как раз с музыкой и танцем. Именно поэтому болеро оказывается вдруг *священным*

танцем боя, хотя он никогда не был связан с войной – ни в народных вариантах, ни у Равеля.

Таким образом, Заболоцкий по-своему интерпретирует «Болеро» Равеля. Ряд особенностей музыки и стихотворной речи совпадают: ровный медленный ритм, повторы, нарастание напряжения к концу (за счет концентрации взрывных согласных, дополнительных ударений, восклицательных знаков, обращений, глаголов в повелительном наклонении и т. п.), т. е. в звуковом плане поэт следует за композитором, создавая в стихотворении аналогичную музыкальную структуру, но другими средствами. Однако содержательно он отошел от него довольно далеко, в том числе и в позднейшие исторические события. Что отчасти закономерно: как замечают исследователи, «созданная Равелем по законам музыкального искусства художественная структура “Болеро” обладает уникальным свойством *отражать объект, который в нее смотрится*» [Жаркова 2015, с. 122]. Заболоцкий, посмотревшись в нее, увидел в этой музыке воплощение духа Испании, мятежа, грозы, борьбы за свободу. Все это он попытался передать с помощью слов и мелодики стиха, и с тех пор, кажется, ни одна популярная статья о «Болеро» не обходится без упоминания стихотворения Заболоцкого. По сути, он создал собственную, вербальную, вариацию темы «Болеро», в которой музыка Равеля соединилась с визуальным образом народного испанского танца, как его представлял себе поэт.

Танец как вид искусства представлен здесь и на тематическом уровне, и в образной организации, и в звукописи и ритмике текста, т. е. можно говорить о визуальности и музыкальности (как чертах поэтики), которые присутствуют в структуре данного стихотворения.

Литература

- Выбыванец 2014 – *Выбыванец Э.В.* Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля: к вопросу о методах визуализации музыкальной классики // *Aspectus*. 2014. № 3. С. 22–38.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 319 с.
- Жаркова 2015 – *Жаркова В.Б.* «Болеро» Мориса Равеля: в поисках новых путей музыкального искусства // *Художественное образование и наука*. 2015. № 1. С. 121–125.
- Захарбекова 2013 – *Захарбекова И.С.* Музыкальный театр Мориса Равеля: «Вальс» и «Болеро» // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2013. № 3. С. 160–178.

- Махов 2005 – *Махов А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике.* М.: Intrada, 2005. 224 с.
- Удянская 2006 – *Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова.* М., 2006. 20 с.

References

- Gasparov, M.L. (2000), *Ocherk istorii russkogo stikha: metrika, ritmika, rifma, strofika* [Essay on the history of Russian verse. Metric. Rhythm. Rhyme. Stanzas], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Makhov, A.E. (2005), *Musica literaria: ideya slovesnoi muzyki v evropeiskoi poetike* [Musica literaria. The idea of verbal music in European poetics], Intrada, Moscow, Russia.
- Udyanskaya, I.F. (2006), “Dance as a subject of depiction in the literature of Russian modernism”, Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Russian Literature, Moscow State University, Moscow, Russia.
- Vybyvanets, E.V. (2014), “How M. Bejart saw M. Ravel’s “Bolero”. On the topic of visualization methods of musical classics”, *Aspestus*, no. 3, pp. 22–38.
- Zakharbekova, I.S. (2013), “Musical theater of Maurice Ravel. ‘Waltz’ and ‘Bolero’”, *Teatr. Zhivopis’. Kino. Muzyka*, no. 3, pp. 160–178.
- Zharkova, V.B. (2015), “ ‘Bolero’ by Maurice Ravel. Searching the new ways of musical art”, *Art education and science*, no. 1, pp. 121–125.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Притчи-позиции в полицейском романе братьев Вайнеров «Эра милосердия»

Наталья Н. Кириленко

Независимый исследователь, Москва, Россия,

nkirilenko466@gmail.com

Аннотация. В статье продолжается исследование преемственной связи жанра полицейского романа с притчей, в первую очередь в отношении взаимосвязи рассказываемых притч и позиций персонажей. (Вопрос о притче как важнейшем жанровом источнике полицейского романа был поставлен автором статьи ранее в докладе.) Проанализировав роман «Эра милосердия» братьев Вайнеров в качестве образца *русского этического* варианта полицейского романа, автор приходит к следующим выводам. Текст насыщен как собственно притчами, так и эпизодами притчевого характера. Характерно для полицейского романа, что именно в ситуации этического выбора, как его обоснование, и рассказывают притчи персонажи, в первую очередь герои-следователи и преступники, или таким образом мотивируется выбор, сделанный ранее. В притче конкретный и универсальный планы изображения «самостоятельны и равноправны» (Н.Д. Тамарченко), в полицейском романе также, при этом по ходу повествования конкретный план преобразуется в универсальный. В финале произведения универсальный и конкретный планы уравниваются, что необходимо для реализации его *учительного смысла*. Полученные выводы помогают по-новому взглянуть не только на полицейский роман, но и на сам жанр притчи.

Ключевые слова: притча, *русский этический* полицейский роман «Эра милосердия» братьев Вайнеров, С.С. Аверинцев, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, ситуация этического выбора, *притчи-позиции*

Для цитирования: Кириленко Н.Н. Притчи-позиции в полицейском романе братьев Вайнеров «Эра милосердия» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 53–63. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-53-63

Parables-positions in the police novel “The Era of Mercy” by brothers Wainers

Natal'ya N. Kirilenko

*Independent researcher, Moscow, Russia,
nkirilenko466@gmail.com*

Abstract. The article continues studying the successive relationship of the genres of the police novel and parable, primarily the relationship of the narrated parables and the positions of characters. (The issue of parable as a genre source of the police novel was raised by the author in the report earlier.) After analyzing “The Era of Mercy” by br. Wainer as a canonical *Russian ethic* variation of the police novel the author comes to the following conclusions. The text is full of parables as well as episodes of a parable kind. The characters (primarily heroes-sleuths and criminals) tell parables in the situation of the ethical choice or thus justify the previously made choice, it is characteristic of the police novel. Specific and universal description plans in parable are “substantive and equitable” (N.D. Tamarchenko), the same is true for the police novel while there in the course of the narrative, a specific plan is transformed into a universal one. In the final the universal and specific plans are balanced what is necessary for the implementation of its *edifying sense*. The findings help to take a fresh look not only at the police novel but at parable as well.

Keywords: parable; *Russian ethic* police novel “The Era of Mercy” by brothers Wainer, S.S. Averintzev, N.D. Tamarchenko, V.I. Tyupa, the situation of the ethical choice, *parables-positions*

For citation: Kirilenko, N.N. (2021), “Parables-positions in the police novel ‘The Era of Mercy’ by brothers Wainers”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 53–63, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-53-63

В моем докладе «Притча и полицейский роман: к вопросу о генезисе жанра»¹ была обоснована гипотеза о том, что основным жанровым источником полицейского романа является притча. Ее функции значимы в любом полицейском романе, начиная с самого

¹ Доклад был сделан на круглом столе «За и против закона – 3. Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы», состоявшемся 4 декабря 2020 г. в ИМЛИ. Я опираюсь на совместную с О.В. Федуниной концепцию полицейского романа. См.: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.

первого – романа Жоржа Сименона «Петерс Латыш» (1930). Уже в этом произведении содержатся как собственно притчи, так и эпизоды притчевого характера; приоритет изображения – ситуации этического выбора; серьезность и назидательность произведения, его *учительный смысл* особенно проявляются в финале.

Цель данной статьи – более глубокое изучение того, как притча организует *целое* полицейского романа, в первую очередь взаимосвязь между притчами, рассказываемыми персонажами, и их позицией в ситуации этического выбора.

«Эра милосердия» братьев Вайнеров (1975) исторически первым текстом *русского этического* полицейского романа, прямого наследника русской классической литературы с ее *проклятыми вопросами*, не является. Первым представителем этого варианта жанра и собственно первым полицейским романом на отечественной почве стала «Петровка, 38» Ю. Семёнова (1963); на связь с «Братьями Карамазовыми» Достоевского в произведении Семёнова верно указала О.В. Федунина [Федунина 2020]. Но именно «Эра милосердия» выбрана мной для подробного анализа, поскольку этот роман – самый яркий и значимый текст не только *русского этического* варианта, но отечественного полицейского романа за все время его существования, начиная с советского периода и по сей день. По своим художественным достоинствам это произведение стоит вровень с русской классикой.

Притчи в романе рассказывает большая часть персонажей: и сыщики, и невинно подозреваемый Груздев, и преступники. Так, вор Ручечник рассказывает Жеглову и Шарарову «без имен» «для примеру» «байку» про то, как «*трое удалых*» бежали из лагеря на Крайнем Севере: «Семьсот верст тундрой да тайгой, и ни одного ресторана... И представьте, начальники, вышли мальчишечки к железке. *Двое*, конечно...»² (курсив мой. – Н. К.). Смысл «байки» настолько ужасен, что прошедший фронтовой ад разведчик Шараров не может понять ее без пояснений. Ручечник таким *иносказательным* образом ответил, почему он не может сдать убийцу-Фокса в обмен на обещанную Жегловым волю.

Необходимо отметить, что, помимо притч, в качестве примера в полицейском романе фигурируют и высказывания, поучающие прямо, без всякой иносказательности. Особенно значимы здесь *правила Жеглова*, как он сам их называет; их учительная для Шарарова роль прямо декларируется самим Жегловым.

² Вайнер А.А., Вайнер Г.А. Эра милосердия // Вайнер А.А., Вайнер Г.А. Эра милосердия; Город принял!.. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 248. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

И в том и в другом случае мы видим присущие, по словам В.И. Тюпы, притче авторитарную риторику «императивного, учительного, монологизированного слова» и разделение «участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого». Ученый подчеркивает: «Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, императивно направленный от одного сознания к другому» [Тюпа 1997, с. 108].

Уроки в полицейском романе могут преподноситься не только в словесной форме, но и наглядно, действиями. Страшный горбун – главарь банды во время допроса Шарапова, продолжая почесывать за ухом белого пушистого кролика у себя на коленях, внезапно мгновенным движением закалывает его и спрашивает Шарапова: «Понял, чего ты стоишь на земле нашей грешной?» (с. 313).

Не только словом, но и делом поучает Шарапова и Жеглов. Так, он долго не говорит сходящему с ума от беспокойства Шарапову, что папка с делом Груздева, которую последний оставил на столе, не исчезла, а была взята Жегловым на регистрацию. Возвращая наконец папку, Жеглов заявляет, что он таким образом «поучил» «салагу» Шарапова.

Помимо притч, рассказываемых для примера, в полицейском романе часто встречаются эпизоды, где в иносказательной форме говорится об угрозе жизни героя, его коллег и близких или даже предсказывается их гибель. В эпизоде ночи с Варей перед глазами Шарапова проносятся лица погибших, тех, кого он успел потерять. Среди них и лицо Левченко, который, как оказалось, был тогда еще жив, но гибнет в финале произведения.

В аналогичной роли предупреждения об угрозе жизни персонажа или его гибели выступают сны Шарапова и Вари. Из снов персонажи также должны извлечь урок.

Н.Д. Тмарченко подчеркивал: «Ситуация выбора (поступка или судьбы) персонажем и оценки этого выбора рассказчиком и слушателем в свете безусловно авторитетных этических норм – критерий сравнения двух планов притчи, семантическое ядро жанра, обуславливающее инвариантный комплекс его структурных особенностей»³. Характерно для полицейского романа, что именно в ситуации этического выбора, как его обоснование, и рассказывают притчи персонажи, в первую очередь герои-следователи и преступники, или таким образом мотивируется выбор, сделанный ранее.

Спецификой «Эры милосердия» является то, что в центре произведения стоит диалог с противостоянием *притч-позиций* не

³Тмарченко Н.Д. Притча // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 187.

следователя и преступника, что типично для полицейского романа, а друга и непосредственного начальника героя, с одной стороны, и персонажа, не имеющего отношения к работе правоохранительных органов, – с другой.

Разговор происходит после трагической гибели Топоркова от рук Фокса из-за трусости Соловьева, т. е. гибели одного сотрудника МУРа по вине другого. Жеглов говорит: «Если есть на земле дьявол, то он не козлоногий рогач, а трехголовый дракон, и башки эти его – трусость, жадность и предательство. <...> Давай поклянемся, Шарапов, рубить эти проклятушие головы, пока мечи не иступятся, а когда силы кончатся, нас с тобой можно будет к чертям на пенсию выкидать и сказке нашей конец!» (с. 168). В ответ Михаил Михайлович Бомзе, сосед Шарапова, рассказывает притчу об Эре милосердия, давшей заглавие произведению. И Жеглов и Бомзе обосновывают притчами уже сложившиеся позиции. Шарапов же на протяжении этого спора находится только в роли слушателя. Ситуация этического выбора героя между притчами-позициями подчеркивается: «Меня раскачивало на стуле из стороны в сторону... и я только поворачивал все время голову справа налево, как китайский болванчик, выслушивая сначала одного, потом другого» (с. 169).

Жеглов – основной «поучающий» в романе, и его *слово* не терпит возражений. Когда Жеглов называет специалиста по «щипачам» майора Мурашко Акакием Акакиевичем, Пасюк возражает, что «Мурашко свое дело добре робыть» и «ты, Глеб Георгиевич, с него зря смеешься...» (с. 110). Жеглов тут же спрашивает Пасюка, что же он не пойдет в бригаду к Мурашко.

Подчеркну, что Бомзе – не единственная этическая оппозиция Жеглову в романе. Ввиду важности вопроса перечислю персонажей, которые также морально противостоят ему. В первую очередь это Варя, состоящая в правоохранительных органах, которые Жеглов во время спора с Бомзе называл «карательными» временно, по необходимости. Как многие девушки в Москве, она пошла в милицию, когда большая часть мужчин-сотрудников ушла на фронт, и уже ждала демобилизации. Варя по самым разным поводам возражает Жеглову, в отличие от Шарапова, легко, казалось бы, просто шутливо. Но основной их спор вовсе не шутливого характера – заочный.

Варя говорит уставшему и сомневающемуся Шарапову, что он на своем месте нужнее Жеглова, и приводит сравнение, понятное людям военного и послевоенного времени, когда на карточки давали именно черный хлеб и он означал жизнь: «Ты как черный хлеб – *сильный* и *честный*. Ты всегда будешь за справедливость. Ведь если

нет справедливости, то и сытость людям опостылеет, правда?..» (с. 211; курсив мой. – Н. К.). Ср. «прямым и честным» о хлеборезе, который делил черный хлеб во время войны, в стихотворении Е. Винокурова «Черный хлеб»:

Он резал хлеб!
Он черный хлеб делил!
Я восторгался им, прямым и честным⁴.

Тем самым Варя обращается к образу, уже ставшему ко времени написания романа притчевым и в литературе, и в сознании читателя⁵. Черный хлеб – символ жизни, его отсутствие – смерть. Смерть матери троих детей, повесившейся из-за украденных «вот таким Кирпичом» карточек. Смерть от голода, грозящая детям Шурки Барановой (также из-за украденных карточек), если бы не помощь Жеглова и Шарапова. Конкретная трагическая примета времени приобретает универсальную значимость, здесь проявляется «интерес притчи к текущей жизни с выходом на универсалии человеческого бытия» [Тюпа 1989, с. 25].

Именно от этого символа жизни Варя переходит к теме счастливого будущего, люди которого будут обязаны своей жизнью Шарарову (не Жеглову!): «Никто никого не станет ловить и хватать, и этим будут тогдашние влюбленные тоже обязаны тебе, мой солдатик...» (с. 211). И хотя Шараров так и не успел рассказать Варе свою мечту о прекрасном милосердном будущем, частью которого, как реализация притчи, должно было стать усыновление найденыша и рождение пятерых их с Варей сыновей, она говорит так, как будто слышала притчу Бомзе и разделяет его позицию.

Совершенно очевидна оппозиция Жеглову невинно арестованного Груздева. Груздев на очередном принципиальном для дальнейшего расследования допросе также обосновывает свою позицию с помощью притч. Призывая Шарарова посмотреть на факты под новым углом, предположив невинность Груздева, последний приводит изречение, приписанное Конфуцию⁶: «Очень трудно поймать в темной комнате кошку. Особенно если ее там

⁴ Винокуров Е. Черный хлеб // Винокуров Е. Лирика. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. С. 75–76.

⁵ См. стихотворение Б. Слуцкого «Нам черный хлеб по карточкам давали...»; главу «Живы, выдержим, победим!» в книге О. Берггольц «Говорит Ленинград».

⁶ Рассмотрение вопроса об авторстве данного изречения не входит в нашу задачу.

нет...» (с. 240). Это иносказание сразу находит отклик у Шарапова, он даже хочет рассказать о нем Жеглову, поскольку тот «такие выражения любит», но этого так и не происходит. При этом ему вспоминается «Черная кошка». Таким образом, через иносказание показана и то, что расследование «дела Груздева» окажется связано с «Черной кошкой», и то, что важнейший вклад в установление этой связи будет осуществлен не Жегловым, а Шараповым.

Отказываясь признать вину, чтобы смягчить наказание, Груздев, которому грозит смертная казнь, проводит уже библейскую параллель: «Нет! Никогда! Признаться в том, чего не совершал, да еще в убийстве? <...> Как же я жить-то дальше буду, убийцей?.. <...> Уж если мне суждена эта Голгофа... я взойду на нее... <...> Раз уж я человеком родился, надо человеком и умереть...» (с. 240).

Готовность Груздева, поначалу столь же неприятного Шарапову, как и Жеглову, «умереть человеком», его последний уже в дверях с «руками назад» крик с призывом спасти если не его жизнь, то хотя бы честь – горький урок для Шарапова. Но не для Жеглова. Уже точно зная, что Ларису Груздеву убил Фокс, Жеглов не торопится отпускать Груздева и заявляет, что наказания без вины не бывает. Отмечу, что Жеглов, сразу решив, что Груздев – убийца, не стал применять к нему свои собственные правила.

Когда Груздев благодарит Шарапова за спасение, он убежденно говорит: «...плохой человек твой Жеглов. Ты не подумай, я не потому, что с ним сцепился... Просто для него другие люди – мусор... И он через кого хочешь переступит. Доведется – и через тебя тоже...» (с. 276). Шарапов воспринимает эти слова как несправедливые. Однако позже его позиция дважды сближается с позицией Груздева.

Первый раз, когда в логове «Черной кошки» практически не верящий в свое спасение избиваемый Шарапов думает, что нужно *умереть человеком*, и из последних сил поднимается с пола.

Затем в финале произведения. После того, как Жеглов, несмотря на крик Шарапова «Не стреляй!..», убил Левченко, Шарапов видит в его глазах озорную радость. «Мне кажется, тебе нравится стрелять» (с. 327), – говорит Шарапов, и эти слова перекликаются со словами Груздева.

Оппозицию Жеглову составляет и Пасюк, который хоть прямо возражает Жеглову только один раз (см. выше), но на протяжении произведения неоднократно или поддерживает Шарапова против Жеглова, или отпускает замечания «с подтекстом». Он шутливо подбадривает влюбившегося в Варю Шарапова, говоря, что Жеглов ей быстро надоест, «дюже он швыдкий» (с. 140). Когда Жеглов «проучил» Шарапова, оставившего на столе дело Груздева, глаза

Пасюка зло блестели. Пасюк предложил начальству «подмануть» Фокса, чтобы получить возможность выйти на банду, а на вопрос «как?» ответил: «не разумию, то у нас Глеб Егорыч мастак» (с. 277). В заключительном трагическом эпизоде он находится в кабинете вместе с Шараповым, таким образом выражая ему поддержку, в то время как Жеглов «по начальству докладает».

Необходимо назвать и того самого майора Мурашко, которого Жеглов назвал Акакием Акакиевичем. Мурашко Жеглову противопоставляется и Кирпичом. Когда Жеглов подбрасывает кошелек Кирпичу, тот говорит: «Кондрат Филимоныч таких паскудных штук сроду не продельвал» (с. 117). Мурашко с его невзрачной внешностью, в заштопанной рубашке с белесыми пятнами на локтях противопоставлен красивому Жеглову с его щегольскими сапожками еще и своими сомнениями. Он говорит Шарапову, что работа «сейчас», т. е. после войны, стала «бестолковая», потому что *совесть его ест*. Из-за войны и голода «подались в карманники люди, которым подчас просто есть охота» (с. 108). Они в первую очередь и попадают, а настоящих «щипачей» не хватает времени и людей ловить. Вся эта линия с профессионалом своего дела Мурашко и отношением к нему Жеглова перекликается с высказыванием Груздева о том, что для Жеглова люди – мусор.

Все перечисленные мною персонажи – Варя, Груздев, Пасюк и Мурашко, так же как и Бомзе, – имеют сложившуюся позицию, часто обоснованную ими путем иносказания, с помощью которого поучают Шарапова. Здесь происходит столкновение *притч-позиций* этих персонажей и Жеглова.

Совсем по-другому складывается соотношение позиций Жеглова и самого Шарапова. В каждой главе происходит, с одной стороны, столкновение позиций Жеглова и Шарапова, с другой – их сближение за счет многих общих целей (задержать Фокса, выйти на «Черную кошку»), совместных действий, в том числе в смертельно опасных ситуациях, и личной симпатии.

Позиция Жеглова, как говорилось выше, давно сложившаяся и не терпящая возражений. Шарапов же опирается на фронтовой опыт, воспроизведенный во многих воспоминаниях и снах. При этом Жеглов к тому, что знает или предлагает Шарапов, относится с нарастающим раздражением. «Ох и каша у тебя в голове! – ухмыльнулся Жеглов. – И главное, на всякий случай теория. На фронтовом, так сказать, опыте...» (с. 37). Шарапов готов учиться; он извлекает уроки из произошедшего, в том числе и трагической гибели товарищей: Федотова, Векшина, Топоркова. Его твердость в одних ситуациях и готовность изменить свою точку зрения в других соотносятся с его представлениями о справедливости.

Из столкновений Шарапова с Жегловым особенно выделяются следующие. Во-первых, заявление Шарапова о недопустимости «шельмовских методов» в следствии после того, как Жеглов засунул Кирпичу за пазуху украденный кошелек. Во-вторых, эпизод с якобы пропажей папки с делом Груздева, когда возмущенный Шарапов крикнул Жеглову: «Знать тебя больше не желаю... <...> Чтобы духу твоего на квартире моей не было!». Отмечу, остынув, Шарапов очень переживал, что выгнал бездомного Жеглова, между тем Жеглов никуда и не уходил.

В-третьих, после убийства Жегловым Левченко – окончательный разрыв. Это решение Шарапова – уже урок другим персонажам и читателю. Остановимся на этом событии, окончательно определившем позицию Шарапова по отношению к Жеглову.

Ключевым и обязательным для полицейского романа является вопрос о том, какого преступника можно простить, а какому нет пощады. Как правило, изображаются как минимум два преступника, из которых одного можно и нужно простить. В «Петровке, 38» Костенко, нарушая процедуру, спасает от суда десятиклассника, случайно оказавшегося втянутым в ограбление кассы. У Адамова милиция дает шанс запутавшейся Нине Горлиной, а по делу фронтовика Егорова-Федорова, несправедливо в молодости осужденного, бежавшего из мест заключения и живущего многие годы под чужим именем, Коршунов собирается хлопотать лично («...Со многими неизвестными»). Проблема такого выбора восходит к истории двух разбойников, распятых вместе с Христом, из которых один раскаялся и был прощен.

В «Эре милосердия» этот вопрос ставится и в рассказе Мурашко о разновидности карманников, умирающих с голоду. Но особенно остро в связи с трагической историей Левченко, который противопоставляется огромному количеству преступников всех мастей. Здесь происходит последнее столкновение между Шараповым, который обещает Левченко всюду пойти с ним, чтобы добиться справедливого решения, и Жегловым, который осуществляет угрозу, высказанную им в споре с Бомзе: «“Черная кошка” помилосердствует... Да и мы, попадись она нам...» (с. 169).

В заключительном эпизоде романа происходит кажущийся возврат к начальной ситуации, когда оперативники бригады Жеглова покидали кабинет, сопровождая Векшина на встречу с бандитом. Однако, как отмечает Шарапов, «вокруг были ребята», но не было Жеглова.

И герою, внесшему решающий вклад в задержание банды, лишившемуся всего: и любимой Вари, и друзей Жеглова и Левченко, осталось сделать только одно последнее символическое действие –

позвонить, чтобы узнать номер телефона роддома, в который Варя отвезла *найденъша*. Не могло быть изображено, как Шарапов разговаривает с роддомом, а потом с детским учреждением или тем более как он забирает ребенка, потому что это нарушило бы равновесие универсального и конкретного планов преобладанием последнего.

В отличие от других жанров криминальной литературы расследования финал полицейского романа не только содержит итоги расследования, но и предлагает извлечь уроки из описанных событий. Притчевость финала в образце *русского этического* полицейского романа «Эра милосердия», его *учительный смысл* – это именно способность человека, который все потерял, сквозь мучительную боль *вспомнить* и совершить акт милосердия. Здесь актуальна мысль С.С. Аверинцева, что притча «еще надолго сохранит свою привлекательность для писателей, ищущих выхода к этическим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»⁷.

Полученные выводы помогают по-новому взглянуть не только на полицейский роман, но и на сам жанр притчи.

Литература

- Тюпа 1989 – *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. школа, 1989. С. 13–32.
- Тюпа 1997 – *Тюпа В.И.* Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3–4. С. 106–108.
- Федунина 2020 – *Федунина О.В.* Кризис идентичности советского человека в социалистической милицейской повести // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 189–190.

References

- Fedunina, O.V. (2020), “The crisis of the identity of the Soviet man in the socialist realist police (militia) story”, *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, vol. 55, pp. 189–190.
- Тюпа, В.И. (1989), *Hudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistry of Chekhov's short story], *Vysshaia shkola*, Moscow, Russia, pp. 13–32.
- Тюпа, В.И. (1997), “Three strategies of narrative discourse”, *Discourse*, no. 3–4, pp. 106–108.

⁷*Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 21.

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), independent researcher, Moscow, Russia, nkirilenko466@gmail.com

Образ театра и проблема идентичности героя в “Laterna Magica” И. Бергмана

Айгуль Р. Гиматдинова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, petiteprince1558@gmail.com*

Аннотация. В данной статье анализируются способы репрезентации героя в автобиографии И. Бергмана “Laterna Magica”. Особое внимание уделяется анализу образа театра. Именно благодаря этому образу в автобиографии И. Бергмана возникает сложная и многоуровневая система самоидентификации героя. Помимо того что Бергман проводит четкую границу между я-в-прошлом и я-в-настоящем, в рефлексии о своем прошлом он также выделяет свойственную ему игру с иллюзиями и действительностью, с помощью которой он легко проводит границу между выбранной им ролью, «личинной» и «подлинным я». Образ театра в автобиографии Бергмана не может быть отделен от эмоционально переживаемой биографической реальности автора, но в то же время топос европейской культуры «мир как театр» отсылает к существующим структурным компонентам этой рефлексии, не принадлежащей к области субъективного переживания, что делает его положение в автобиографии особенным и важным с точки зрения определения специфики жанра.

Ключевые слова: автобиография, Бергман, образ, театр

Для цитирования: Гиматдинова А.Р. Образ театра и проблема идентичности героя в “Laterna Magica” И. Бергмана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 64–74. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-64-74

The image of theatre
and the issue of the character's identity
in I. Bergman's "Laterna Magica"

Aigul R. Gimatdinova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
petiteprince1558@gmail.com*

Abstract. This article analyses the ways in which character is represented in I. Bergman's autobiography "Laterna Magica". Particular attention is paid to the analysis of the theatre image. Exactly thanks to that image a complex and multi-leveled system of the character's self-identification emerges in I. Bergman's autobiography. In addition to drawing a clear boundary between self-in-the-past and self-in-the-present, Bergman's reflection on his past also highlights his inherent play with the illusion and reality, through which he easily draws the line between his chosen role, "guise" and "authentic self". The image of theatre in Bergman's autobiography thus cannot, on the one hand, be separated from the emotionally experienced biographical reality of the author, but at the same time the topos of European culture "the world as a theatre" refers to the existing structural components of that reflection, which does not belong to the field of subjective experience, making its position in autobiography special and important in terms of defining the specificity of the genre.

Keywords: autobiography, Bergman, image, theater

For citation: Gimatdinova, A.R. (2021), "The image of theatre and the issue of the character's identity in I. Bergman's 'Laterna Magica' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 64–74, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-64-74

Исследование образа театра и его функционирования в автобиографии Бергмана требует определения самого предмета – образа театра. Т. Рыбальченко на материале русских драматических произведений 1950–1980-х гг. предлагает отделять собственно образ театра от театрализации жизни, которая может быть выражена, во-первых, в двуплановости произведения: на поверхности – режиссерские усилия по управлению событиями, в глубине – скрытые цели, которые невозможно реализовать, так как реальность диктует свои правила. Во-вторых, герой может выдавать себя за другого с целью обмануть или подшутить, т. е. буквально играть роль [Рыбальченко 2009, с. 181–182]. Обе эти схемы могут присутствовать в любом литературном жанре, а также выходить за рамки искусства. Ю.М. Лотман в одной из статей анализирует феномен

театрализации жизни молодых декабристов в начале XIX в. [Лотман 1992].

Образ театра, по мнению исследовательницы, принципиально отличается от театрализации и может быть выражен следующим образом: введение в мир художественного произведения театрального действия, работника театра, развертывание спектакля в реальных жизненных ситуациях, а также нарушение иллюзии реальности с помощью интервенции в повествование рефлексии автора «постановки». Таким образом, помимо существенных особенностей, театрализация жизни отличается от образа театра и тем, что последний, как правило, задействует театральное семантическое поле, в которое входят следующие слова: игра, костюмы, маски, сцена, подмостки. Выбор исследовательницей хронологического отрезка 1950–1980-х гг. обусловлен особой культурной и эпистемологической ситуацией разочарования общества в неоклассическом проекте предельной рационализации, в том числе произведений искусства, что в конечном итоге привело к утрате границы между реальностью и идеальными представлениями о ней. Образ театра и метафора игры как раз компенсировали эту утрату.

Также образ театра, согласно *magnum opus* Э. Курциуса, входит в число топосов европейской культуры, и впервые в письменном виде его можно встретить уже у Платона [Curtius 2013]. Однако Курциус, выделяя театральную топику, не уделяет внимания исторической трансформации метафоры. По мнению Г. Гадамера, стоит разделять историю самого театра, как вместилища праздничности, на три больших периода, которые он называет: период религиозной торжественности, эпоха нравственной трансцендентности и современный этап развития театра, который философ характеризует через ключевые признаки – стремление к естественности, аутентичности и исторической правдивости [Гадамер 1991]. Со сменой роли театра в общественной жизни меняется и смысл образа театра, который, по мнению Рыбальченко, является к тому же и «способом саморефлексии автора, способом осмысления действительности, а также меры истинности изображения этой действительности» [Рыбальченко 2009, с. 5].

Образ театра в автобиографической прозе рассматривается в статье В.А. Лебедевой на материале мемуаров А.И. Герцена. Исследовательница приходит к выводу о том, что образ театра используется писателем для того, чтобы разграничить «свое» и «чужое», Россию и Европу. Однако ключевой концептуальной сферой для Герцена являлось не разграничение естественного, истинного и искусственного, ложного, а активного (режиссер) и пассивного

(зритель), где первый – это европейский человек, а второй – соотечественник Герцена [Лебедева 2010].

Автобиографическая проза, особенно широко распространявшаяся в XX в., на фоне обращения не только искусства, но и научной мысли к субъекту познания, как и любой другой жанр, содержит в себе рефлексию о реальности, однако рефлексию более субъективную, нежели в драме, о которой пишет Рыбальченко. Тем не менее рефлексия автобиографа о собственной жизни и личности, в том числе, зависит от современных ему представлений о реальности как таковой. В данной работе автобиография И. Бергмана не будет вписана в столь широкий контекст, но рассмотрение образа театра в исторической перспективе позволяет перевести фокус с психологии личности автора на уровень структурного осмысления значения образа для автобиографии как жанра в целом.

Образ театра в автобиографической прозе, если осмысливать его в терминологии Поля Рикёра, является тем, что он называет «воспоминание-образ», своеобразное свидетельство о том пути, которое воспоминание проделывает, становясь образом [Рикёр 2004]. Именно пограничное положение автобиографии относительно плоскостей (режимов) художественного и документального вынуждает нас обратиться к тому, как сам Бергман рефлексиирует о своем я-в-прошлом и я-в-настоящем, и какие текстовые приметы этой рефлексии можно обнаружить в “*Laterna Magica*”.

Бергман не упускает возможности явить читателю собственный голос, когда его воспоминания вдруг прерываются упоминанием подробности его бытовой жизни. Другой приметой является рассказ о себе в третьем лице. Третье лицо эксплицируется в тот момент, когда автор использует самоминацию. В тексте автобиографии можно встретить следующие примеры: *младенец, мое четырехлетнее сердце, ребенок, боявшийся темноты, Ингмар, безудержно рыдающий ребенок, вечный узник, ловец жемчуга, мое профессиональное я, тень восьмилетнего мальчика*¹ и др. Как можно заметить, большинство примеров отсылают к его детству. Это позволяет говорить о том, что граница между детством и взрослой жизнью прочерчена куда более основательно, нежели между периодами его сознательной взрослой жизни. Однако и взрослый период также неоднороден.

Еще одной важной дискуссионной проблемой автобиографии является необходимость и возможность разграничения в авто-

¹Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Бергман И. Laterna Magica* / Пер. со швед. А.А. Афиногенова; предисл. Ж.-М.Г. Леклезю. М.: АСТ, 2019. 352 с.

биографии точек зрения автора, повествователя и героя. Все три позиции имеют общее имя собственное – имя, принадлежащее автору опубликованного текста, однако это совпадение не позволяет говорить о полном тождестве субъектов автобиографического повествования. Рабочей гипотезой данной статьи является предположение о том, что именно образ театра позволяет увидеть границу между названными субъектами. Бергман, используя в автобиографии образ театра для повествования о своем прошлом, подвергает сомнению достоверность собственных воспоминаний, а вместе с ними и испытанных чувств. Театр является пространством рефлексии жизненного пути автора. Из чего следует, что и его словесно оформленная самоидентификация, зависящая от этих воспоминаний и чувств, принимает своеобразные формы.

В “*Laterna Magica*” театр предстает в трех ипостасях. В первую очередь, театр – это, конечно, место работы Бергмана. Бергман посвящает рефлексии о театре, сравнению шведского театра с другими национальными театрами, специфике работы с актерами и отличию театра от кино внушительную часть автобиографии. Работу над постановками он описывает практически с документальной точностью. Иногда он настолько «вживается» в образ прошлого, что начинает говорить о событиях давно минувших дней в настоящем времени: «Я никогда не участвую в пьесе – я перевожу, конкретизирую... Я ненавижу Вальтера, который уже в 11 часов утра бывает в легком подпитии... Я хочу покоя порядка и дружелюбия», – говорит Бергман о порядке, который пытается установить в своем театре в начале карьеры. Однако автобиография, полностью построенная на воспоминаниях о прошлом, как правило, не предполагает использования настоящего времени. Настоящее время – это момент, в котором происходит ситуация высказывания. Очевидно, автор настолько увлекается воспоминаниями, что они будто бы оживают в его настоящем, – то, что Жерар Женетт называет «прустовским чудом» [Женетт 1998, с. 34]. Этот аспект автобиографии Бергмана можно рассматривать или как особый прием, позволяющий ему достичь искренности и эмоциональности своей исповеди, а значит, граница между героем и автором не стирается, а только маскируется, или же как включение в повествование образа автора.

Также театр становится объектом метафоризации. Бергман сравнивает его с цирком («Через пять вечеров вымуштрованный спектакль разваливается – если, конечно, режиссер все время не присматривает за своими тиграми. <...> Внешне сцена пития шоколада выглядела дрессурой») и раем («Не хотел бы опускаться до ностальгии, но для меня это был реализовавшийся рай»). И цирк, и в особенности рай являются пространствами, в которых

искажается реальность. Таким образом, сам театр Бергман также понимает не как место, в котором достигается особая искренность, а как пространство игры с действительностью.

И, наконец, театр выступает как образ, с помощью которого автор разграничивает реальное и воображаемое. Причем речь идет не столько о субстанциональной реальности, сколько о том, что сам автор под этой реальностью подразумевает. Концепция реальности принадлежит именно «первичному автору», а не его проекции в тексте. Герой же является объектом этого разграничения, поскольку анализ его поступков осуществляется постфактум субстанцией, обладающей более обширными знаниями о его судьбе, способной делать выводы на основании повторяющихся случаев. Образ театра здесь служит для подтверждения автором своей «причастной внеаходимости» повествованию. Личное местоимение «я», очевидно, принадлежит повествователю, бесстрастно и безапелляционно выносящему приговор герою, разграничивая его личину и «подлинное я», которое не равно «я» автора. В то же время необходимо иметь в виду, что статусом реальности в автобиографии обладают как факты биографии автора, так и циничная правда «весь мир театр – а люди в нем актеры».

Буквально на первых страницах автобиографии Бергмана можно встретить воспоминания о его чувствах во время похорон матери: «Не думаю, чтобы я особенно горевал, – по-моему, я вообще ни о чем не думал, я, кажется даже не наблюдал за собой со стороны, не разыгрывал спектакль с собственной персоной в главной роли – профессиональная болезнь, преследовавшая меня всю жизнь и зачастую нарушавшая целостность моих самых глубоких переживаний или вовсе лишавшая меня их». Таким образом, он признается, что игра с воображаемым и реальным является стержнеобразующей для большинства воспоминаний, это взаимоотношение с самим собой возведено в степень главной «жизненной темы»². При этом образ театра выполняет здесь две задачи: во-первых, с помощью него автор рефлексировал границы подлинности воспоминаний, так как постоянная игра с иллюзиями может быть чревата их невольным искажением; во-вторых, он служит структурированию идентичности героя – с одной стороны, он является актером и играет различные роли, с другой – за личиной скрывается настоящий человек, впервые осознавший свою маску. Также в этой цитате особого внимания заслуживает выражение «профессиональная болезнь». Герой, очевидно, идентифицирует себя с профессией режиссера, а эта «болезнь» становится его проводником в мир ремесла.

²Термин, который В. Нуркова использует в своих работах об автобиографической памяти [Нуркова 2011].

Но даже главное ремесло своей жизни – режиссуру – Бергман мыслит как игру. Вот как он пишет об Альфе Шёберге: «Как и все другие режиссеры, он тоже играл роль режиссера, а поскольку был талантливым актером, исполнение получалось убедительным: ясновидец и практик». Очевидно, это соображение характеризует и самого Бергмана. Вопреки сказанному выше, полной идентификации героя с профессией не происходит, она – очередная личина, не отождествляемая с «подлинной сутью». По классификации игра Р. Кайуа такая игра называется “mimicry”, игра, возможная только в случае наличия зрителей, которые будут принимать на веру эту условность [Кайуа 2007]. Однако подобная игра становится не столько возможной, сколько очевидной только в присутствии повествователя, субстанции, находящейся за кадром, которая способна отделить правду от лжи в каждом конкретном случае.

Такая репрезентация героя в тексте граничит с исповедью – хотя истинное лицо и выражается через отрицание: я не тот, кого играл. Образ театра является авторским способом углубления рефлексии о своем прошлом с помощью создания дополнительного художественного пространства, в котором разворачивается драма его отношений с семьей, женщинами, с самим собой. Вводя в повествование театральную реальность как дополнительный художественный уровень, на котором не только герой, но и другие персонажи актерствуют, Бергман добивается наибольшей искренности и правдивости в том смысле, как он ее понимает. При этом он окончательно отказывает читателю в возможности сличить сообщаемые факты с реальностью, но компенсирует это художественной правдой образа. Рассуждая о том, к каким последствиям привела его игра с реальностью и действительностью, Бергман пишет: «Приходится утешаться мыслью, что живший во лжи любит правду» – давая обещание, что автобиография его будет в достаточной степени откровенной. Но несмотря на игру, на искусственность театрального антуража, Бергман признает, что в этой игре заключалась его реальная жизнь: «Вполне может стать, что я чересчур сгущаю краски. Ведь никто из нас не ставил под сомнение распределение ролей и абсурдность интриги: такова была доставшаяся нам в удел действительность, жизнь», – говорит он об отношениях между членами своей семьи.

Можно также отметить, что в “*Laterna Magica*” практически не встречаются эмотивы в чистом виде, нет слов, указывающих на эмоции автора в момент написания текста, а образ театра является вершиной рефлексии отстраненного наблюдателя, коим и выступает повествователь. И это не театрализация жизни, а прямое введение театрального антуража в описание бытовых подробностей жизни. Вот как он, например, характеризует свой брак с пианисткой Кэби

Ларетен: «Мы переехали в роскошную виллу в Юрскольме, где я собирался начать упорядоченное буржуазное существование. Все это было новым героическим спектаклем, который вскоре закончился новой героической катастрофой. Два человека, желая обрести собственное “я” и точку опоры, пишут друг другу роли, принимая их за сильнейшую потребность угодить друг другу. Маски очень скоро начинают трескаться и спадают при первой же буре. Внешне брак выглядит как прочный союз двух удачливых партнеров. Декорация выполнена со вкусом, удачно сделано освещение». Сцена, освещение, сценарий, роли, маски, спектакль – вся эта театральная терминология буквально рисует перед читателем «сцену из супружеской жизни»³. При этом использование образа позволяет ему обобщить свой личный опыт, схематизировать его и универсализировать до закона, по которому развиваются отношения всех супружеских пар в принципе. Это также позволяет предположить, что на уровне текста воспоминания, становясь образом, отходят, как пишет Бахтин, в «абсолютное смысловое прошлое» [Бахтин 1986, с. 109], а значит, художественное измерение автобиографии можно назвать состоявшимся, завершенным и автономным от бытия «первичного» автора.

Таким образом, можно выделить сразу несколько оппозиций, которые актуализирует образ театра в автобиографии Бергмана: истина и ложь, внутреннее и внешнее, вымысел и реальность, искусственное и естественное. Однако автор не разводит их строго, скорее формулирует диалектическое отношение между ними, а осью и центром этого отношения объявляет человека, субъекта. Образ театра в автобиографии Бергмана служит не столько способом построения художественного пространства, сколько средством выражения автодиегетического, внутреннего, скрытого от глаз и не поддающегося мимесису. Однако он несводим и к театрализации жизни. С точки зрения читателя, автобиография – это в первую очередь психологический документ, который должен верно рассказывать о событиях, в которых принимал участие автор и его переживаниях⁴. Даже несмотря на то что образ театра помогает

³Фильм с таким названием Бергман снял в 1973 г. Поэтика фильмов Бергмана пропитана театральными метафорами, к тому же большая часть его фильмов имеет дополнительное автобиографическое измерение. Образ театра так или иначе воплощается во многих фильмах Бергмана, а коллизия «Персоны» буквально построена на противоречии саморепрезентации и собственной идентичности, которую удается в конечном итоге выразить только в молчании.

⁴Ф. Лежен называет такую рецепцию текста «автобиографическим договором» [Lejeune 2015].

первичному автору дистанцироваться от героя, этот образ позволяет ему добиться правдивости художественного целого благодаря авторской искренности⁵, обличающей и обнажающей свою личность, с одной только оговоркой, что правда о личности – это и есть та дистанция, на которую автор сумел отойти, чтобы взглянуть на себя, т. е. она сконструирована и предзадана. Образ театра делает структуру рефлексии Бергмана многоуровневой и сложной. Помимо того что он определенно проводит границу между я-в-настоящем и я-в-прошлом, еще и в я-в-прошлом Бергман выделяет «личину, не имевшую практически ничего общего с моим подлинным “я”», и собственно подлинное «я».

Благодарности

Статья подготовлена в рамках работы по научному проекту РГГУ «Художественная реальность и проблемы визуального в литературе» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

The article was prepared within the framework of the research project of the Russian State Humanitarian University “Artistic reality and visual issues in literature” (competition “Student project research teams of the Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
- Гадамер 1991 – *Гадамер Х.Г.* О праздничности театра // Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 155–165.
- Женетт 1998 – *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 252–268.
- Ингарден 1962 – *Ингарден Р.* О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства // Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. С. 92–114.

⁵По классификации видов правдивости произведений искусств Р. Ингардена [Ингарден 1962].

- Кайуа 2007 – *Кайуа Р.* Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
- Лебедева 2010 – *Лебедева В.А.* Образ театра в художественных мемуарах А.И. Герцена // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2010. № 3 (26). С. 42–46.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 269–287.
- Нуркова 2011 – *Нуркова В.В.* Автобиографическая память с позиций культурно-деятельностной психологии: результаты и перспективы исследования // Вестник Моск. ун-та. Сер. 14 «Психология». 2011. № 1. С. 79–89.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение / Пер. с фр. И.И. Блауберг, И.С. Вдовина и др. М.: Изд-во гуманит. лит., 2004. 728 с. (Французская философия XX века)
- Рыбальченко 2009 – *Рыбальченко Т.Л.* Образ театра в русской драме 1950–1980-х гг. // Рыбальченко Т.Л. Русская литература в XX в.: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: Нац. исслед. Томский гос. ун-т, 2009. С. 181–227.
- Curtius 2013 – *Curtius E.R.* European literature and the Latin middle ages. Princeton: Princeton Univ. Press, [s.a.]. P. 238–245.
- Lejeune 2015 – *Lejeune P.* Le pacte autobiographique. P.: Le Seuil, 2015. 366 p.

References

- Bakhtin, M.M. (1986), “Author and hero in aesthetic activity”, in Bakhtin, M.M., *Estetica slovestnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 9–191.
- Caillois, P. (2007), *Igry i ludi, stat'i i esse po sociologii kultury* [Games and people. Articles and essays on the sociology of culture], OGI, Moscow, Russia.
- Curtius, E.R. (2013), *European literature and the Latin middle ages*, Princeton University Press, Princeton, USA, pp. 238–245.
- Gadamer, G. (1991), *About the festivity of the theater*, in Gadamer, G. *Aktual'nost' precrastnogo* [The Relevance of the Beautiful], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 155–165.
- Genette, J. (1998), *Figury* [Figures], in 2 vol., vol. 1, Izdatel'stvo im. Shabashnikov, Moscow, Russia, pp. 252–268.
- Ingarden, R. (1962), “On the different understanding of truthfulness (‘truth’) in works of art”, in Ingarden, R. *Issledovaniya po estetike* [Research in aesthetics], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, Russia, pp. 92–114.
- Lebedeva, V.A. (2010), “An image of the theater in artistic memoirs of A.I. Herzen”, *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 26, no. 3, pp. 42–46.
- Lejeune, P. (2015), *The autobiographical pact*, Le Seuil, Paris, France.
- Lotman, Yu.M. (1992), “Theater and theatricality in the culture practice of the early 19th century”, in Lotman, Yu.M. *Izbrannie stat'i v 3 tomah*, tom 1 [Selected works in 3 volumes, vol. 1], Alexander Publishing House, Tallinn, Russia, pp. 269–287.

- Nurkova, V.V. (2011), “Autobiographical memory from the standpoint of the cultural activity psychology. Results and prospects of research”, *Moscow University Bulletin, Psychology*, Series 14, no. 1, pp. 79–89.
- Ricoeur, P. (2004), *Pamat', istoriya, zabvenie* [Memory, history, oblivion], Izdatelskii dom gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia. (Frantsuzskaya filosofiya XX veka)
- Rybalchenko, T.L. (2009), “The image of the theater in the Russian drama of the 1950–1980s”, in Rybalchenko, T.L., *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyi dialog* [Russian literature in the 20th century. Names, issues, cultural dialogue], Natsional'nyi issledovatel'skii Tomskii gosudarstvennyi universitet, Tomsk, Russia, pp. 181–227.

Информация об авторе

Айгуль Р. Гиматдинова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; petiteprince1558@gmail.com

Information about the author

Aigul R. Gimatdinova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; petiteprince1558@gmail.com

Поэзия Велимира Хлебникова
в творчестве группы «АукцЫон»:
на примере альбома «Жилец вершин»

Виктория А. Ватуева

*Тюменский государственный университет, Тюмень,
Россия, stud0000123638@study.utmn.ru*

Аннотация. В статье устанавливаются и впервые подробно описываются диалогические отношения ленинградской рок-группы «АукцЫон» и поэта-авангардиста Алексея Хвостенко (1940–2004) с поэтическим наследием Велимира Хлебникова (1885–1922). Отмечается близость поэзии одного из крупнейших деятелей русского авангарда рубежа XIX–XX вв. к поэтам и музыкантам андеграунда второй половины XX в. В основе данного исследования лежит анализ реценции поэзии Велимира Хлебникова в альбоме «Жилец вершин» (1995). В частности, определяются уровни поэтического диалога рок-музыкантов с творчеством будетлянина и описываются структурные и содержательные изменения, которым подверглись тексты-оригиналы в сравнении с их бытованием в музыкальном творчестве группы «АукцЫон». Специфику данного диалога определяет формирование альбома в рок-культуре, главным образом соотносением в нем текстов других поэтов и их трансформация. Лирические произведения Хлебникова, отобранные и несколько переработанные Хвостенко для альбома, рассмотрены с точки зрения их хронологической последовательности и развертывания лирического сюжета. Выявлены изменения, которым подверглись тексты-оригиналы (сокращения, появление повторов, нарушение последовательности в стихотворениях), анализируются такие циклообразующие связи альбома «Жилец вершин», как композиция, заглавие и хронотоп.

Ключевые слова: рок-поэзия, циклизация, рок-альбом, Велимир Хлебников, группа «АукцЫон», А.Л. Хвостенко

Для цитирования: Ватуева В.А. Поэзия Велимира Хлебникова в творчестве группы «АукцЫон»: на примере альбома «Жилец вершин» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 75–85. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-75-85

Poetry of Velimir Khlebnikov
in the works of the band “Auktyon”.
On the example of the album “Zhilets vershin”

Viktoria A. Vatueva

*Tyumen State University, Tyumen, Russia,
stud0000123638@study.utmn.ru*

Abstract. The article establishes and for the first time describes in detail the dialogue relationship of the Leningrad rock band “Auktyon” and the avant-garde poet Aleksei Khvostenko (1940–2004) with the poetic heritage of Velimir Khlebnikov (1885–1922). The author notes the closeness of the poetry of a major figure of the Russian avant-garde of the turn of the 19th and 20th centuries with the poets and musicians of the underground of the second half of the 20th century. The research is based on the analysis of the reception of Velimir Khlebnikov’s poetry in the album “Zhilets vershin” (The summits dweller) (1995). The author defines the levels of the poetic dialogue of rock musicians with the work of the futurist and describes the structural and informative changes that the original texts have undergone in comparison with their existence in the musical creativity of the band “Auktyon”. The formation of the album in rock culture determines the specifics of the dialogue, mainly it is the correlation of the texts of other poets in the album and their transformation. The group of Khlebnikov’s lyrical works, which were selected and reworked by Khvostenko for the album, are considered from the point of view of their chronological sequence and the deployment of the lyrical plot. The author identifies the changes that the original texts have undergone and analyzed such cycle-forming connections of the album “Zhilets vershin” as the composition, title and chronotope.

Keywords: rock poetry, cyclization, rock album, Velimir Khlebnikov, “Auktyon”, Aleksei Khvostenko

For citation: Vatueva, V.A. (2021), “Poetry of Velimir Khlebnikov in the works of the band “Auktyon”. On the example of the album ‘Zhilets vershin’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 75–85, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-75-85

Велимир Хлебников – уникальное явление культуры конца XIX – начала XX в. Он имел влияние на поэзию рубежа веков и, без сомнения, влияет на современную культуру. Хлебников в числе других поэтов-футуристов дает «пощечину общественному вкусу»¹,

¹Бурлюк Д., Бурлюк Н., Крученых А., Кандинский В., Лившиц Б., Маяковский В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу: [стихи, проза, статьи]. М.: Издатель Г.Л. Кузьмин, 1912. 112 с.

предвещающая «Грядущую Красоту Самоценного (самовитого) Слова»². Ю.Н. Тынянов писал, что «великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии» [Тынянов 1929, с. 585], таким же новым, как когда-то слово А.С. Пушкина. Необычный взгляд поэта на язык и слово, по словам ученого, носит в себе языческое, детское, случайное. Случайность становится определяющей категорией, «главным элементом искусства» [Тынянов 1929, с. 588] в его поэзии. В словотворчестве Велимира Хлебникова звучание и смысл – части одного целого: «Заменяв в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания»³. «Для него нет неокрашенного смыслом звучания» [Тынянов 1929, с. 589], потому в его поэзии открывается новый семантический строй, по-разному ведущий себя на разном материале. Хлебниковское слово не просто описывает какой-либо предмет – оно есть сам этот предмет, его суть, содержание, выраженное в звуке. Вклад Велимира Хлебникова в развитие поэтического языка был замечен лишь после 1922 г., «более серьезное освоение грандиозного хлебниковского замысла» [Бирюков 2017, с. 52] началось после смерти поэта. По словам С.Е. Бирюкова, опыт авангардиста учитывали обэриуты в 1920–1930-х гг., Семен Кирсанов, Николай Глазков, Андрей Вознесенский, поэты-лианозовцы, поэты «группы Леонида Черткова» и другие. Такое влияние прослеживается на разных уровнях. Так, поэты вступают в диалог с Хлебниковым, с одной стороны, обращаясь к его лирическим текстам, с другой – непосредственно упоминая имя авангардиста.

Интересен диалог музыкантов второй половины XX в. с художественным наследием Велимира Хлебникова. Например, к его творчеству обращались композиторы Леонид Грабовский (вокальный цикл «Когда», 1987), Алексей Коломийцев (опера «Ночной обыск», 1997), Дмитрий Батин (произведение для мужского хора «Снежно-могучая краса», 2004) и Владимир Мартынов (постановка «Дети Выдры», 2009). Также диалог на разных уровнях с бюджетянином замечен у рок-исполнителей: группа «АукцЫон» вместе с поэтом Алексеем Хвостенко в 1995 г. записала альбом «Жилец вершин». Отдельно от группы Леонид Федоров и Владимир Волков создают альбом «Разинримилев» (2010), рок-готик проект «Династия Посвященных» упоминает поэта в песне «Вели миру,

²Там же. С. 4.

³Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева, А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986. С. 624.

Велимир!» (2013). Об обращении А.Л. Хвостенко (Хвоста) к наследию Велимира Хлебникова писал Г.Д. Дробинин, полагавший, что Хвост ощущал «глубокую духовную близость» [Дробинин 2017, с. 48] с будетлянином. Однако данная работа только поднимает вопрос о диалоге Хвостенко с творчеством Хлебникова, подробно же уровни художественного взаимодействия поэтов до сих пор не описаны.

А.Л. Хвостенко, как и Ю.Н. Тынянов, связывал имя Хлебникова с началом новой эпохи в литературе: «Хвост, кстати, делит всю мировую литературу на три эпохи: эпоха Гомера, эпоха Данте, эпоха Хлебникова, которая, по его словам, продолжается и по сей день»⁴. Хвост подчеркивал значимость творчества поэта-авангардиста: «Для меня самый важный поэт всегда был Хлебников. Он больше всего на меня повлиял»⁵. Вдохновляясь творчеством будетлянина, он создал ряд текстов, некоторые из них легли на музыку. Например, такие тексты можно обнаружить в совместном с группой «АукцЫон» альбоме «Чайник вина» 1992 г.

Вообще встреча «АукцЫона» и Алексея Хвостенко, по мнению одного из участников ленинградской рок-группы Олега Гаркуши, – это случайность, которая «в творческой жизни всегда присутствует»⁶. Она и привела в 1995 г. коллектив к альбому «Жилец вершин». Отобранные Хвостенко тексты Велимира Хлебникова и придуманные ранее мелодии «АукцЫона» («Весь хлебниковский альбом, например, был создан из мелодий, сочиненных, за малым исключением, за несколько лет до этого»⁷) дополнили друг друга, открыв совершенно новые звучания и смыслы. В этом можно обнаружить следование идеям самого футуриста, ведь звук и смысл, как было отмечено выше, существуют нераздельно друг от друга.

В связи с тем что Хвостенко выстраивает из текстов Хлебникова собственное лирическое единство, встает вопрос о циклиза-

⁴Свердлов И. АукцЫон: Делать рок-н-ролл слишком просто [Электронный ресурс] // АУКЦЫОН.RU: [сайт]. URL: http://www.auction.ru/article/i_fedfuz95.html (дата обращения 26.10.2020).

⁵Алексеев В. Эхо Ренессанса [Электронный ресурс] // Независимая газета: [сайт]. URL: https://www.ng.ru/saturday/2004-11-19/15_hvost.html (дата обращения 26.10.2020).

⁶Губерт Я., Бутяева А. Мы ни за что не платим (Олег Гаркуша) [Электронный ресурс] // АУКЦЫОН.RU: [сайт]. URL: http://www.auction.ru/article/i_platim.html (дата обращения 26.10.2020).

⁷Мушатов А. Леонид Федоров: «Будь моя воля, я бы играл как можно меньше» [Электронный ресурс] // Известия: [сайт]. URL: <https://iz.ru/news/287958> (дата обращения 26.10.2020).

ции в рок-альбомах. Филологи, изучающие рок-поэзию, отмечают его как приоритетный, выделяя альбом как один из основных «способов бытия рок-культуры, наряду с концертным исполнением и видеоклипами» [Доманский 2000b, с. 99]. Ю.В. Доманский считает возможным соотнесение альбома с лирическим циклом по ряду признаков – это заглавие, композиции, пространственно-временные отношения и изотопия [Доманский 2000b, с. 101]. К актуальными признакам также можно отнести самостоятельность входящих в цикл текстов, отмеченную В.А. Гавриковым [Гавриков 2014]. Кроме того, Ю.В. Доманский доказывает, что формирование альбома полностью на чужом тексте – это один из нетрадиционных способов циклизации: «“чужое” в контексте “своего”... помогает автору альбома универсально доказать “свою” точку зрения» [Доманский 2000a, с. 217]. Л.Е. Ляпина дает такому явлению название «двойной цикл» – «цикл, скомпонованный в целое человеком, не являющимся непосредственным автором каждого из произведений» [Ляпина 1999, с. 11]. Здесь стоит отдельно подчеркнуть, что в альбоме «Жилец вершин» Л.В. Федоров стремился сохранить слово самого Хлебникова: «И больше всего мне бы хотелось сделать так, чтобы эта поэзия... ну, легче усваивалась, что ли. Слушать же легче, чем читать стихи. Не то чтобы посп сделать, а как постановку для детей»⁸.

Но говорить, что в «Жилец вершин» текст В. Хлебникова сохранился в первоизданном виде, нельзя. Рассматриваемое явление – синтетическое, возникшее в результате столкновения разных семиотических систем – музыки и поэзии. Это связано с тем, что «сложные диалогические и игровые соотношения между разнообразными подструктурами текста, образующими его внутренний полиглотизм, являются механизмами смыслообразования» [Лотман 1992b, с. 146]. Ю.М. Лотман доказывает, что диалог приводит к двум взаимопересекающимся множествам, причем не во всем совпадающим: «Акт коммуникации уподобляется не простой передаче константного сообщения, а переводу, влекущему за собой преодоление некоторых – иногда весьма значительных – трудностей, определенные потери и одновременно обогащение “меня” текстами, несущими чужую точку зрения» [Лотман 1992a, с. 101]. Чужие произведения, в нашем случае стихотворения и сверхповесть Велимира Хлебникова, в процессе произведенной Хвостенко циклизации и сочетания с музыкой группы «АукцЫон» превра-

⁸ *Бурлака А.* Хвост и АукцЫон. ЖИЛЕЦ ВЕРШИН [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «АУКЦЫОН»: [сайт]. URL: <http://auktyon.ru/pressa/burlaka.html> (дата обращения 26.10.2020).

щаются в элементы нового содержательного единства. Интертекстуальность дополняется контекстуальностью, и цикл выступает одновременно в роли текста и в роли контекста. Таким образом, альбом – это не только поэзия Велимира Хлебникова, но ее интерпретация «АукцЫоном» и Алексеем Хвостенко.

«Жилец вершин» становится новым, не собственно хлебниковским текстом по ряду причин. Во-первых, авторы альбома включают в него тексты, которые не были объединены в стихотворное единство в творчестве Хлебникова. Во-вторых, Алексей Хвостенко и группа «АукцЫон» нарушают хронологическую и смысловую (членение сверхповести «Зангези») последовательности текстов-оригиналов.

<i>В творчестве В. Хлебникова (1885–1922)</i>	<i>В альбоме «Жилец вершин» (1995)</i>
1. «Из мешка...» (1908); «Бобэоби пелись губы...» (1908–1909)	1. Мешок. Бобэоби
2. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли IX (1920–1922)	2. Благовест ума
3. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли XIX (1920–1922)	3. Иверни-выверни
4. «Трата и труд, и трение...» (начало 1922)	4. Три и два
5. «Призраки» (1916)	5. Призраки
6. «Гроб» (1908)	6. Гроб
7. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли III. Люди (Из колоды пестрых словесных плоскостей) (1920–1922)	7. Утопленники
8. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли X (1920–1922)	8. Могатырь
9. «Кузнечик» (1908–1909)	9. Кузнечик
10. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли II. Боги (1920–1922)	10. Боги
11. «Чудовище – жилец вершин» (1908–1909)	11. Чудовище
12. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли II. Боги (1920–1922)	12. Боги II
13. (Нега-Неголь) (1907)	13. Нера-Неголь

14. Зангези. Сверхповести. Плоскость мысли XXI. Веселое место (1920–1922)	14. Веселое Место
15. «Бобэоби пелись губы...» (1908–1909)	15. Бобэоби

В альбоме «Жилец вершин» некоторые стихотворения Хлебникова подверглись изменению. Например, в песне «Три и два» оригинальный текст «Трата и труд, и трение...» сокращен – нет последних двух строк. Сравним финальные части двух текстов:

«Трата и труд, и трение...»
(В. Хлебников, начало 1922 г.)

<...>

Дева и дух, крылами шумите
оттуда же.

Два – движет, трется – три.
«Трави ужи», – кричат на Волге,
Задерживая кошку.

«Три и два»
(стихотворение В. Хлебникова,
трансформированное Хвостенко
и группой «АукцЫон», 1995 г.)

<...>

Дева и дух, крылами шумите
оттуда же.

Два – движет, трется – три.

Также некоторые тексты Велимира Хлебникова дополнились повторами. Например, в песне «Кузнечик» повторяются слова «золотописьмом», «пинь-пинь-пинь», «тарарахнул зинзивер», что совместно с музыкой расширяет «звукотпись» Хлебникова, зацикливает некоторые лексические конструкции и создает новые смысловые сочетания. Нарушилась последовательность строк и реплик (в III части девятой плоскости, которая в «Жилец вершин» называется «Благовест ума»), т. е. изменилось содержание текстов-оригиналов. Трансформация хлебниковских смыслов происходит и на другом уровне: заданная кольцевая композиция и принадлежащее Хвостенко и группе «АукцЫон» название альбома «Жилец вершин» рождает новые смыслы, которые при чтении стихотворений Велимира Хлебникова не возникают.

Композиция, как одна из циклообразующих связей, отражает концепцию альбома «Жилец вершин». Закольцованность в рассматриваемом цикле акцентирует внимание на появлении Лица, создает ощущение завершенности образа этой фигуры. Так, если в начале альбома есть только набросок, то в конце из этого же наброска складывается Лицо:

1. Мешок. Бозэоби.

<...>

Бобэоби пелись губы,
 Вээоми пелись взоры,
 Пиээо пелись брови,
 Лиизэй – пелся облик,
 Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.

15. Бозэоби

Бобэоби пелись губы,
 Вээоми пелись взоры,
 Пиээо пелись брови,
 Лиизэй – пелся облик,
 Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.
 Так на холсте каких-то соответствий
 Вне протяжения жило Лицо.

Текст стихотворения «Мешок» можно трактовать как пролог, притчу о возникновении нового героя и мира, в котором разворачиваются все события цикла.

Отдельно здесь стоит обратить внимание на глагол «жило», по своему значению не ограниченный внутренним пределом, т. е. обозначающий действие в его длительности, точнее даже вне временно-пространственного протяжения, оно как определенная константа, зафиксированная когда-то в прошлом, но наблюдаемая в любой момент времени. Также этот глагол в сочетании с существительным «лицо» созвучен со словом «жилец». Можно рассмотреть это как контаминацию основ глагола «жил» и существительного «лиц» (где, возможно, гласные переднего ряда «и» и «е» уподобляются друг другу). Таким образом, «жил» + «лиц» = «жилец», т. е. упомянутый в заглавии «жилец вершин». Это заглавие не совпадает с названием ни одной из композиций альбома, однако сам жилец вершин присутствует в тексте «Чудовище». Поэтому можно предположить, что заглавие указывает на центральный образ всего произведения – Лицо, и оно есть «жилец вершин», это ницшеанское чудовище – воплощенная в тексте идея о сверхчеловеке, близкая, что отмечено Ладой Пановой, Велимиру Хлебникову. По ее словам, Зангези (также упомянутый в альбоме) – это «упрощенно-авангардный клон Заратустры. Согласно “звездной азбуке”, их имена приравниваются начальным З. По образу и подобию Заратустры Зангези проповедует новую идеологию, прибегая к характерным для Ницше паронимасиям, афоризмам и игре слов» [Панова 2017]. Свобода, превосходство Лица над простым человеком подчеркнуты в тексте песни «Утопленники»: «Он наверху, / А внизу эти люди, / Как плевательница для плевков его учения».

Можно предположить, что название альбома соотносится с образом и личностью самого поэта, формировавшего новый язык, так как авторы ставили целью распространить творческое наследие Велимира Хлебникова. В то же время это может быть и лирический герой цикла, который смотрит с вершины на мир-«усмешку» и рассказывает историю о возникновении мира и Лица в нем (текст

«Мешок. Бобэоби»), о его идеях (текст «Благовест ума», «Три и два»), путешествиях («Иверни-выверни»), окружающем его мире («Кузнечик»), Богах, других обитателях и его отношениях с ними.

Хронотоп в альбоме абстрактен (временно-пространственные характеристики могут быть обобщены) и разнороден («верх» и «низ», пространство богов, призраков, чудовища, кузнечика и др.), что соответствует концепции творчества самого Велимира Хлебникова с его необычным делением произведения на плоскости: «Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом...»⁹ Единство этому многообразию обеспечивает синкретический подход автора и, как предполагается, читателя (в случае с альбомом – слушателя).

Таким образом, вдохновляясь творческими экспериментами Велимира Хлебникова, поэты и музыканты андеграунда пришли к созданию альбома «Жилец вершин», в котором не только сохраняется предшествующий опыт будетлянина, но и надстраиваются новые смыслы и образы, продолжающие его художественный мир и тем самым встраивающие наследие Хлебникова в контекст рубежа XX–XXI вв.

Благодарности

Выражаю благодарность кандидату филологических наук Екатерине Анатольевне Черкасовой за значимые замечания и важнейшие советы, высказанные в ходе подготовки статьи.

Acknowledgements

I express my gratitude to E.A. Cherkasova for the significant comments and important advice made during the preparation of the article.

Литература

- Бирюков 2017 – Бирюков С.Е. Рецепция творчества Велимира Хлебникова в современной русской поэзии // Неофилология. 2017. Т. 3. № 3 (11). С. 52–60.
- Гавриков 2014 – Гавриков В.А. Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 14. Екатеринбург: УрГПУ, 2014. С. 6–17.

⁹Хлебников В. Указ. соч. С. 473.

- Доманский 2000a – *Доманский Ю.В.* Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 4. Тверь: Тверс. гос. ун-т, 2000. С. 217–232.
- Доманский 2000b – *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // Там же. Вып. 3. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. С. 99–122.
- Дробинин 2017 – *Дробинин Г.Д.* В. Хлебников в творчестве А.Л. Хвостенко: к постановке вопроса // Вестник Самарс. ун-та. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23. № 1–2. С. 47–52.
- Лотман 1992a – *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 90–102.
- Лотман 1992b – *Лотман Ю.М.* Текст и полиглотизм культуры // Там же. С. 142–148.
- Ляпина 1999 – *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: СПбГУ. 1999. 281 с.
- Панова 2017 – *Панова Л.Г.* Нумерологический проект Хлебникова как феномен Серебряного века [Электронный ресурс]. URL: https://www.ka2.ru/nauka/panova_2.html#n92 (дата обращения 10.06.2021).
- Тынянов 1929 – *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. 595 с.

References

- Biryukov, S.E. (2017), “Receptions of Velimir Khlebnikov’s works in modern Russian poetry”, *Neofilologiya*, vol. 3, no. 3 (11), pp. 52–60.
- Gavrikov, V.A. (2014), “Rethinking axioms of ‘rockology’. Cyclization”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], no. 14, pp. 6–17.
- Domanskii, Yu.V. (2000), “Unconventional ways of cyclization in Russian rock”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], no. 4, Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver’, pp. 217–232.
- Domanskii, Yu.V. (2000), “Cyclization in Russian rock”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], no. 3, Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver’, pp. 99–122.
- Drobinin, G.D. (2017), “Khlebnikov in the work of A.L. Khvostenko. To raise the question”, *Samarskii filial Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta*, vol. 23, no. 1-2, pp. 47–52.
- Lotman, Yu.M. (1992), “Dynamic model of a semiotic system”, *Stat’i po semiotike i topologii kul’tury* [Articles on semiotics and topology of culture], vol. 1, Aleksandra, Tallinn, Estonia, pp. 90–102.
- Lotman, Yu.M. (1992), “Text and the culture polyglotism”, *Stat’i po semiotike i topologii kul’tury* [Articles on semiotics and topology of culture], vol. 1, Aleksandra, Tallinn, Estonia, pp. 142–148.
- Lyapina, L.E. (1999), *Tsiklizatsiya v russkoi literature XIX veka* [Cyclization in Russian literature of the 19th century], SPbGU, Saint-Petersburg, Russia.

Panova, L.G. (2017), *Numerologicheskii proekt Khlebnikova kak fenomen Serebryanogo veka* [Khlebnikov's numerological project as a phenomenon of the Silver Age], available at: https://www.ka2.ru/nauka/panova_2.html#n92 (Accessed 10 June 2021).

Туныанов, Ю.Н. (1929), *Arkhaisty i novatory* [Archaists and innovators], Priboi, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Виктория А. Ватуева, Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия; 625003, Россия, Тюмень, ул. Ленина, д. 23; stud0000123638@study.utmn.ru

Information about the author

Viktoria A. Vatuева, Tyumen State University, Tyumen, Russia; bld. 23, Lenina St., Tyumen, Russia, 625003; stud0000123638@study.utmn.ru

«Ода на посещение Белосарайской косы,
что на Азовском море» Ильи Кутика:
мифопоэтика, метаморфозы пространства
и функция метабола

Алексей Е. Масалов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, uchkuduk202@gmail.com*

Аннотация. Данная статья посвящена анализу «Оды на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море» Ильи Кутика. В этом тексте возникает особая мифопоэтика, пересобирающая вегетативный вариант мифологического сюжета через превращение чудовищной рыбы в Белосарайскую косу. При этом сам образ этой рыбы не сводится к привычным очертаниям мифического героя или чудовища, так как базируется на переосмыслении мотива воскресения, содержащегося в структуре вегетативной композиции. Ключевой эпизод «Оды...», рождение Белосарайской косы, изображается при помощи синтеза, где одна деталь наслаивается на другую, а пространство все время находится в динамике, что говорит еще об одной особенности поэмы, постоянных метаморфозах пространства. Скрещение мифа и технологии в языке произведения создает и специфические координаты, и особое функционирование метабола. Мифопоэтическая основа обеспечивает кумулятивную структуру метабола, т. е. в основу синтетического тропа ложатся кумуляции, синтезирующие семантические поля физических явлений и телесности, природного и технологического. Такое функционирование метабола как раз и организует взаимопричастность различных деталей мира, характерную для метареалистического способа высказывания. В этом смысле «Ода...» Кутика строится как своеобразная пересборка «Метаморфоз» Овидия через одический канон и метаболический язык метареализма.

Ключевые слова: русскоязычная поэзия, мифопоэтика, метаморфозы, пространство, метареализм, метабола, кумуляция

Для цитирования: Масалов А.Е. «Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море» Ильи Кутика: мифопоэтика, метаморфозы пространства и функция метабола // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 86–95. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-86-95

© Масалов А.Е., 2021

“Ode on Visiting the Belosaraisk Spit
on the Sea of Azov” by Ilia Kutik.
Mythopoetics, metamorphoses of the space
and the function of metabole

Aleksei E. Masalov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
uchkuduk202@gmail.com*

Abstract. In this article the author analyses “Ode on Visiting the Belosaraisk Spit on the Sea of Azov” by Ilia Kutik. There is a special mythopoetic in this text, reassembling the vegetative version of the mythological plot through the transformation of the monstrous fish into the Belosaraisk spit. At the same time, the image of that fish is not reduced to the usual outlines of a mythical character or monster, since it is based on a rethinking of the resurrection motive contained in the structure of the vegetative composition. The key episode of “Ode...”, the birth of the Belosaraisk spit, is represented by synthesis, where one detail is layered on another, and space is always in dynamics, which speaks of another feature of the poem, constant metamorphoses of space. The crossing of myth and technology in the language of the work creates both specific coordinates and the special functioning of the metabole. The mythopoetic basis provides the cumulative structure of the metabole. Cumulations synthesizing the semantic fields of physical phenomena and physicality, the natural and technological form the basis of the synthetic trope. Such functioning of the metabole organizes the mutual involvement of various details in the universe, characteristic of the metarealistic expressing. In that sense, “Ode...” by Kutik is built as a kind of reassembling Ovid’s “Metamorphoses” through the odic canon and the metabolic language of metarealism.

Keywords: Russophone poetry, mythopoetics, metamorphoses, space, metarealism, metabole, cumulation

For citation: Masalov, A.E. (2021), “ ‘Ode on Visiting the Belosaraisk Spit on the Sea of Azov’ by Ilia Kutik. Mythopoetics, metamorphoses of the space and the function of metabole”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory, Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 86–95, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-86-95

Анализ поэзии метареализма как способа высказывания, зародившегося на рубеже 1970–1980-х гг., требует всестороннего подхода к ряду ключевых для понимания метареалистической эстетики того периода текстов. Это стихи Александра Еременко 70–80-х годов, сборник Ивана Жданова «Портрет» (1982), поэмы

Алексея Парщикова «Новогодние строчки» и «Я жил на поле Полтавской битвы», цикл «Реализации» Владимира Аристова, «Несколько элегий написание кухонной элегии» Аркадия Драгомощенко и его поэмы «Ужин с приветливыми богами» и «Настурция как реальность», а также «Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море» Ильи Кутика, исследованию которой и посвящена данная статья.

Метареализм, понимаемый М.Н. Эпштейном как «*мета*-физический реализм, т. е. реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей», и «*мета*-форический реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, т. е. от метафоры к метаболу» [Эпштейн 2005, с. 172], возникает как особый способ непрозрачного, сложного высказывания под воздействием разных влияний и складывается из разнообразных, порой совсем непохожих поэтик. В этом плане тот же М.Н. Эпштейн сравнивает связи в метареальном сообществе с «*семейными сходствами*» Л. Витгенштейна: «В эту “витгенштейновскую” Алешину¹ семью входили В. Аристов, И. Ганиковский, А. Давыдов, А. Драгомощенко, Е. Дыбский, А. Еременко, И. Жданов, Ю. Кисина, В. Курицын, И. Кутик, А. Иличевский, А. Левкин, Р. Левчин, В. Месяц, В. Салимон, С. Соловьев, В. Сулягин, А. Чернов, И. Шевелев, Т. Щербина – я называю далеко не всех, и в разной степени близких, да и неизвестны мне полные ее очертания. Аристов чем-то походил на Драгомощенко, Драгомощенко – на Жданова, Жданов – на Парщикова, Парщиков – на Еременко, но между Еременко и Аристовым уже не было ни малейшего сходства» [Эпштейн 2009]. Общими же для всех метареалистов являются метаболическая образность и иной тип поэтического герметизма, который в отличие от семантической поэтики акмеизма и наследующей ему ветви неподцензурной поэзии 1950–1970-х гг., где сложность восприятия создает «такое построение текста, при котором читатель вынуждается искать код и основные правила шифровки и дешифровки» [Русская семантическая поэтика 1974, с. 58], базируется не на шифровании смыслов, а на изображении сложных взаимосвязей между деталями мира, между структурами опыта и т. д.

Так и «Ода...» Ильи Кутика, датированная 1980–1984 гг., строится на подобной оптике взаимосвязей мифологического и технологического, природного и рукотворного:

¹Имеется в виду Алексей Парщиков, некоторыми критиками и исследователями считающийся «лидером» метареалистического направления в поэзии. – А. М.

Но между Рыбой и Моллюском
Есть связь, налаженная впрок.
Так в треугольнике Бермудском
с вершин, утопленных в песок,
будто подъемные мишени,
однажды в год всплывают тени,
и тут срыгает Океан
медуз и мидий – нате даром –
всем телом вскрикнув под ударом
гипотетичных медиан².

Метаболическая взаимопричастность «между Рыбой и Моллюском» подкрепляется синтезом различных семантических пластов: телесного и механического («семя с самого зачину / в утробе кружит, дно клубя, / покамест всю ее бобину / перематывает на себя» [с. 23]), мифического и техногенного («как в кольцах собственных Пифон, / и с силой дергая за нити, / телеграфирует наитья, / нашептанные в диктофон» [с. 23] или «И мир бессилен, как прядильный, / вдруг вышедший из строя цех, / когда, еще не давши Ноя, / он спутан пряжей проливной» [с. 24]). Алексей Парщиков отмечает, что эта поэма

...кажется «переводом с воображаемого», в смысле – переводом на вербальный уровень объективированных форм фантазийного пространства. Так в одах XVIII в. подавались оживляемые словом эмблемы, боги описывались как вышедшие из машины в натуральный ландшафт, и другие объекты, вылепленные фантазией: иллюзионизм (теперь бы сказали – виртуальность) – короче, то, что в XX веке послужило фабрикам грез и сюрреализму³.

Такое впечатление становится возможным не только за счет оптики взаимопричастности и центоноподобной структуры⁴ некоторых строк «Оды...» с разнообразными отсылками («Холодный до воды Овидий, / сойдя в ее сырой подвал, / тотчас же стал одной из

²Куттик И. Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море // Арион. 1997. № 2 (14). С. 23 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в скобках).

³Парщиков А. Рай медленного огня. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 147.

⁴Центоноподобные структуры – «классические строки, перемешанные с цитатами из разных авторов при общей метрической природе» [Ковалёв 2008, с. 157].

мидий, / как их Тарковский срифмовал» [с. 23] или «Реббе, / зачем наживку на крючки / сажает рыболов на броде, / тогда как он, в известном роде, / сам червь и раб, Ты ж – царь и бог?» [с. 31]), но и благодаря особой мифопоэтике, пересобирающей вегетативный вариант [Теория литературы 2004, с. 64] мифологического сюжета (образы плодородия, смерти и возрождения) через превращение чудовищной рыбы в Белосарайскую косу:

От древних берегов Магриба –
гроза и гордость мусульман –
плыла к Азову эта рыба
с персидским именем – Дандан,
иначе – рыба-зуб. Могли бы
все уничтожить эти рыбы,
разрушить не одну страну,
но, к счастью, крик сынов Адама
их поражает в сердце прямо,
и – мертвые – идут ко дну.

Она ж меж Рыбой и Моллюском
как будто обрывала связь,
вдруг напрягая каждый мускул, –
и сразу плоть ее зажглась
до ребер розоватым салом;
когда ж выделявала слалом
она меж каменных застав,
казалось, что вода взбурлила,
и из кипящего горнила
по желобу потек расплав (с. 33).

Сам образ чудовища, в котором миф граничит с технологией, базируется на вегетативном комплексе мотивов, в основе которого – «смерть и воскресение» [Фрейденберг 1997, с. 228]. Только мотив воскресения тут трансформируется метаморфозами пространства и технологическими метафорами, создавая синтетический образ, не сводимый к привычным очертаниям мифических героя или чудовища:

В себя с восторгом принимая
косу Азовскую, она
переломилась, как прямая,
иль иначе – та сторона,
что в треугольнике есть катет,

вниз падая, вот-вот окатит
ей перпендикулярный пляж,
иль иначе – как ТУ, что в массе
теряет, убирая шасси
и облегчая фюзеляж... (с. 35)

Так и ключевой эпизод «Оды...», рождение Белосарайской косы, изображается при помощи подобного синтеза, где одна деталь наслаивается на другую, а пространство все время находится в динамике:

Цунами трен – торча наружу,
где, рушась, ожил небосклон –
стал уже, превращаясь в сушу,
которую вода – как трон –
взнесла, начав с черты сиденья
спадать, и улеглася тенью
от ножек, с двух его боков,
округливая контур райской,
сырой еще, Белосарайской
косы, которая покров

песка постлала для прогрева
зарей, оставив Океан
по праву сторону, а слева
себя – расположив Лиман,
лимонно-желтый весь при свете
дневном, но чуть подует ветер
с заката – он меняет цвет
на жаркие тона жердели,
чей костяной свисток тяжеле
плода, хоть мякотью одет (с. 38).

Постоянные метаморфозы – основная характеристика пространства «Оды...». При том, что точка зрения наблюдателя почти неизменна, пространство всегда в движении от морского дна «аж на обратной стороне» (с. 23) до «синих вод потолка» (с. 39). Это динамическое пространство подкрепляет и взаимопричастность «между Рыбой и Моллюском», и мифопоэтическую ситуацию появления чудовищной рыбы.

Скрещение мифа и технологии в языке произведения создает и специфические координаты, когда «сгустилось время / в тот самый миг, когда волна / с себя стряхнула вес, как бремя, / и снова ста-

ла гладью на / тот самый миг» (с. 29) или «горизонталь / в союзе кровном с вертикалью» (с. 30). Художественная реальность этого текста так или иначе задает постоянную смену способа обзора от микрооптики морского дна до макрооптики космологических явлений («Вода отпрянула – и выдох / рыбешки снулой на мели / планеты пошатнул в орбитах» [с. 24]).

В этом смысле «Ода...» Кутика строится как своеобразная переборка «Метаморфоз» Овидия, отсылка к которому возникает еще в третьей строфе, через одический канон и метаболический язык метареализма, причем высокопарность классической оды здесь снимается иронической дистанцией центоноподобных структур и четырехстопного ямба. Это создает и особое функционирование метабол в языке произведения. Напомним, что метаболо с позиций современной филологии – это *тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений* [Северская 2007, с. 65; Зейферт 2016; Масалов 2017; Масалов 2019; Масалов 2020].

Мифопоэтическая основа обеспечивает кумулятивную структуру метаболо, т. е. в основу синтетического тропа ложатся кумуляции, где «все члены образного ряда, оставаясь самостоятельными (как палеолитические изображения) и не вступая *ни в какие подчинительные связи, просто присоединены друг к другу*» [Теория литературы 2004, с. 24]:

В лавине той неслись фигуры
птиц, рыбаков, медуз и рыб,
буйки, буй-Туры, пешки, туры,
коньки, ладьи, их палуб скрип,
и скрежет панцирей рептилий,
и ветер в вымпелах флотилий
акул, дельфинов, барракуд;
все эти плавники и крылья
отбиться делали усилья
от нападавших водных груд... (с. 37)

И если в процитированной строке в кумуляции присоединяются члены в родительном («фигуры / птиц, рыбаков, медуз и рыб») и именительном («буйки, буй-Туры, пешки, туры» и т. п.) падежах без какого-либо осложнения, то в следующем фрагменте можно увидеть, как кумулятивное присоединение образов Пространства и Времени осложняется метафорическими конструкциями отождествления и сравнительными оборотами:

Так в кровеносной прасистеме
 того же склада пирамид
 Пространство – малый круг, а Время
 есть круг большой, поскольку мчит,
 как в капилляры из аорты,
 по всем камням, что притерты
 друг к дружке, вроде шестерен,
 им занятых в перепасовке
 между собой, зане в фасовке
 Такой всяк прах – Тутанхамон (с. 29).

В этой строке метаболическая образность синтезирует семантические поля физических явлений и телесности, что подкрепляет синтез мифического и технологического в повествовании «Оды...». Такое функционирование метабол как раз и организует взаимопричастность различных деталей мира, характерную для метареалистического способа высказывания.

С.Ю. Артёмова, анализируя трансформацию жанра оды в поэзии XX в., пишет, что «ода, перестающая воспевать, иллюстрирует принцип работы жанра в лирике XX в.: канон разрушается, остается лишь жанровая память» [Артёмова 2020, с. 94]. Так и «Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море», несмотря на близость к эталонам жанра типа метафизической оды «Бог» Г.Р. Державина, к которому также содержится отсылка в тексте, все же размывает жанровые границы и участвует в разработке языка новейшей русской поэзии, в данном случае языка метареализма 80-х годов, в котором на смену языку-шифру и тоске по мировой культуре приходят оптика взаимопричастности явлений и метафизика сосуществования различных версий реальности. В проанализированной «Оде...» это выразилось в вегетативном сюжете между мифическим и технологическим, в постоянных метаморфозах пространства на микро- и макроуровнях и в кумулятивных метаболах, подкрепляющих такой способ высказывания.

Литература

- Артёмова 2020 – *Артёмова С.Ю.* Лирические жанры сегодня. Тверь: Тверс. гос. ун-т, 2020. 198 с.
- Зейферт 2016 – *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения. 2016. Вып. 15. С. 358–370.
- Ковалёв 2008 – *Ковалёв П.А.* Техника стиха и техника в стихе: поэзия русского постмодернизма. Орел: ОГУ, 2008. 164 с.

- Масалов 2017 – *Масалов А.Е.* Метабола Алексея Парщикова // Учен. зап. Орловс. гос. ун-та. 2017. № 2 (75). С. 137–143.
- Масалов 2019 – *Масалов А.Е.* Семиотика метабола. Ст. 1: Семантика // Там же. 2019. № 1 (82). С. 122–126.
- Масалов 2020 – *Масалов А.Е.* Idem-forma, метабола, тождество: Образная структура поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 128–139.
- Русская семантическая поэтика 1974 – *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 3 (2–3). С. 47–82.
- Северская 2007 – *Северская О.И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. 126 с.
- Теория литературы 2004 – Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: Издат. центр «Академия», 2004. 368 с.
- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- Эпштейн 2005 – *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
- Эпштейн 2009 – *Эпштейн М.Н.* Поэт древа жизни // Новое литературное обозрение. 2009. № 4 (98) [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poet-dreva-zhizni.html> (дата обращения 06.08.2021).

References

- Artemova, S.Yu. (2020), *Liricheskie zhanry segodnya* [Lyrical genres today], Tver State University, Tver, Russia.
- Broitman, S.N. (2004), “Historical poetics, vol. 2”, in Tamarchenko N.D. (ed.), *Teoriya literatury v 2 t.* [Theory of literature in 2 vol.], Izdatel'skii tsentr “Akademiya”, Moscow, Russia.
- Epshtein, M.N. (2005), *Postmodern v russkoi literature* [Postmodern in Russian literature], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Epshtein, M.N. (2009), “Poet of the tree of life”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, no. 4 (98), available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poet-dreva-zhizni.html> (Accessed 6 Aug. 2021).
- Freidenberg, O.M. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre], Izdatel'stvo “Labirint”, Moscow, Russia.
- Kovalev, P.A. (2008), *Tekhnika stikha i tekhnika v stikhe: poeziya russkogo postmodernizma* [Technic of the verse and technic in the verse. Poetry of Russian postmodernism], OGU, Orel, Russia.

- Levin, Yu.I., Segal, D.M., Timenchik, R.D., Toporov, V.N. and Tsiv'yan, T.V. (1974), "Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm", *Russian Literature*, vol. 3, no. 2-3, pp. 47–82.
- Masalov, A.E. (2017), "Alexei Parshchikov's metabola", *Scientific notes of Orel State University*, vol. 2, no. 75, pp. 137–143.
- Masalov, A.E. (2019), "Semiotics of metabola. Article 1: Semantics", *Scientific notes of Orel State University*, vol. 1, no. 82, pp. 122–126.
- Masalov, A.E. (2020), "Idem-forma, metabola, identity. Image structure of the poem by Vladimir Aristov 'The Dolphinarium' ", *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 128–139
- Severskaya, O.I. (2007), *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [Language of the poetic school. Idiolect, idiostyle, sociolect], Slovari.ru, Moscow, Russia.
- Zeifert, E.I. (2016), "Metaphor as indicator for manifestation of the before-verbal", *Kormanovskie chteniya* [Korman's Scientific Conference], vol. 15, pp. 358–370.

Информация об авторе

Алексей Е. Масалов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; uchkuduk202@gmail.com

Information about the author

Alexei E. Masalov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; uchkuduk202@gmail.com

К вопросу о «слове рока»
в современном русском романе:
мир Бориса Гребенщикова
в мире «Пловца снов» Льва Наумова

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье рассматриваются отсылки к творчеству Бориса Гребенщикова в романе Льва Наумова «Пловец снов» (2021). Общим знаменателем системы этих отсылок является эстетический характер понимания героем романа себя в мире и мира по отношению к себе, что если и не прямо приводит героя к идее собственной избранности, то по крайней мере является симптомом появления этой идеи. В итоге система отсылок к песням «Аквариума» в романе Наумова позволяет интерпретировать мироощущение героя как мироощущение, в основе которого лежит эстетическая концепция осмысления действительности. Рассматриваемый в статье пример обращения современного русского романа к «слову рока» позволяет убедиться в том, что такое включение способствует раскрытию специфики мироощущения персонажа, а анализ этого обращения приближает к более глубокому пониманию текста.

Ключевые слова: Борис Гребенщиков, «Аквариум», рок-поэзия, Лев Наумов, «Пловец снов», современный русский роман

Для цитирования: Доманский Ю.В. К вопросу о «слове рока» в современном русском романе: мир Бориса Гребенщикова в мире «Пловца снов» Льва Наумова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 96–111. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-96-111

On the issue of the “rock poetry word”
in contemporary Russian novel.
The world of Boris Grebenshchikov
in the world of “Dreams Swimmer” by Lev Naumov

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The article deals with references to the work of Boris Grebenshchikov in the “Dreams Swimmer” by Lev Naumov “The swimmer of dreams” (2021). The common denominator of the system of these references is the aesthetic character of the hero’s understanding of himself in the world and the world in relation to himself, which, if not directly leads the hero to the idea of his own chosenness, then at least is a symptom of the emergence of this idea. As a result, the system of references to the songs of “Aquarium” in Naumov’s novel makes it possible to interpret the character’s worldview as a worldview based on the aesthetic concept of understanding reality. The example of the appeal of a modern Russian novel to the “word of rock” considered in the article allows us to make sure that such an inclusion contributes to the disclosure of the specifics of the character’s worldview, and the analysis of this appeal brings one closer to a deeper understanding of the text.

Keywords: Boris Grebenshchikov, “Aquarium”, rock poetry, Lev Naumov, “Dreams Swimmer”, contemporary Russian novel

For citation: Domanskii, Yu.V. (2021), “On the issue of the ‘rock poetry word’ in contemporary Russian novel. The world of Boris Grebenshchikov in the world of ‘Dreams Swimmer’ by Lev Naumov”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 96–111, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-96-111

Современная русская проза закономерно обращается к художественному осмыслению культурных артефактов недавнего прошлого и настоящего; и среди этих артефактов значительное место занимает русский рок в различных его изводах и персонализациях. «Следы» рока в виде упоминаний имен музыкантов, названий групп, цитат из песен обнаруживаются в романах таких ведущих современных писателей, как Роман Сенчин [Цукер 2020], Сергей Шаргунов [Доманский 2020b], Шамиль Идиатуллин [Доманский 2020a], Михаил Елизаров [Доманский 2021]... Во всех этих и подобных случаях «слово рока» формирует важные смыслы романских контекстов. В данной статье мы

попытаемся приблизиться к осмыслению специфики обращения к миру Бориса Гребенщикова (и соответственно «Аквариума») в дебютном романе петербургского писателя Льва Наумова «Пловец снов» (2021).

О раннем творчестве автора этого романа не так давно вышла монография [Кихней, Гавриков 2020], представляющая собой детальную попытку контекстуальной идентификации, основанную на привычном для отечественного литературоведения с давних советских времен желании вписать явление в ту или иную парадигму, дабы увидеть, во-первых, его типичность, во-вторых, его уникальность. И хотя эта книга создавалась на материале рассказов Льва Наумова, т. е. еще до выхода в свет первого романа писателя, некоторые наблюдения ученых вполне успешно проецируются и на «Пловца снов», на что будет указано в данной статье. Сам же роман, действие которого разворачивается в Петербурге, представляет собой текст о писателе. И хотя этот текст в плане типа повествования организован, что называется, «от третьего лица», тем не менее ведущая точка зрения принадлежит главному герою – Георгию Горенову, популярному автору детективных романов. Горенов решает, что читать низкопробную литературу (те же детективы, любовные романы) – недостойное человека занятие, а потому начинает убивать почитателей таких текстов, оформляя убийства согласно классическим литературным источникам – Конан-Дойлю, Честertonу, т. е. можно сказать, что роман Льва Наумова смело (или не очень смело) вписывается в парадигму художественных текстов об убийцах-творцах («Парфюмер» Патрика Зюскинда, «Каталог Латура» Николая Фробениуса, «Декоратор» Тургима Эггена...). Данный процесс в наумовском романе очень изящно назван словосочетанием «кровавое творчество» (с. 306)¹. Что ж, и в ранней прозе Льва Наумова «странные персонажи рожают странные ситуации, а странные ситуации слагаются в странные сюжеты» [Кихней, Гавриков 2020, с. 203].

И раз это роман о писателе, то он закономерно заполнен отсылками к предшествующей литературе. В том или ином контексте, в том или ином объеме, количестве, качестве – от упоминания вскользь до глобального участия в построении сюжета – в «Пловце снов» присутствуют Софокл и Шекспир, Достоевский и Толстой, Метерлинк и Гамсун, Донцова и Маринина, Зощенко и Булгаков, Пушкин и Грибоедов, Платонов и Пастернак, Галич и Высоцкий,

¹Здесь и далее текст романа Льва Наумова «Пловец снов» цит. по: *Наумов Л.* Пловец снов. М.: Омега-Л, 2001. 408 с. Номер страницы указывается в скобках в тексте.

Бальзак и Вирджиния Вульф, Тургенев и Некрасов, Чехов и Замятин, Роберт Пёрсиг и Ален Карр, Эдгар По и Уилки Коллинз, Шкловский, Джойс, Кафка, Пруст, Уэллс, Бодлер, Чуковский, Чехов, Брэдбери, Гёте, Агата Кристи... Есть и отсылки к другим видам искусства: важную роль в сюжете выполняет картина Жана-Леона Жерома «Истина, выбирающаяся из колодца, вооруженная плетью для наказания человечества»; упоминаются и музыкальные произведения – «Надежда» Пахмутовой, Red Hot Chili Peppers... Автор «Пловца снов» продолжает в данном плане линию, начатую в ранней своей прозе, где, согласно мнению исследователей, «Наумов соединяет разные техники адаптации классических сюжетов (литературно-философских, исторических) к своему художественному миру» [Кихней, Гавриков 2020, с. 88].

В ракурсе нашей темы необходимо также отметить, что Петербург в романе Льва Наумова не просто место действия; роман пронизан мифологией и метафизикой города на Неве – дворы-колодцы, реки и каналы, масоны, блокада... Иными словами, можно утверждать, что перед нами очередная глава петербургского текста русской литературы. И обращение именно к Петербургу реализует еще одну важную грань наумовского художественного мира, на которую обратили внимание исследователи раннего творчества Льва Наумова: «...миф, чудо непосредственно сплавлены с реальным бытием, иногда выступают в качестве второго – неотъемлемого – его полюса или неотторжимого свойства» [Кихней, Гавриков 2020, с. 137]. В «Пловце снов» участие Петербурга (в числе прочего, разумеется) позволило избежать нарочитой мистики, а в результате, в отличие от многих образцов ранней прозы писателя, повествование в романе не вышло за «реальные пределы».

Литературная и, шире, культурная метатекстуальность романа Льва Наумова вместе с принадлежностью «Пловца снов» к петербургскому тексту позволяют нам в данной статье сосредоточиться на присутствующих в тексте отсылках к творчеству петербургской рок-группы «Аквариум» и лично Бориса Гребенщикова. Отметим здесь, что это отнюдь не первое обращение к БГ в русской прозе; так, например, в фантастическом романе Вадима Панова «День Дракона» (2006) герои поют «Стаканы» «Аквариума» [Гавриков 2021], а в романе Михаила Елизарова «Земля» (2014–2019) герой-рассказчик Владимир пытается объяснить философию смерти цитатой из гребенщиковской «Елизаветы» («Делай что хочешь, но молчи, слова – это смерть»), отсылки к БГ и «Аквариуму» встречаются и в ряде других произведений, созданных в нашем веке. Но роман Наумова в данном плане выделяется среди прочих не только тем, что упоминаний о творчестве Гребенщикова в нем довольно

много, но прежде всего концептуальным включением мира «Аквариума» в картину мира главного героя «Пловца снов» Георгия Горенова, точка зрения которого доминирует в романе, несмотря на то что повествование ведется не от первого лица.

Уже в самом начале «Пловца снов» говорится о музыкальных пристрастиях Горенова, уроженца Таганрога (нельзя не увидеть в этом важную отсылку к Чехову, отнюдь не единственную в тексте), моряка по первой своей профессии, домашнее прозвище которого – Сом. И первое упоминание «Аквариума» возникает в, если можно так сказать, «рыбном контексте», отсылающем к детству главного героя и впоследствии не раз возникающем в романе (о чем скажем ниже):

По прошествии лет кажется, будто уже тогда в его апатичном поведении угадывалось что-то «рыбное». Сразу вспоминается, что у него рано и густо начали расти усы, и плавать он начал чуть ли не в младенчестве... В общем, Сом – имя со смыслом.

Георгий был типичным сомом! Детская мягкость позже оборачивалась жесткой агрессией, за которую ему бывало стыдно, но акулой так и не стал. Горенов не обладал силой кита, изворотливостью угря. Не был наделён и энергией ската или скоростью парусника... Не корабля, а рыбы-парусника. Кстати, группу «Аквариум» он тоже любил еще в Таганроге. Это потребовало больших усилий и долгого противостояния вкусам ровесников. В Петербурге же, наоборот, труднее было не любить Гребенщикова и компанию. Так вот, он очень хорошо знал ответ на риторический вопрос: «Какая рыба в океане плавает быстрее всех?» Это рыба-парусник, никакого секрета здесь нет. Георгий не только видел, но даже пробовал ее, угощал однокашник, служивший на Курилах. Вообще морское прошлое позволяло находить ему ответы на многие вопросы (с. 15–16).

Как видим, здесь упоминание Гребенщикова и «Аквариума» выступает в качестве способа культурной идентификации человека в обществе: в провинциальном Таганроге большинство слушает другую музыку – не столь элитарную; следовательно, тот, кто слушает «Аквариум», если и не обречен своими «эстетскими» вкусами на одиночество, то по крайней мере вынужден свои интересы в искусстве либо скрывать, либо отстаивать; как то, так и другое можно отнести к достаточно экстремальным способам самоидентификации и поиска своего места в мире людей. Для Петербурга же творчество БГ – стереотипный знак принадлежности к культурному большинству. Чтобы обосновать это, можно вспомнить об актуализации такой мифологемы петербургского текста как «Петербург –

культурная столица»; в данном ракурсе петербургского текста и, соответственно, мифа знать и любить песни «Аквариума» означает быть культурным человеком, т. е. петербуржцем. Таким образом, главный герой «Пловца снов» стал им еще до переезда в город на Неве, т. е. через экспликацию музыкальных вкусов героя подчеркивается его избранность; впрочем, именно осознание собственной избранности потом и приведет Горенова на путь кровавой очистки культуры от недостойных читателей (отсылки к «Преступлению и наказанию» в «Пловце снов» не надо даже специально искать – они на поверхности текста).

Прочитанная же в приведенном сегменте песня «Рыба» (альбом «Аквариума» «Ихтиология» 1983–1984 гг.) позволяет отнести в единую систему определенные грани прежней профессии героя и его культурную идентификацию, приблизить элитарное творчество Гребенщикова, отнюдь не всегда и не всем понятное и, соответственно, доступное, к более близкой многим (особенно – мужчинам, особенно – в портовом городе) «рыбной теме». И тогда получается, что и в песнях «Аквариума» можно отыскать какие-то грани, сближающие эти песни с интересами не сильно эстетически загруженного большинства – не того ли самого большинства, которое читает плохую литературу и от представителей которого Горенов решает очистить мир? Вот только и сам Горенов живет тем, что творит эту плохую литературу, а значит – умеет это делать. И цитация кажущегося понятным момента из песни Гребенщикова позволяет в какой-то степени увидеть то, что в искусстве границы элитарного и массового (а правильнее будет сказать в данном случае – универсального) вовсе не являются непроницаемыми; сам Горенов пересекает эти границы, идя на эстетический компромисс при создании ненавистой ему литературы – плохих детективов. Таким же эстетическим компромиссом может считаться и та часть творчества «Аквариума», которая признана, скажем так, массами. А впрочем, у Гребенщикова даже то, что кажется понятным, зачастую только *кажется* таковым. Как в случае с ответом на вопрос про самую быструю рыбу – уж точно ответом на этот вопрос не может быть что-то определенное и что-то одно, даже если это рыба-парусник. Да о рыбе ли вообще тут речь? Горенов и понимает всю сложность данной песни и в то же время – в угоду общепринятому и понятному – упрощает эту сложность; точно так же он упрощает свой сложный внутренний мир, создавая детективный продукт для широкой публики. Таким образом, цитата из песни «Аквариума» позволяет нам глубже понять сущность главного героя «Пловца снов», а вместе с этим и определить (в какой-то степени) его место в мире.

Следующая цитата из Гребенщикова возникает в эпизоде встречи Горенова со своей будущей возлюбленной Викой; встреча происходит в ювелирном магазине, где Вика работает продавцом (Горенов ошибочно думает, что ее зовут Ольга, поскольку при предыдущей встрече девушка попросила Георгия подписать его только что вышедшую книгу «Ольге и Уильяму»):

При хорошем освещении в ней обнаруживалось заметно меньше красоты, стали видны изъяны на коже, болезненная бледность, совершенно не модная в наше время. При этом проявилось еще больше убийственной вульгарности – как раз того, что делало ее такой соблазнительной. Хватит книжных дам с замками из песка и облаков!

Отсутствие клиентов девушка стояла с довольно глупым выражением лица. Тем не менее оно гармонировало в ней со странной грацией, которая будто бутон или словно пасть змеи раскрывалась, стоило Ольге вспомнить про улыбку и начать двигаться. «Мама, что мы будем делать, когда она двинет собой?»

Горенов отметил это завораживающее качество: на каждый новый недостаток в ней незамедлительно находилось превосходящее его достоинство. Он был готов наблюдать этот волнообразный процесс самосовершенствования бесконечно (с. 94–95).

Здесь вновь перед нами, как и практически во всем романе, точка зрения центрального персонажа, пусть и переданная через речь изображающую, речь безличного повествователя. И цитата из песни Гребенщикова «Она может двигать» (альбомы «Аквариума» «Дети декабря» 1985 г. и «Десять стрел» 1986 г.) для Горенова выступает емкой характеристикой его визави в данном эпизоде. И не важно, что, согласно комментарию самого Гребенщикова (например, автометапаратекст на концерте в США в 1988 г.²), песня эта отнюдь не о женщине, а о Земле, о планете, которую люди довели до такого состояния, когда Земля может ответить злом на зло – двинуть собой; все равно большинство реципиентов (и Горенов, видимо, в их числе) представляют, что «она» в песне – это женщина, женщина, способная на какие-то невероятные поступки, которые приводят окружающих как минимум в замешательство. И для Горенова такая трактовка Ольги-Вики, с которой он в данный момент

² «...Я иногда делаю к ней предисловие, в том смысле, что это песня не про любовь. Это песня про то, что мы ту Землю, на которой мы живем, довели уже до такого состояния, что она скоро ответит. И она, кажется, уже начинает отвечать... Так что, чисто экологическая песня» (<https://www.kursivom.ru/аквариум-она-может-двигать-бр/>).

хочет познакомиться ближе, видится достоинством. Цитата из БГ помогает Горенову приблизиться к осмыслению Ольги-Вики, а автору – представить мироощущение своего героя, для которого в женщине очень важна именно вот эта возможность раскрываться, «будто бутон или словно пасть змеи», т. е. «двигать собой». Герой, как видим, осмысливает действительность через пример из искусства, т. е. эстетически; следовательно, аквариумная цитата в тексте романа актуализирует важные смыслы, связанные с раскрытием мироощущения персонажа.

И сравнение со змеей из процитированного выше сегмента соотносится со следующей цитатой из БГ в «Пловце снов» – Горенов вспоминает бывшую жену: «...как же она была прекрасна, когда злилась! “Мегера Милосская”, – окрестил ее Георгий. Кто сказал, что “у каждой женщины должна быть змея”? У каждой женщины есть змея!» (с. 184). Тут уже почти полемика Горенова (вновь перед нами его точка зрения) с классиком русского рока. Цитата из песни альбома «Аквариума» «Радио Африка» (1983), вербально состоящей лишь из двух повторяемых фраз («У каждой женщины должна быть змея. Это больше чем ты, это больше чем я»). И опять, как и в случае знакомства с Ольгой-Викой, через цитату из «Аквариума» раскрывается то, каких женщин предпочитает Горенов, а через такого рода приоритеты раскрывается и он сам – как человек, осмысливающий мир через искусство, т. е. эстетически.

Итак, в описанных выше двух случаях цитации из БГ можно увидеть и такой важный момент, как способность героя идентифицировать себя относительно мира (в данных примерах – относительно женщин как важных элементов этого мира) и осмысливать сам мир через произведения искусства – две песни «Аквариума». Таким образом, перед нами герой, способный понимать себя в мире и мир по отношению к себе эстетически, через призму осмысления произведений искусства, здесь – классического русского рока, т. е. перед нами процесс, который можно назвать эстетизацией, не в том плане, что ужасное благодаря искусству может стать прекрасным, а в том плане, что себя и мир можно объяснять через искусство, а это одна из важнейших проблем «Пловца снов», реализуемая, как видим, и при помощи подключения цитат из песен Бориса Гребенщикова.

И следующее подключение БГ в роман Наумова тоже связано с женским миром; оно происходит в эпизоде, когда Горенов, навестив бывшую жену и вновь убедившись в том, «как же все-таки Надя прекрасна, когда сердится» (с. 191), даже попытавшись (до конца непонятно, успешно или нет) физически сблизиться с ней, очутился на улице:

...Но вдруг все исчезло.

Горенов пришел в себя уже на улице. Час был еще не поздний, хотя на ясном небе давно повис ночной диск. «Луна, успокой меня – мне нужен твой свет. / Напои меня чем хочешь, но напои. / Я забытый связной в доме чужой любви. / Я потерял связь с миром, которого нет», – то ли слышал, то ли напевал он. В доме Надежды, действительно, витала чья-то любовь. Наверняка знакомая, но совсем чужая. Настолько чужая, что Георгий даже не мог ее узнать.

Четверостишие звучало по кругу снова, снова и снова. Горенов не заметил, как в нем деликатно изменилась вторая буква. Вокруг раздавалось: «Лена, успокой меня...» Он удивился, но еще больше вопросов вызывало, почему прохожие бросали на него то ли гневные, то ли раздраженные взгляды (с. 191).

Лена – почти уже взрослая дочь Георгия и Надежды. И кажется, что тут подмена в цитате («Лена» вместо «Луна») из песни «Луна, успокой меня» из альбома «Аквариума» «Ψ» («Пси», 1999) направлена как раз на показ того, сколь характер дочери мало похож на характер матери; возможно, у Лены даже нет змеи (или пока нет). И песня БГ здесь становится для Горенова чем-то вроде заклинания – заклинания о чаемом покое, который невозможно обрести, когда рядом женщины, умеющие двигать собой и имеющие змей. Герой, таким образом, спасается через искусство – при помощи песни «Аквариума» морально бежит от тех проблем, к которым приводит реальный мир. Следовательно, перед нами вновь эстетизация; и на этот раз она спасительная. Да и сама песня Гребенщикова в этом фрагменте обретает (а возможно, и актуализирует в себе) смыслы, связанные с возможностями искусства трансформировать действительность, например через повторяемость, благодаря которой достигается эффект заклинания. То есть можно утверждать, что цитируемые в новых для себя контекстах тексты наполняются в этих контекстах такими смыслами, которые изначально были скрыты или даже отсутствовали.

Следующая отсылка к «Аквариуму» возникает в «Пловце снов», что называется, от обратного. В вагоне метро, где ехал Горенов, появились музыканты – девушка и трое мужчин.

...Горенова потрясло, как они играли.

Ребята исполнили песню “Red Hot Chili Peppers” – какой уж тут «Аквариум»... И дело не в моде. Композиция все равно была старше, по крайней мере, девушки, а может, и кого-то из парней. Их выбор – не поколенческий, а культурный, эстетический. Такие люди не стали бы выступать ни с «Городом золотым», ни со «Стаканами», потому что

они принадлежат к другому миру, к которому не имели отношения ни Гребенщиков, ни Горенов (с. 210–211).

Данный эпизод можно связать с самой первой в романе Наумова отсылкой к творчеству «Аквариума» – с вопросом про то, какая рыба в океане плавает быстрее всех. Напомним, что, описывая подключение этой цитаты в «Пловце снов», мы обратили внимание на ее пограничное положение между элитарным, понятным не всем, с одной стороны, и массовым, а точнее универсальным – с другой. Во фрагменте же с музыкантами в метро упомянуты как раз две такие песни «Аквариума»³, которые для самого массового слушателя являются визитными карточками группы и ради которых иные «любители» приходили и приходят на концерты группы; т. е. «Город» и «Стаканы» можно в полной мере признать в творчестве «Аквариума» самыми универсальными песнями. И в связи с этим рефлексия Горенова относительно музыкантов в метро не может быть прочитана только как размежевание с ними по эстетическому принципу (одним – “Red Hot Chili Peppers”, другим – Гребенщиков); тут все получается несколько сложнее, если учесть, какие именно песни из репертуара «Аквариума» названы. Это как раз те песни, исполнение которых в метро не кажется чем-то необычным или чужеродным: и «Город», и «Стаканы» вполне подходящий репертуар уличного музыканта, песни эти (в отличие от большинства других аквариумных шедевров) вполне могли бы соседствовать с теми же “Red Hot Chili Peppers” в вагоне метро. А между тем Горенов думает иначе – для него и эти песни (даже эти песни!) выступают знаком ЕГО культуры, противопоставленной другим культурам, населяющим внешний мир. Творчество же «Аквариума» для него целостно и, похоже, не делится на вещи более универсальные и на те, что можно назвать элитарными. Однако нам важно то, что и тут герой романа Наумова вновь осмысливает мир и себя через искусство, в очередной раз убеждая нас в том, что его мироощущение с полным на то правом можно назвать эстетическим, а человек, так оценивающий мир и себя в нем, в какой-то момент может (а, возможно, и должен) прийти к осознанию идеи собственной избранности.

³«Город золотой», музыка (предположительно) Владимира Вавилова или Алексея Хвостенко, слова Анри Волохонского, «Аквариумом» под названием «Город» была включена в альбом «Десять стрел» (1986). «Стаканы» из альбома «Беспечный русский бродяга» (2006), созданная, как сказано на обложке альбома, на старинную кельтскую мелодию “Some Say the Devil is Dead”.

Еще одна отсылка к песням БГ возникает в споре Горенова с его давним другом Борисом Живаго⁴. Спор идет о книгах, о чтении, но в какой-то момент выходит на Бога. Горенов приводит в пример слова тещи, говорившей, «будто ее брат был “электриком от Бога”» (с. 332), и продолжает: «“Электрик от Бога”, кстати, развел у нее на даче провода так, что свет в комнате и в туалете включался одновременно, одной клавишей. Может, она просто не знает смысл понятия “Бог”?.. И знает ли Бог, что такое электричество? Помнишь песню “Два – двенадцать – восемьдесят пять – ноль шесть”» (с. 333). Здесь для понимания роли этого указания недостаточно только процитированного названия и, соответственно, рефрена песни «Аквариума» из альбома «Дети декабря» (1986). Песня «2-12-85-06» наполнена многочисленными отсылками к самым разным претекстам (литература, кино), номер телефона, озвученный в песне, не раз потом обыгрывался в самых разных культурных контекстах; однако Горенов приводит название этой песни в пример своим построениям об электрике от Бога, электричестве, а в итоге – о Боге не в связи с телефонным номером, а отсылая к начальному фрагменту гребенщиковского текста:

Если бы я знал, что такое электричество,
Я сделал бы шаг, я вышел на улицу,
Зашел бы в телефон, набрал бы твой номер
И слышал бы твой голос, голос, голос...

Но я не знаю, как идет сигнал,
Я не знаю принципа связи,
Я не знаю, кто клал кабель,
Едва ли я когда-нибудь услышу тебя, тебя, тебя...⁵

Таким образом, герой романа Наумова в приведенном выше фрагменте аргументирует свою мысль отсылкой к творчеству рок-

⁴Пусть фамилия у него отсылает к другому Борису – Пастернаку, но имя может быть прочитано и как отсылка к Гребенщикову; кстати, на первом вышедшем на государственной фирме «Мелодия» виниловом альбоме «Аквариума», куда вошли избранные песни из «Детей декабря» и «Дня серебра», была помещена заметка Андрея Вознесенского об «Аквариуме», где автор, характеризуя Гребенщикова, цитировал именно Пастернака – четверостишие из «Белой ночи»: «Мы охвачены тою же самою / Оробелою верностью тайне, / Как раскинувшийся панорамой / Петербург за Невую бескрайней».

⁵URL: <https://www.aquarium.ru/ru/albums/deti-dekabrya#song-1348>

классика. И что интересно, на этот раз перед нами вновь, как уже не раз было с цитатами из «Аквариума» в «Пловце снов» ранее, размышления о женщине, пусть и данные имплицитно: спор идет о книгах, о Боге, однако имплицитно подключаемая цитата об электричестве из песни «2-12-85-06» в итоге оказывается текстом о невозможности услышать адресата, которым, вероятно всего, является женщина, а значит, и цитата эта – о невозможности соединиться с женщиной. Важно и то, что Горенов размышляет о том, знает ли Бог, что такое электричество, тогда как в песне сомнение в этом знании выражается напрямую субъектом. Из такого соотнесения романного контекста к упоминанию песни и самой этой песни можно сделать заключение если не о тождестве Бога и субъекта песни, то по меньшей мере об их близком сходстве, а в связи с этим не стоит пренебрегать и довольно устойчивым в определенной среде в 80-е гг. прошлого века, да и потом, наименованием БГ Богом (например, в фильме Сергея Соловьева «Асса»). Попутно обратим внимание и на то, что к упоминанию в связи с электричеством песни «Аквариума» «2-12-85-06» в романе Наумова можно подключить еще одну песню Гребенщикова, где мотив электричества вынесен в заглавие и не раз повторяется по ходу песни – это «Электричество» (альбом «День серебра» 1984 г.); можно, кроме того, поразмышлять и над еще одним «электрическим текстом» «Аквариума» – песней «Электрический пес» («Синий альбом» 1981 г.); наконец, один из ранних альбомов группы был озаглавлен «Электричество. История Аквариума – том II» (1981). Все эти и ряд других манифестаций «электрического текста» от БГ сотоварищи тоже могли бы стать смысловым претекстом к размышлению Горенова по поводу электричества и Бога. Нам же важно, что вновь – и на этот раз в прямой речи (в отличие от приводимых выше примеров) – герой «Пловца снов» старается подкрепить свою сентенцию авторитетным произведением искусства.

Итак, некоторые сегменты мира и некоторые аспекты понимания себя, своего места в этом мире применительно к герою романа Льва Наумова объясняются при помощи отсылок к песням «Аквариума»; все они формируют систему, общим знаменателем которой можно признать эстетический характер понимания героем себя в мире и мира по отношению к себе, что если и не прямо приводит Горенова к идее собственной избранности, то по крайней мере является симптомом появления этой идеи.

Однако не будем пока что на этом останавливаться, а для полноты картины затронем еще один важный пласт «Пловца снов», в некотором роде соотносимый с БГ и его группой. Напомним, что перовое упоминание «Аквариума» и Гребенщикова случается

в наумовском тексте в связи с рыбами – с домашним прозвищем главного героя (Сом) и с характеристиками Горенова через отрицательные сравнения с представителями водного мира (акула, скат, рыба-парусник). Следовательно, и «рыбный контекст» (или даже «рыбный текст») в «Пловце снов» тоже может быть имплицитно связан с Гребенщиковым – и через название его группы, и через мотивы некоторых песен. В романе данная «тема» возникает неоднократно – в уже цитированном сегменте, где впервые упоминается группа «Аквариум», и в ряде других сегментов, формируя особое отношение Горенова к рыбе; так, герой покупает в магазине рыбу по довольно сложным причинам:

Вдали оттенками голубого переливалась вывеска «Рыба». Собаки бегут на запах, мотыльки летят на свет, Горенов пошел на слово. В ноздри резко ударил жуткий аромат. Может ли так пахнуть то, что когда-то жило в море? Георгий с тоской осмотрел обильно заваленный прилавок. Ему казалось, там лежали создания, ничуть не менее несчастные, чем он. А главное, они были так же немые, так же безъязыкие и беспомощны перед чужой волей. Да и безработные к тому же.

Что Горенов мог сделать для них, чем помочь, как выручить своих? Понятно, всех купить не удастся, потому он выбрал самую красивую рыбу, оплатил и забрал с собой. Шагая с вонючим свертком под мышкой, Георгий раздумывал, что делать с ней: выбросить – слово «отпустить» здесь не подходило – в Неву или же запечь в духовке? Примерно так же стоял для него вопрос о собственном будущем (с. 91).

В другом моменте романа герой вспоминает, как однажды он заплыл в море очень далеко и как все это время его сопровождала одна рыба:

Что если это действительно была любовь? Удивительное и таинственное рыбе чувство. Быть может, самое чистое и подлинное на свете, поскольку оно лишено кровной обусловленности и даже теоретической возможности плотской страсти.

Именно после этого случая Горенов пришел к выводу, что самая главная связь, которая возникает между людьми, не имеет ничего общего ни с родственными узами, ни с половым влечением. Женщин выбирает инстинкт. Родных не выбирает никто. Получается, что именно тех людей, которые входят в нашу жизнь иными путями, мы определяем и умом, и сердцем. Узы с ними не случайны, а мотивированы и наполнены смыслом. Как правило, это близкие друзья одного с нами пола, а их Георгию очень не хватало.

Чем пловец мог тогда ответить рыбе на ее любовь? Голый, посреди моря, кругом вода... Как проявить взаимность одинокому, практически бессильному по сравнению со средой существу? Горенов решил проглотить малька, чтобы молекулы полюбившего его создания навсегда остались внутри. Очень человеческая идея! Рыбешка была такой крохотной, что ее можно отправить в желудок, не жуя. Пару раз он едва не захлебнулся, пытаясь сделать это. Ничего не вышло, а отважное... или слишком влюблённое создание все не отставало (с. 103–104).

А вот у дочери Горенова Лены на рыбу аллергия: «Над ее загадочной непереносимостью рыбы и морепродуктов ломали голову многие врачи. <...> Сом очень переживал, ему виделось тут нечто мрачное, противоестественное. Нарушение закона природы, которому подчинялся он сам. Некоторое время Горенов даже сомневался, его ли это девочка...» (с. 112).

Есть и другие моменты в романе, так или иначе соотносимые с «рыбным текстом». И эти моменты, как и только что приведенные, как и момент в начале романа, в котором упоминание «Аквариума» и Гребенщикова возникло в непосредственной связи и вслед за рассуждениями о рыбах применительно к характеру Горенова, направлены на раскрытие специфического мироощущения главного героя, для которого мир рыб если и не является миром идеальным, то достаточно очевидно противопоставлен миру людей: с миром рыб у героя романа Наумова куда как больше точек сближения, чем с миром себе подобных. К тому же «рыбный текст» в романе актуализирует и разворачивает одну из частей заглавия – лексему «пловец». А на уровне тематики фрагменты с участием рыб вполне могут быть соотнесены с названием группы Гребенщикова – «Аквариум», т. е. тоже могут быть включены в обозначенную выше систему отсылок к песням БГ в романе «Пловец снов». Думается, внимательное рассмотрение такого соотнесения должно состояться в будущем.

Пока же можно заключить, что система из отсылок к творчеству Гребенщикова, включая сюда и «рыбный текст», позволяет интерпретировать мироощущение героя как мироощущение, в основе которого лежит эстетическая концепция понимания себя, мира и своего места в мире; действительность оценивается Гореновым через призму искусства, т. е. в основе мироощущения героя лежит эстетическая концепция осмысления действительности. Буквально на каждый жизненный случай у героя находится комментарий из мира искусства, и важное место в таком эстетическом комментировании реальности занимает творчество Бориса Гребенщикова, позволяющее Горенову если и не объяснить мир, то по крайней

мере приблизиться к осознанию собственной уникальности в этом мире, а в конечном итоге – и к осознанию собственной избранности. Таким образом, рассмотренный очередной пример обращения современного русского романа к «слову рока» позволяет вновь убедиться в том, что такое включение способствует раскрытию специфики мироощущения персонажа, а анализ этого обращения приближает к более глубокому пониманию текста.

Литература

- Гавриков 2021 – *Гавриков В.А.* Как чел Гребенщиков разочаровал дуричей Маркера, Овертку и Бульжника, или Фантаст Вадим Панов о русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.: Спецвып. Рок+.* / Уральск. гос. пед. ун-т. Екатеринбург; Тверь: [б. и.], 2021. С. 75–81.
- Доманский 2020a – *Доманский Ю.В.* Рок-музыка минувшего века в русском романе века нынешнего // *Челябинский гуманитарий.* 2020. № 2 (51). С. 21–36.
- Доманский 2020b – *Доманский Ю.В.* Русский рок в русском романе («1993» Сергея Шаргунова) // *Русская литература XX–XXI вв. как единый процесс: проблемы теории и методологии изучения: Материалы VII Междунар. науч. конф. Москва, 17–19 декабря 2020 г. М.: МАКС Пресс, 2020. С. 164–167.*
- Доманский 2021 – *Доманский Ю.В.* «Летовский текст» в «Земле» Михаила Елизарова: к вопросу о слове рока в современном романе и о современном романе в аспекте включения в него рок-культуры // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.: Спецвып. Рок+ / Уральск. гос. пед. ун-т. Екатеринбург; Тверь: [б. и.], 2021. С. 82–91.*
- Кихней, Гавриков 2020 – *Кихней Л.Г., Гавриков В.А.* Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX–XXI вв. М.; Амстердам: Тардис, 2020. 240 с.
- Цукер 2020 – *Цукер А.* Русский рок скорее мертв, чем жив? Эпикриз от Романа Сенчина // *Рок-музыка в контексте современной культуры: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 23 ноября 2018 г. / Ред.-сост. А. Савицкая. М.: Гос. ин-т искусствознания; ИП Галин А.В., 2020. С. 31–47.*

References

- Cuker, A.M. (2020), "Is Russian rock rather dead or alive? Epicrisis from Roman Senchin", in *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury, Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock music in the context of modern culture. A collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, pp. 31–47.

- Domanskii, Yu.V. (2020), “Rock music of the last century in the Russian novel of the present century”, *Chelyabinskii gumanitarii*, vol. 51, no. 2, pp. 21–36.
- Domanskii, Yu.V. (2020), “Russian rock in the Russian novel (‘1993’ by Sergei Shargunov)”, in *Russkaya literatura XX–XXI vekov kak edinyj process (problemy teorii i metodologii izucheniya)*, *Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Moskva, 17–19 dekabrya 2020 g.* [Materials of the 7th International Scientific Conference. Moscow, December 17–19, 2020], MAKS Press, Moscow, Russia, pp. 164–167.
- Domanskii, Yu.V. (2021) “ ‘Letovian text’ in the ‘Earth’ by Mikhail Elizarov: speaking of the word of rock music in contemporary novel and of contemporary novel in the aspect of its inclusion of rock music culture”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Specvypusk. Rok+* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific papers. Special Issue. Rock+], Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg; Tver’, Russia, pp. 82–91.
- Gavrikov, V.A. (2021), “How chel Grebenshchikov delighted ‘Durichi’: Marker, Otvertka and Bulyzhnik, or Fantast Vadim Panov about Russian rock”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Specvypusk. Rok+* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific papers. Special Issue. Rock+], Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Tver’, Russia, pp. 75–81.
- Kihnei, L.G. and Gavrikov, V.A. (2020), *Proza L’va Naumova v kontekste “misticheskogo realizma” v russoj literature XX–XXI vekov* [Lev Naumov’s prose in the context of “Mystical realism” in Russian literature of the 20th – 21st centuries], Tardis, Moscow, Amsterdam, Russia, Nederland.

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 Sq., Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

«Всё, чего они касаются, плавится»:
художник Штраух Т. Бернхарда
и иезуит Нафта Т. Манна

Дмитрий А. Беляков

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, d.belyakov@linguanet.ru*

Аннотация. Настоящая статья посвящена сравнительному анализу образов художника Штрауха, героя романа Т. Бернхарда «Стужа», и иезуита Нафты, героя «Волшебной горы» Т. Манна. Такой исследовательский ракурс обусловлен тем обстоятельством, что к этим фигурам восходят многие характерные для творчества австрийского и немецкого классиков лейтмотивы, такие как: кризис субъекта и поиск Самости, амбивалентное бытие художника, тема отказа от карьеры, тема болезни и смерти. Сравнительный анализ образов Штрауха и Нафты позволяет пролить дополнительный свет на специфику рецепции Т. Бернхардом творчества Т. Манна, а также расширить представление о художественном своеобразии востребованного романом XX в. героя-«антивоспитателя». В то время, как различия между художником и иезуитом имеют преимущественно формальный характер, их сходства обнаруживают концептуальную системную основу. Штрауха и Нафту роднит *Unggrund* (безосновность): оба охотно апеллируют к «дологическому», оба склонны к интроверсии, мизантропии и нигилизму. Подчеркивается, что переживаемый Штраухом и Нафтой внутренний конфликт позволяет им гораздо тоньше ощущать драматизм «духовной ситуации времени». Не отрицая саморазрушительной интеллектуально-идеологической ориентации Штрауха и Нафты, автор статьи приходит к выводу о необходимости акцентирования конструктивного в познавательном отношении потенциала их проблематизирующей «педагогики».

Ключевые слова: Томас Бернхард, Томас Манн, Стужа, «Волшебная гора», Штраух, Нафта

Для цитирования: Беляков Д.А. «Всё, чего они касаются, плавится»: художник Штраух Т. Бернхарда и иезуит Нафта Т. Манна // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 112–121. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-112-121

“Was sie anrühren, schmilzt”.
Thomas Bernhard’s painter Strauch
and Thomas Mann’s Jesuit Naphta

Dmitry A. Belyakov

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
d.belyakov@linguanet.ru*

Abstract. This article is devoted to a comparative analysis of the images of the painter Strauch, the character in the novel by Th. Bernhard “Frost”, and the Jesuit Naphta, the character of Th. Mann’s “The Magic Mountain”. Such a research perspective is due to the fact that in the work of the Austrian and German classics many characteristic leitmotifs like the crisis of the subject and the search for the Self, the ambivalent being of the artist, the theme of rejection of a career, the theme of illness and death, all go back to those figures. A comparative analysis of the images of Strauch and Naphta allows shedding additional light on the specificity of Th. Bernhard’s reception of Th. Mann’s work, as well as expanding the idea of the artistic originality of the character-“anti-educator” requested by the novel of the 20th century. While the differences between an artist and Jesuit are predominantly formal, their similarities reveal a conceptual systemic basis. Strauch and Naphta are related by Ungrund (groundlessness): both willingly appeal to the “prelogical”, both are prone to introversion, misanthropy and nihilism. It is emphasized that the internal conflict experienced by Strauch and Naphta allows them to feel much more subtly the drama of the “spiritual situation of time”. Without denying the self-destructive intellectual and ideological orientation of Strauch and Naphta, the author of the article comes to the conclusion that it is necessary to underline the cognitively constructive potential of their problematizing “pedagogy”.

Keywords: Thomas Bernhard, Thomas Mann, Frost, “Magic Mountain”, Strauch, Naphta

For citation: *Belyakov, D.A. (2021), “ ‘Was sie anrühren, schmilzt’ . Thomas Bernhard’s painter Strauch and Thomas Mann’s Jesuit Naphta”, RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series, no. 8, pp. 112–121, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-112-121*

Как известно, отношение Томаса Бернхарда к Томасу Манну было достаточно критическим. Устами Франца-Йозефа Мурау, героя романа «Изничтожение: Распад» (1986), он охарактеризовал его как создателя «сугубо мелкобуржуазной литературы, задуманной и написанной исключительно для обывателя»¹.

¹ *Bernhard Th. Auslöschung: Ein Zerfall. Frankfurt a/M.: Fischer, 2009. S. 475.*

Тем не менее очевидна известная степень созвучности художественного мира Бернхарда поэтике Манна. Для творчества обоих авторов характерны восприимчивость к литературным традициям прошлого, обращение к жанру романа о художнике, разработка проблемы кризиса субъекта и поиска Самости, тема отказа от карьеры, тема болезни и смерти.

Большинство перечисленных лейтмотивов возникает уже в «Стуже» (“Frost”, 1963) – дебютном романе Бернхарда, этого «позднего сына модернизма» [Котелевская 2018, с. 5]. Они же во многом конституируют художественный мир «Волшебной горы» (“Der Zauberberg”, 1924) Т. Манна, одного из ключевых философских модернистских романов, являющего собой в то же время важнейшую веху художественной и мировоззренческой эволюции писателя, в известном смысле формирующего парадигму его совокупного творчества [Kurzke 2010, S. 188].

В российской и зарубежной науке о литературе имеется опыт сопоставления поэтики «Стужи» и «Волшебной горы» [Watroba 2021; Котелевская 2018, с. 104–192; Koller 1973]. В настоящей работе мы сфокусируем внимание на сравнительном анализе образов художника Штрауха, героя романа Бернхарда, и манновского иезуита Нафты, к которым, по нашему убеждению, в первую очередь и восходят вышеупомянутые тематические комплексы. Такая попытка в отечественном литературоведении предпринимается впервые, что обуславливает научную новизну исследования.

Сравнительный анализ образов Штрауха и Нафты позволит пролить дополнительный свет на специфику рецепции Т. Бернхардом творчества Т. Манна, а также расширить представление о когнитивном и эстетическом потенциале востребованного романом XX в. героя-«антивоспитателя» [Mayer 1974].

Различия между художником Штраухом и иезуитом Нафтой имеют преимущественно формальный характер. К их числу можно отнести происхождение, образование, «профессию». Сходства Штрауха и Нафты обнаруживают концептуальную системную основу. На них мы остановимся подробнее.

Оба героя небольшого роста, оба имеют отталкивающий внешний вид, оба тяжело больны. Характерны первые впечатления практиканта от облика Штрауха: «Он опирался на палку, которой тотчас же сам себя подгонял, вызывая ассоциации с перегоном скота, но при этом был и погонщиком, и палкой, и убойной скотиной одновременно»². Вспомним «отточенно-острую» внешность Наф-

²Бернхард Т. Стужа. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 19.

ты, среди прочего отсылающую к остроте ножа его отца, шохета – ритуального забойщика скота.

Фамилию иезуита справедливо отнести к числу говорящих. С одной стороны, ветхозаветное “Naphthali” в переводе с иврита означает «бороться, спорить». С другой стороны, Нафта (или лигроин) – продукт переработки нефти, едкая жидкость, применяемая как растворитель в лакокрасочной промышленности. Действительно, Нафта при первом же контакте с Касторпом вносит существенный вклад в алхимический процесс растворения бюргерской оболочки героя. Стоит обратить внимание на созвучный с фамилией героя Бернхарда немецкий глагол *straucheln* («оступаться», «сбиваться с пути»), семантика которого работает в этом же направлении.

Героев Бернхарда и Манна роднит *Ungrund* (бездна), именуемая на языке «Стужи» «подорванностью всех основ», «обязательством, налагаемым глубиной собственной бездны»³. Обоих изнутри разрывают противоречия. Оба охотно апеллируют к «чудесному», «дологическому». Оба склонны к интроверсии, мизантропии и нигилизму. Вспоминая свои уничтоженные картины, Штраух говорит, что все они были лишь подступом к чему-то, в сущности – ничем. Нафта объявляет нигилизм подлинным реализмом, ведь «отношение любой величины к бесконечности равно нулю»⁴.

Идеалы светского гуманизма и демократии, осмысляемые в качестве «обывательской формы защиты от психотического ужаса перед Ничто» [Бондарев 2014, с. 33], вызывают у них презрение. Единственно возможным шансом вырваться из порочного круга цивилизации представляются радикальный скепсис и моральный хаос. «Витальный» пафос этой «нравственно неупорядоченной вселенной» вовсе не исключает страданий, ибо они – необходимый человеку источник глубоких переживаний, как и подлинная религиозность, предстающая в этой конструкции противоположностью здоровья и благополучия – атрибутов «архифилистерства и сверхбуржуазности».

Штраух заявляет о «смехотворности всех богоучений». Наиболее показателен в этом отношении прочитанный им «анти-Отче наш», завершающийся призывом: «И введи нас во искушение и не избави нас от лукавого». «Так ведь тоже можно»⁵ – таков «программный» вывод явленного в этой «антимолитве» имморализма

³Там же. С. 224, 164.

⁴*Манн Т.* Волшебная гора (главы шестая-седьмая) // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 4. С. 495.

⁵*Бернхард Т.* Указ. соч. С. 307.

художника. В то же время его любимая книга – «Мысли» Паскаля, в которой, среди прочего, содержится и такое двусмысленное размышление: «Смеяться над философией – значит истинно философствовать»⁶.

Штраух и Нафта обитают на герметичной «горе», в то время как медик-практикант и Ганс Касторп прибывают к ним с деятельной «равнины». Интеллектуально-демоническое начало в художнике и иезуите предстает особенно явным на фоне наивно-позитивистской ориентации их «подопечных». Оба «пациента» стремительно проблематизируют сознание своих собеседников, вовлекая их в иррациональную стихию патологического.

Особое место в романах Бернхарда и Манна занимает амбивалентная зимняя альпийская природа. С одной стороны, она настраивает на идиллический лад, с другой – таит в себе угрозу. Именно на фоне этой природы герои регулярно совершают пешие прогулки. Снег претворяется в важный символ размывания границ, расширения пространственных, этических, эстетических и познавательных горизонтов. Исследуя катарсическую функцию метели в литературе, А.П. Бондарев приходит к многозначительному выводу: «Воплощенная в снежинках гармония парадоксальным образом опровергается деструктивной функцией метели, чреватой новой гармонизацией, но не на прежнем, доконфликтном, а на новом, более сложно организованном уровне» [Бондарев 2008, с. 156].

Темы бесед героев «Стужи» и «Волшебной горы» также схожи: речь идет преимущественно о политике, природе, искусстве и, конечно, о человеке. При этом и медик-практикант, и Касторп пребывают в основном в позиции слушающего. Они подспудно устремлены не столько к мгновенному вербальному отклику, сколько к неторопливому обдумыванию услышанного (у манновского Ганса именно этот процесс именовался «правлением»).

Заметим, что это не единственные типологические сходства романов Бернхарда и Манна по линии «медик-практикант – Ганс Касторп». Обоим молодым людям по 23 года, оба – в статусе практиканта (герой Манна вот-вот должен приступить к работе), обоим свойственна неуверенность в выборе профессии. Оба берут в поездку профессиональную литературу, но занимают свободное время иными текстами. Применительно к обоим молодым людям допустимы дискуссии о видимом отсутствии прямых последствий визита «наверх». Наконец, ключевой сюжетобразующий момент: инерционный рационализм обоих «равнинных визитеров» – «ме-

⁶*Pascal B. Oeuvres completes. P.: Éd. du Seuil, 1963. P. 576.*

дика» и «инженера» – становится желаемой добычей виртуозно искушающего «ментора»-собеседника.

Фигура такого «ментора» не только организует художественного целого того или иного романа, но и обнаруживает биографический подтекст. Психологическую природу консерватизма немецкого классика остроумно подметил историк И. Фест: «В общественно-политических заявлениях, обращаясь к публике непосредственно, Томас Манн выступал как единомышленник... Сеттембрини, а в глубине души... питал смутную симпатию к Нафте» [Fest 1981, S. 88]. В схожем ключе рассуждает о творчестве автора «Стужи» авторитетный критик П. Яндль: Бернхард это всегда Штраух, а его публика – практикант⁷.

“Was sie anrühren, schmilzt” («Всё, чего они касаются, плавится») – эта емкая бернхардовская формула, вложенная в уста рассказчика, применима к обоим исследуемым героям и представляется своего рода конструктивным принципом их образов. Она подчеркивает актуальность открытий «глубинной психологии» начала XX в. для литературы модернизма, отсылая к текучести, динамике психической жизни индивида, к глубинным пластам его психики, к личному и коллективному бессознательному («Оно» З. Фрейда, «Тень» К.Г. Юнга), без адекватной проработки которых невозможен путь к Самости. Проработка не означает вытеснение, напротив – подразумевает интеграцию архетипического содержания, олицетворяемого Нафтой и Штраухом, в более дифференцированную по отношению к нему душевную жизнь собеседника.

По мере развития сюжета «Стужи» жанр дистанцированного врачебного дневника-отчета стремительно проблематизируется и деконструируется. Адекватное «внетелесное» (“*ausserfleischliche*”) познание художника требует от практиканта радикального пересмотра мировоззренческих позиций. В.В. Котелевская прочитывает эту ситуацию как свидетельство «катастрофической несостоятельности позитивистской модели наблюдения за гением» [Котелевская 2018, с. 205]. Возникает характерный для литературы модернизма разрыв между рациональной гносеологической моделью «наблюдателя» (студента-практиканта и Касторпа) и дионисийским хаосом «наблюдаемого» (Штрауха и Нафты). Установка на беспристрастную объективацию постепенно сменяется у медика-

⁷*Jandl P.* Fast wäre Thomas Bernhard nach Afrika gegangen [Электронный ресурс], available at: <https://www.nzz.ch/feuilleton/frueher-waren-die-sommer-schoener-und-kuehler-ld.1392894?reduced=true> (дата обращения 09.06.2021).

⁸*Bernhard T.* Frost. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1972. S. 163.

практиканта вчувствованием (*Einfühlung*). До субъектно-субъектных отношений с Нафтой с течением времени дорастает и Ганс Касторп. Причем по мере этого процесса традиция романа воспитания также исчерпывает свои объективирующие возможности.

В «интеллектуальном», «диалогическом» романе Т. Манна, этого «человека равновесия»⁹, присущее Нафте радикальное мировоззрение «консервативной революции» непрерывно сталкивалось и взаимодействовало с наивно-просветельским, воплощаемым итальянцем Сеттембрини. Для художественных задач Бернхарда подобная полифония оказывается излишней, ведь «в художественной аксиологии этого писателя лишь экзистенциальная катастрофа обладает абсолютной достоверностью» [Котелевская 2014, с. 195]. В этой логике совершенно оправданно то обстоятельство, что письма практиканта хирургу, брату Штрауха, остаются без ответа.

Незавершенность образа внезапно пропавшего в стуже Штрауха оказывается созвучной незавершенному образу неожиданно скончившего с собой Нафты. Их финал представляется трагической экстериоризацией их парадоксальных полемических аргументов.

Как известно, и Манн, и Бернхард питали особый интерес к творчеству Ф.М. Достоевского. В свете нашего исследования представляется необходимым обратить внимание на идеологические построения героя «Бесов» Кириллова. «Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен смечь убить себя»¹⁰ – таков главный постулат теории, эксплицирующей природу его самоубийства. Т. Манн, подчеркнем, характеризует этого персонажа не только как «исступленного нигилиста», но и как «провидца»¹¹. В работе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» классик экзистенциализма А. Камю называет самоубийство Кириллова «педагогическим»¹². Таковыми предстают и проблемные финалы Нафты и Штрауха. Вето на их монологическую интерпретацию накладывает характерная для Т. Манна оговорка, под которой, очевидно, подписался бы и Бернхард: «Никто не вправе считать меня настолько низким... чтобы “счастье” для меня было аргументом, а гибель – опровержением»¹³.

⁹ Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. С. 63.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Бесы. М.: ЛитРес, 2008. С. 66.

¹¹ Манн Т. Достоевский – но в меру // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 10. С. 332–340.

¹² Камю А. Мир о Сизифе: Эссе об абсурде // Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. М.: Изд-во полит. лит., 1990. С. 83.

¹³ Манн Т. Размышления аполитичного. М.: АСТ, 2015. С. 89.

Подведем итоги. Не отрицая очевидной саморазрушительной интеллектуально-идеологической ориентации Штрауха и Нафты, мы считаем необходимым акцентировать конструктивный в познавательном отношении потенциал их проблематизирующей «педагогике патологического». Во-первых, она оправдана культурно-исторически, поскольку эпоха модерна охотно «узнавала себя в образах болезни» [Жеребин 2011, с. 414]. Во-вторых, она обнаруживает творчески продуктивную диалектическую природу, ведь «патологическое, пожалуй, ясней всего поучает норме»¹⁴.

Переживаемый героями Бернхарда и Манна внутренний конфликт, несомненно, позволяет им гораздо тоньше ощущать драматизм «духовной ситуации времени» (К. Ясперс), прочерчивать контуры перехода от систематического единства преднаходимых объектов к спонтанным соотношениям непрерывно искомых экзистенциальных субъектов. Тем ценнее перспектива ответственного взаимодействия с ними – и Нафта, и Штраух интуитивно избирают «апофатический путь познания», позволяющий «отказаться от всякого окончательного, затвердевшего и потому мертвого знания» [Котелевская 2014, с. 191].

Понятое таким образом «плавление» (“Schmelzen”) воспринимается родственным тому процессу, который в «Волшебной горе» – в традиции гётевского «восхождения» (“Steigerung”) – именуется «герметически-педагогической переработкой своих внутренних сил», немислимой без преодоления полярностей, кризисов и пережиданий.

Литература

- Бондарев 2008 – *Бондарев А.П.* Катарсическая функция метели в русской и западноевропейской литературе XIX–XX вв. // Вестник Лит. ин-та им. А.М. Горького. 2008. № 1. С. 155–165
- Бондарев 2014 – *Бондарев А.П.* К истории гуманизма: взгляд из XXI века // Вестник Моск. гос. лингвист. ун-та. 2014. № 11 (697). С. 21–36.
- Жеребин 2011 – *Жеребин А.И.* Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. 536 с.
- Котелевская 2014 – *Котелевская В.В.* «Негативная диалектика» искусства в романах Томаса Бернхарда // XLII Междунар. филол. конф., Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избр. тр. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2014. С. 188–197.

¹⁴ *Манн Т.* Лотта в Веймаре // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 636–637.

- Котелевская 2018 – *Котелевская В.В.* Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов н/Д.; Таганрог: Изд-во Южного федерального ун-та, 2018. 352 с.
- Fest 1981 – *Fest J.* Betrachtung über einen Unpolitischen: Thomas Mann und die Politik // *Merkur*. 1981. No. 8 (399). S. 83–90.
- Koller 1973 – *Koller E.* Beobachtungen eines Zauberberg-Lesers zu Thomas Bernhards Roman Frost // *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. 1973. Bd. 2. S. 107–136.
- Kurzke 2010 – *Kurzke H.* Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck Verlag, 2010. 349 S.
- Mayer 1974 – *Mayer G.* Zum deutschen Antibiildungsroman // *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. 1974. No. 15. S. 41–64.
- Watroba 2021 – *Watroba K.* Reluctant Readers on Mann's Magic Mountain (Ida Herz Lecture 2020) // *Publications of the English Goethe Society*. 2021. Vol. 90. No. 2. P. 146–162.

References

- Bondarev, A.P. (2008), “The cathartic function of a blizzard in Russian and Western European literature of the 19th – 20th centuries”, *Vestnik Literaturnogo instituta im. A.M. Gor'kogo*, no. 1, pp. 155–165.
- Bondarev, A.P. (2014), “Towards the history of humanism. A view from the 21st century”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, vol. 697, no. 11, pp. 21–36.
- Fest, J. (1981), “Betrachtung über einen Unpolitischen: Thomas Mann und die Politik”, *Merkur*, Bd. 399, no. 8, SS. 83–90.
- Koller, E. (1973), “Beobachtungen eines Zauberberg-Lesers zu Thomas Bernhards Roman Frost”, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 2, SS. 107–136.
- Kotelevskaya, V.V. (2014), “‘Negative dialectics’ of art in the novels of Thomas Bernhard”, *Izbrannye Trudy* [Selected Works], 42nd International Philological Conference, St. Petersburg State University, March 11–16, 2013, *Filologicheskii fakul'tet SPbGU, Saint Petersburg, Russia*, pp. 188–197.
- Kotelevskaya, V.V. (2018), *Tomas Bernkhard i modernistskii metaroman* [Thomas Bernhard and the Modernist Metanovel], Southern Federal University, Rostov-on-Don, Taganrog, Russia.
- Kurzke, H. (2010), *Thomas Mann Epoche – Werk – Wirkung*, C.H. Beck Verlag, Munich, Germany.
- Mayer, G. (1974), “Zum deutschen Antibiildungsroman”, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, no. 15, SS. 41–64.
- Watroba, K. (2021), “Reluctant Readers on Mann's Magic Mountain (Ida Herz Lecture 2020)”, *Publications of the English Goethe Society*, vol. 90, no. 2, pp. 146–162.
- Zherebin, A.I. (2011), *Vertikal'naya liniya. Venskii modern v smyslovom prostranstve russkoi kul'tury* [Vertical Line. The Viennese Modern in the Semantic Space of Russian Culture], Novikov, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий А. Беляков, кандидат филологических наук, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; d.belyakov@linguanet.ru

Information about the author

Dmitry A. Belyakov, Cand. of Sci. (Philology), Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka St., Moscow, Russia, 119034; d.belyakov@linguanet.ru

От «Спокойного хаоса» к «Колибри»:
о творчестве Сандро Веронези

Татьяна А. Быстрова

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

Аннотация. В статье рассматриваются два ключевых романа современного итальянского писателя Сандро Веронези – «Спокойный хаос» (2006) и «Колибри» (2020). Оба романа получили главную литературную премию Италии «Стрега», что является уникальным прецедентом. Актуальность статьи определяется высокой востребованностью исследований, посвященных новейшей итальянской литературе, с одной стороны, и новизной предложенной интерпретации романа «Спокойный хаос», с другой. Впервые протагонист «Спокойного хаоса» Пьетро Палладини представлен не как проповедник вечных ценностей, возвращающий читателя к теме познания самого себя и окружающего мира, но как безумец-визионер с явственными признаками психопатии и шизофрении. При анализе новейшего романа Веронези «Колибри» прослеживается эволюция героя, а также повествовательной манеры писателя. Тема психиатрии в жизни современного человека оказывается одной из ключевых в творчестве Веронези.

Ключевые слова: современная итальянская литература, интерпретация, премия «Стрега», Сандро Веронези

Для цитирования: Быстрова Т.А. От «Спокойного хаоса» к «Колибри»: о творчестве Сандро Веронези // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 8. С. 122–131. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-122-131

From “Calm Chaos” to “Colibri”. The works of Sandro Veronesi

Tatiana A. Bystrova

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

Abstract. The paper examines two key novels by Sandro Veronesi, the modern Italian writer, *Calm Chaos* (2006) and *Colibri* (2020). Both novels were awarded Italy’s main literary prize, the Premio Strega, which is a unique precedent. The relevance of the article comes from the high demand for research on contemporary Italian literature on the one hand and from the novelty of the proposed interpretation for the novel *Calm Chaos* on the other hand. For the first time, the protagonist of *Calm Chaos*, Pietro Palladini, is presented not as a preacher of eternal values, returning the reader to the theme of knowing oneself and the surrounding world, but as a mad visionary with clear signs of psychopathy and schizophrenia. The analysis of Veronesi’s latest novel *Colibri* reveals the character’s evolution and the writer’s narrative manner. The theme of psychiatry in the life of a modern person appears to be one of the key ones in Veronesi’s work.

Keywords: modern Italian literature, interpretation, Premio “Strega”, Sandro Veronesi

For citation: Bystrova, T.A. (2022), “From ‘Calm Chaos’ to ‘Colibri’. The works of Sandro Veronesi”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 122–131, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-122-131

Сандро Веронези (род. 1959) получил известность в Италии после публикации романа «Сила прошлого» (*La forza del passato*, 2000). Сегодня творчество Веронези очень высоко оценивается критиками и читателями. Нельзя не отметить, что Веронези – единственный автор, получивший самую престижную литературную премию Италии дважды: в 2006 г. («Спокойный хаос») и в 2020 г. («Колибри») [Lupo 2020]. К. Раймо отмечает, что «Веронези – один из лучших итальянских писателей, один из самых талантливых, самых профессиональных и, несомненно, самых способных» [Raimo 2019]¹. Писатель А. Пиперно признается, что романы Веронези захватили его целиком [Piperino 2019].

Сюжет романов Веронези близок традиции буржуазного итальянского романа, родоначальником которого считается Альберто

¹Здесь и далее перевод наш. – Т. Б.

Моравиа. Главный герой – представитель буржуазного класса, благополучный, состоявшийся, интеллигентный. Внезапно его привычный мир рушится, смятый лавиной случайных обстоятельств. Герой сталкивается с реальностью, которая разбивает все, чего он достиг, и заставляет переосмыслить привычные ценности.

«Спокойный хаос»² – не слишком типичный пример современной итальянской литературы, в которой в последние годы преобладает ускоренное, фрагментарное повествование [Simonetti 2018]. Сорокатрехлетний Пьетро Паладини живет с любимой женщиной Ларой и дочерью Клаудией. Пока Пьетро с братом спасают тонущую незнакомку, Лара внезапно умирает. Пораженной мыслью о том, что он спас совсем не ту женщину, Пьетро задумывается о своей жизни и чувствует потребность притормозить. Вместо того, чтобы идти на работу и с головой погружаться в жизненный водоворот, он отвозит дочь в школу и остается в ближайшем парке. Пьетро отказывается от какого-либо действия и превращается в созерцателя «спокойного хаоса», наблюдателя. «Новоявленный Диоген из топ-менеджеров... быстро становится не только местной достопримечательностью, но и своего рода исповедником, к которому под видом сочувствия безутешному вдовцу и примерному отцу приходят поделиться своими проблемами и сослуживцы, и родственники, и родители дочкиных одноклассников, и даже та самая спасенная им женщина... Просто у него в душе наступил тот самый “спокойный хаос” – все привычные понятия сорвались со своих мест и болтаются в подвешенном состоянии» [Визель 2011].

Роман был воспринят как призыв к поиску внутреннего спокойствия, к необходимости переосмыслить свою повседневную жизнь³. По мнению критики и исследователей, Веронези возвращает читателя к теме познания самого себя и окружающего мира, к теме ценности маленьких будничных радостей, хрупкости счастья. Однако представляется, что роман устроен гораздо сложнее и дает возможность для различных интерпретаций.

Веронези уделяет повышенное внимание теме психиатрии, делает акцент на психических отклонениях как протагониста, так и его знакомых. Так, у главного героя можно обнаружить манию преследования («на деревьях может быть полно микрофонов»); манию величия (герой уверен, что за перипетиями его жизни следят

²На русском языке см.: *Веронези С. Спокойный хаос*. СПб.: Лимбус-Пресс, 2011. Цитаты из романа даются по этому изданию в тексте с указанием страниц в скобках.

³См. рецензии читателей на сайте IBS: <https://www.ibs.it/caos-calmolibro-sandro-veronesi/e/9788845277368/recensioni>

представители городской элиты); галлюцинации («доктор, я слышу слова, которые никто не говорит»). Пьетро одержим числами и звуками, не контролирует свои эмоции («если я и не раздражаюсь рыданиями в любую минуту, то лишь потому, что изо всех сил сдерживаю себя и откладываю слезы на потом») и т. д., а песни группы “Radiohead” транслируют ему послания от покойной жены, что является отчетливым признаком шизофрении [Минковский 2017].

Интересно, что в поведении каждого из собеседников героя прослеживаются симптомы ментальной болезни. Коллега Пьетро Пике утверждает, что девушка, ради которой он разрушил семью, выкрикивает ему в лицо оскорбления, а окружающие делают вид, что ничего не замечают (он записывает ее фразы в специальную тетрадь). Сын Пике замкнулся в себе и отказывается разговаривать, а вместо этого считает вслух. Свояченица героя Марта, зацепив чужую машину в процессе парковки, вдруг начинает раздеваться; рассказывает Пьетро о том, что Лара следила за ним, обращалась к гадалке, посещала психотерапевта. Жан Клод, шеф Пьетро, исповедуется ему о своих взаимоотношениях с отцом; кадровик компании Енох приносит Пьетро пространное письмо о том, каким он видит трудовой кодекс и права сотрудников, а затем сообщает о решении отправиться в африканскую миссию. Даже акционеры компании, в которой работает Пьетро, раскрывают ему интимные подробности своего внутреннего мира, выставляя наружу собственную неуверенность, уязвимость, комплексы. После разговоров с Пьетро с каждым происходит некая внутренняя трансформация, в ходе которой его жизнь кардинально меняется. Енох уезжает в Африку, Жан-Клод теряет место в компании, спасенная женщина расстается с мужем, незнакомец из дома напротив переезжает в Рим.

Люди, с которыми общается Пьетро, подводят его к идее о необходимости лечения. Мимо Пьетро ежедневно проходит женщина, которая водит умственно отсталого сына Маттео на процедуры, а Пьетро приветствует мальчика, нажимая на пульт сигнализации. Но это действие нужно самому Пьетро не меньше, чем Маттео, и даже находясь в чужой квартире, Пьетро высовывается по пояс и нажимает кнопку, чтобы услышать заветный звук. Знакомая советует Пьетро посетить психотерапевтический клуб, где состоится встреча на тему смерти; советует ему обратиться за помощью. Тема смерти возникает и при визите к незнакомцу, угощающему Пьетро спагетти.

Как показывает финал романа, многочисленных персонажей, вступающих в коммуникацию с героем, можно считать лишь проекциями его сознания. Пьетро без конца ведет воображаемые диалоги, которые, скорее всего, никогда не происходили: «Но, к сожалению,

повылазили, будто их привлекло отсутствие недовольства, жильцы, населяющие мое сознание, удивленные, рассерженные, завистливые, и каждый со своими хреновыми комментариями» (с. 343).

Оказывается, что Пьетро – единственный пациент, болезнь которого развивается на глазах у читателя, а вся его история – дневник для лечащего врача: «А потом приехала моя свояченица, доктор, и я бросаю все к чертовой матери... меня осеняет одна мысль, я вдруг понял одну вещь, которая, однако, мне уже была известна, то есть меня вдруг осенило, что никто не считал меня помешанным, даже если весь день я и сижу перед школой, по одной-единственной причине, что все думают, что здесь, в этой точке земного шара, меня пригвоздила скорбь» (с. 237).

Пьетро воспринимает всех как шпионов, приставленных для слежки: «...мой брат; Терри; Барбара-или-Беатриче; Аннализа, моя секретарша; учительница по имени Глория и учительница по имени Паолина; вахтерша Мария; Енох; мужчина, который называл меня доктором; даже мой отец в оболочке своего атеросклероза; даже Элеонора Симончини... и Иоланда, может быть, однажды я обнаружу, что и ее подослали присматривать за мной, наблюдать за развитием моей болезни» (с. 313).

Обращение к врачу от лица Пьетро и абзацы, выделенные курсивом (цитирование письменного текста), позволяют интерпретировать эти фрагменты произведения как цитирование дневника, который пишет герой, что роднит «Спокойный хаос» с романом Итало Звево «Самопознание Дзено». Также Пьетро склонен составлять списки (список своих женщин, список оскорблений) и гуглить в Интернете фамилии знакомых и сочетания слов, записывая, сколько раз они упоминаются в сети.

Даже имена коллег и родных Пьетро не случайны, а, возможно, придуманы героем, как и сами встречи с ними: Енох – ветхозаветный персонаж, Штайнер – австрийский философ и педагог, Карло Палладини – дизайнер, Лара – героиня любимого романа «Доктор Живаго» («Теперь мне кажется, что гадалка права: у Лары действительно меня никогда не было» [с. 440]).

Звуки сирены скорой помощи, завывающие «чересчур громко, душераздирающе, просто невыносимо», лейтмотивом звучат в романе Веронези. В начале романа герой слышит сирену и видит скорую помощь у своего дома, в последней главе ему приходится пропустить вперед завывающую машину, и может быть, на этот раз пациентом окажется он сам.

Еще одним сквозным мотивом романа становится мотив крови. Соус для спагетти напоминает герою кровь: «...пока мужчина, который называл меня доктором, наполнял тарелки, томатный

соус капал с большой двузубой вилки и красными пятнами пачкал белоснежную скатерть. Это символизирует кровь, правда, доктор? Чья это была кровь?» (с. 233). Во время собрания родителей герой замечает, что у одной из слушательниц идет кровь из носа, что провоцирует у него обморок. Мотив крови подводит читателя к мысли о том, что бессознательно Пьетро винит себя в смерти Лары или кого-то еще. И хотя герой отрицает, что испытывает страдания, чья-то смерть оказывается толчком для развития у Пьетро шизофрении, раздвоения личности, к проявлению многочисленных маний и выливается в хаос, заполнивший страницы его дневника. В финале герой воспроизводит воображаемые разговоры с другими персонажами романа и просит передать трубку Ларе, что можно интерпретировать как его окончательное прощание с миром и уход в сторону безумия.

Подобная интерпретация романа позволяет по-новому взглянуть на творчество Веронези, выделив тему психиатрии как основную в «Спокойном хаосе», а также связать творчество писателя с литературной традицией, от которой новейший итальянский роман пытается отмежеваться.

Совсем иначе выстроен роман «Колибри». В этом произведении Веронези рассказывает историю четырех поколений семьи Каррера. По мнению Д. Симонетти, «Колибри» – это лучший роман писателя [Simonetti 2019]. Того же мнения придерживается и писатель А. Пиперно, который сравнивает «Колибри» с оперой, состоящей из прекрасных арий, трогающих слушателя до слез [Piperino 2019].

До 14 лет у Марко Карреры были проблемы с гормоном роста, однако с возрастом его детское прозвище «Колибри» приобрело метафорическое значение. Подобно колибри, герою приходится прилагать невероятные усилия, чтобы сохранять равновесие и оставаться на месте – т. е. быть верным самому себе. Все движется и изменяется, и только Марко упорно противостоит переменам, изменам, предательствам.

Как и остальные герои Веронези, Марко – представитель интеллигенции, врач-офтальмолог, занимает прочное финансовое положение в обществе, обладает высоким социальным статусом. Он – представитель того же поколения, что и сам автор, начитан и образован, любит творчество Пастернака и Пазолини.

История Марко – типичная история итальянского буржуа, представителя «поколения Запада», однако его размеренная жизнь (как и жизнь Пьетро) оказывается нарушена неожиданными происшествиями: смерть сестры в юности, измена и психическая болезнь жены, тяготы развода, смерть единственной дочери в 23 года, разлука с любимой женщиной, которая почему-то не может быть

с Марко, хотя они с детства влюблены друг в друга. Мотив рока, нависшего над главным героем, прослеживается на протяжении всего романа. Также поднимается тема искушения: Марко отказывается от огромного выигрыша, выпавшего в подпольном казино, предпочитая свою работу и обычную жизнь возможному благополучию (этот мотив присутствует и в «Спокойном хаосе»).

В «Колибри» нарушено хронологическое повествование: история разворачивается скачкообразно, намечая знаковые события из жизни героя, от внешне не слишком значительных до совершенно невероятных. Можно предположить, что невольным учителем Веронези является Пьер Паоло Пазолини: его неоконченный роман «Нефть» предполагал схожую структуру. И хотя сохранились лишь неупорядоченные отрывки произведения, тем не менее «Нефть» стала культовым текстом для современных писателей [Быстрова 2019]. Пазолини нередко упомянут в текстах Веронези, а название романа «Сила прошлого» является прямой цитатой из программного стихотворения поэта.

В отличие от «Спокойного хаоса» в «Колибри» жизнь героя показывается читателю целиком, с самого детства. Сорок шесть глав разбивают полотно романа на краткие и стремительные временные промежутки. Автор задействует разнообразные виды повествования: от классического рассказа от третьего лица с комментариями «всевидающего автора» и вкрапления чужих текстов до различных форм репрезентации внутреннего мира героя (повествование от первого лица, любовная переписка героя и героини, переписка героев в чате). Благодаря такому комбинированию текста Веронези удастся добиться зрелищности повествования, продемонстрировать языковое мастерство «плетения словес», за которое его так любит критика, а заодно затронуть болезненные для современного общества темы, такие как непонимание «отцов и детей», развод, ментальное здоровье современного человека и др.

Благодаря удачно организованной структуре романа Веронези удастся уместить историю четырех поколений семьи Каррера в произведении относительно небольшого объема. В каком-то смысле «Колибри» можно назвать семейным романом: показана история распада большой семьи, важную роль играет хронотоп дома. Однако читателя не покидает ощущение, что он читает набросок сценария, черновик. Жизнь родителей Марко, внешне ничем не примечательная, но таящая в себе трагедию, могла бы развернуться в отдельный роман. Любовная история, делящаяся для Марко всю жизнь, изложена в нескольких коротких письмах. Отношения Марко и его жены раскрыты в разговоре героя с доктором Каррадори.

Многочисленные невзгоды, обрушившиеся на Марко, закаляют его: он остается верен себе, отказывается от карьеры и личной жизни, воспитывает дочь, а затем внучку. Именно она, Мирайдзин (яп. «человек будущего»), становится смыслом жизни Марко и зарождает в нем веру в светлое будущее человечества.

Немного натянутым, утопичным находят критики финал [Perugini 2020]: больной старик Марко собирает вокруг себя главных людей своей жизни, чтобы отправиться в мир иной. Данный финал можно рассматривать как окончательное прощание со старым миром XX в., к которому принадлежат герой и те, кто сформировал его мировоззрение. Герой добровольно уходит, уступая место новым людям – Мирайдзин и ее спутнику Оскару.

Как и в «Спокойном хаосе», в «Колибри» Веронези не проходит мимо темы психиатрии. Все, кроме главного героя, посещают психиатров, и именно неожиданное появление одного из них разрушает жизнь Марко. Нельзя не отметить странную привязанность дочери Марко Аделе к отцу, столь сильную, что девочке начинает казаться, что ее опутывает невидимая нить. Девушка взрослеет, рождает ребенка, однако не может расстаться с отцом. Невидимая нить между отцом и дочерью обрывается вместе со страховочным тросом, оборвавшим жизнь Аделе.

«Колибри» Веронези, несомненно, может претендовать на то, чтобы стать знаковым текстом итальянской литературы. Можно сказать, что «Колибри» возвращает итальянский роман к тому реализму, в поисках которого практики и теоретики новейшей итальянской литературы провели последние два десятилетия.

Литература

- Быстрова 2019 – *Быстрова Т.А.* Роман П.П. Пазолини «Нефть» и современный итальянский автофикшн (Д. Дженна, В. Сити) // Вестник Моск. гос. лингвист. ун-та. Гуманитарные науки. 2019. № 10. С. 157–168.
- Визель 2011 – *Визель М.* Сандро Веронези. Спокойный хаос. 06.10.2011. [Электронный ресурс] URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30815/?expand=yes> (дата обращения 05.06.2021).
- Минковский 2017 – *Минковский Э.* Шизофрения: Психопатология шизоидов и шизофреников. Городец, 2017. 208 с.
- Lupo 2020 – *Lupo G.* Strega, vince Sandro Veronesi con “Il colibrì”. É la seconda volta [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ilsole24ore.com/art/strega-vince-sandro-veronesi-il-colibrì-e-seconda-volta-ADDISAc> (дата обращения 05.06.2021).
- Perugini 2020 – *Perugini U.* Colibrì di Veronesi: un’utopia... un po’ posticcia. 23.08.2020.

- [Электронный ресурс]. URL: <https://artivago.wordpress.com/2020/08/23/colibri-di-veronesi-unutopia-un-po-posticcia/> (дата обращения 19.02.2021).
- Piperno 2019 – *Piperno A.* Ecco che cosa ho imparato leggendo “Il colibrì” di Sandro (Veronesi). *Il Corriere della sera*. 2 novembre 2019 [Электронный ресурс]. URL: https://www.corriere.it/cultura/19_novembre_02/ecco-che-cosa-ho-imparato-leggendo-il-colibri-sandro-veronesi-a0e26c84-fccb-11e9-850d-5e44dc14944c.shtml (дата обращения 05.06.2021).
- Raimo 2019 – *Raimo C.* La vocazione di Sandro Veronesi. 13.12.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.iltascabile.com/letterature/la-vocazione-di-sandro-veronesi/> (дата обращения 05.06.2021).
- Simonetti 2018 – *Simonetti G.* La letteratura circostante. *Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2018. 454 p.
- Simonetti 2019 – *Simonetti G.* Resistere al male senza muoversi. *Ritratto dell’Italia progressista tra bisogni contrastanti. Il sole 24 ore*. 29 novembre 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pressreader.com/italy/il-sole-24-ore/20191124/281990379369340> (дата обращения 05.06.2021).

References

- Bystrova, T.A. (2019), “Novel of P.P. Pazzolini ‘Nef’ (Oil) and contemporary Italian autofiction (G. Genna, W. Siti)”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvistikheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, no. 10. pp. 157–168.
- Lupo, G. (2020), *Strega, vince Sandro Veronesi con «Il colibrì»*. *É la seconda volta* [Online], available at: <https://www.ilsole24ore.com/art/strega-vince-sandro-veronesi-il-colibri-e-seconda-volta-ADDISAc> (Accessed 5 Jun 2020).
- Minkovskii, A. (2017), *Shizofreniya. Psikhopatologiya shizoidov i shizofrenikov* [Schizophrenia. Psychopathology of schizoid and schizophrenics], Gorodets, Russia.
- Perugini U. (2020), *Colibrì di Veronesi: un’utopia... un po’ posticcia* [Online], available at: <https://artivago.wordpress.com/2020/08/23/colibri-di-veronesi-unutopia-un-po-posticcia/> (Accessed 5 Jun 2020).
- Piperno, A. (2019), *Ecco che cosa ho imparato leggendo «Il colibrì» di Sandro (Veronesi)* [Online] *Il Corriere della sera*, available at: https://www.corriere.it/cultura/19_novembre_02/ecco-che-cosa-ho-imparato-leggendo-il-colibri-sandro-veronesi-a0e26c84-fccb-11e9-850d-5e44dc14944c.shtml (Accessed 5 Jun 2020).
- Raimo, C. (2019), *La vocazione di Sandro Veronesi* [Online], available at: <https://www.iltascabile.com/letterature/la-vocazione-di-sandro-veronesi/> (Accessed 05.06.2021).
- Simonetti, G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Bologna, Italy.
- Simonetti, G. (2019), *Resistere al male senza muoversi. Ritratto dell’Italia progressista tra bisogni contrastanti. Il sole 24 ore. 29 novembre 2019* [Online]. URL: <https://www.>

pressreader.com/italy/il-sole-24-ore/20191124/281990379369340 (Accessed 05.06.2021).

Visel, M. (2011), *Sandro Veronezi. Calm chaos* [Online], available at: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30815/?expand=yes> (Accessed 5 Jun 2020).

Информация об авторе

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

Information about the author

Tatiana A. Bystrova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; eur-lang@yandex.ru

Искусствоведение и культурология

УДК 791.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

Драматургия Гоголя в кино

Мария О. Булавина

*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия, bulavmaria@yandex.ru*

Аннотация. В данной статье изучается проблема экранизации литературного произведения. Поставленная проблема рассматривается на примере драматургии Н.В. Гоголя. Речь идет о таких произведениях, как «Ревизор», «Женитьба», «Игроки». В свое время эти произведения были переведены авторами с литературного на кинематографический язык: экранизации «Ревизор» В.М. Петрова (1952), «Инкогнито из Петербурга» Л.И. Гайдая (1977), «Женитьба» В.В. Мельникова (1977), «Ревизор» С.И. Газарова (1996), «Дело о “Мертвых душах”» П.С. Лунгина (2005), «Русская игра» П.Г. Чухрая (2007). Нами установлено, что при переводе на киноязык в интерпретациях Гоголя обнаруживаются новые смыслы, получающие выражение на уровне жанра (элементы вестерна в «Русской игре» или жанра детектива в фильме Лунгина), сюжета (обращение к сюжетам сразу нескольких произведений), образов (замена персонажа), деталей (гирлянды на окнах в «Ревизоре» Петрова), а также стилистики, символики, метафоры (например, яблоки и красный цвет в «Женитьбе»). Указанное подчеркивается авторами через использование специфических киноязыковых приемов – эксцентрики, съемки под углом, субъективности, панорамы и др. Интересны и постмодернистские приемы, используемые интерпретаторами для воссоздания пространства гротеска, интертекстуальности, абсурда.

Ключевые слова: интерпретация, читатель, гоголевская поэтика, гротеск, абсурд, стилистика фильма, образ актера

Для цитирования: Булавина М.О. Драматургия Гоголя в кино // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 132–140. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

© Булавина М.О., 2021

Gogol's dramaturgy in cinema

Maria O. Bulavina

*Ivanovo State University, Ivanovo, Russia,
bulavmaria@yandex.ru*

Abstract. The article studies an issue of the film adaptation of a literary work. The issue posed is considered on the example of N.V. Gogol work. In particular, on the example of his drama. These are such works as “The Inspector General”, “The Marriage”, “The Players”. In their time those works were translated by the authors from literary into cinematic language: the screen version of “The Inspector General” by V.M. Petrov (1952), “Incognito from Petersburg” by L.I. Gaidai (1977), “The Marriage” by V.V. Melnikov (1977), “The Inspector General” by S.I. Gazarov (1996), “The Case of the ‘Dead Souls’ ” by P.S. Lungin (2005), “The Russian Game” by P.G. Chukhrai (2007). As a result it was found that when translated into the cinema language, Gogol's interpretations reveal new meanings that are expressed at the level of genre (the elements of a western in “The Russian Game” or a detective genre in Lungin's film), plot (referring to the plots of several works at once), images (character replacement), details (garlands on the windows in Petrov's “The Inspector General”), as well as stylistics, symbols, metaphors (apples and red in “Marriage”, for example). The above is emphasized by the authors through the use of specific film-language techniques. These are eccentrics, shooting at an angle, subjectivity, panoramas, etc. Postmodern techniques, used by interpreters to recreate the space of grotesque, intertextuality, and absurdity, also become interesting.

Keywords: interpretation, reader, Gogol's poetics, grotesque, absurdity, film style, actor's image

For citation: Bulavina, M.O. (2021), “Gogol's dramaturgy in cinema”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary. Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 132–140, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-132-140

Применение литературоведческого подхода к такому произведению, как фильм-экранизация, является необходимым. Это стало очевидным уже для сторонников ОПОЯЗа, которые сопоставляли оба вида искусства – литературу и кинематограф – с точки зрения их языковых возможностей [Тынянов 2001, с. 39–57; Эйхенбаум 2001, с. 13–38]. Впоследствии проблема изучения киноинтерпретации с помощью теории и истории литературы, с одной стороны, и исследование литературы с помощью киноязыка, с другой – приобрела еще большую значимость.

Причина подобного интереса – характерный для кинематографа литературоцентризм, который был особенно заметен в ранние годы развития киноискусства, т. е. на этапе, когда авторы занимались поиском сюжетов, наиболее подходящих для экрана. Литература в этом плане представляла собой практически неиссякаемый источник, что было замечено как отечественными, так и зарубежными создателями кино [Горницкая 1985а, с. 10; Зоркая 1976, с. 100].

В нашей статье внимание автора будет сосредоточено вокруг Гоголя – писателя, чьи произведения неоднократно воссоздавались на экране. Если говорить конкретно, то материалом для изучения станут киноинтерпретации гоголевской драматургии.

Драматургия Гоголя экранизировалась несколько раз: «Ревизор» – в фильмах В.М. Петрова (1952), Л.И. Гайдая («Инкогнито из Петербурга» – 1977), С.И. Газарова (1996); «Женитьба» – у В.В. Мельникова (1977); «Игроки» – в работе П.Г. Чухрая («Русская игра» – 2007). Особого внимания заслуживает «Дело о “Мертвых душах”» П.С. Лунгина (2005), где зритель встречает ссылки на «Ревизора», «Нос», «Мертвые души» и другие гоголевские произведения.

В первую очередь стоит обратиться к интерпретациям гоголевского «Ревизора». Хотя бы из-за того, что у режиссеров он является наиболее популярным драматургическим произведением. Самая ранняя интерпретация этой пьесы – «Ревизор», созданный Петровым.

Фильм Петрова представляет собой «образец точного совпадения экранного воплощения с текстом бессмертной комедии» [Жданова 2018, с. 85]. Названная экранизация – это результат бережного отношения к Гоголю, что отличает фильм от многих других последующих интерпретаций. Однако даже при абсолютном совпадении нельзя не исключить здесь появления каких-либо средств интерпретации, свойственных исключительно кинематографу, например стилистических. Так, в рассматриваемом фильме нельзя не заметить цветовых тонов, напоминающих палитру эпохи Возрождения: оранжево-красный, как на кардинальских портретах Рафаэля, бледно-голубой – как на небесных фонах Боттичелли, персиковый и нежно-зеленый – как на возрожденческой фреске «Парнас» того же Рафаэля и т. д. По словам советского киноинженера Н.Д. Панфилова, цвет в кинематографе – это система, выстраивая которую, автор должен стремиться к живописности и единству всех этапов [Панфилов 1985, с. 147]. В «Ревизоре» Петрова такая система состоит из предметов интерьера, костюмов, деталей. Интерьер – пудровые обои на стенах, оранжевая дорожка, гирлянды на окнах. Костюмы – бледно-красный шелковый халат и голубая ру-

башка в горошек у городничего. Детали – красные бокалы на столе у городничего, рифмующиеся с галстуком Хлестакова; ярко-розовый арбуз; разноцветное лоскутное одеяло. Таким образом, получается, что все элементы системы взаимодействуют между собой и представляют картину, стилистически напоминающую полотна художников Ренессанса. Это подчеркивается не только с помощью цвета, но и посредством грима, прически. Например, у Хлестакова зритель наблюдает напудренное лицо, легкий румянец и ангельские кудри, почти как у амуров художника Ф. Буше («У Хлестакова ничего не должно быть означено резко» [с. 303]¹).

Следующий фильм – «Инкогнито из Петербурга». Ревизор этой экранизации сильно отличается от предыдущего. После ангельского образа перед зрителем появляется юноша очень высокого роста (194 см) в черно-белом костюме и с цилиндром. Это своего рода Гулливер², который даже визуально отличается от остальных персонажей. Костюм этого ревизора классический, и, будучи «визитной карточкой человека на экране» [Клопотовская 2011, с. 5], он по-другому характеризует Хлестакова. Юноша изображается менее ярко, чем у Петрова, но более гротескно – как в цирке. Этот гротеск можно распознать и в некоторых предметах интерьера – в карикатурном портрете царя Николая I, например. Особенно примечательно то, что весь этот гротеск является частью эксцентрического движения. Такое движение было свойственно представителям немой комедии – М. Сеннету, Б. Китону, М. Линдеру, Ч. Чаплину [Гайдай 1969, с. 113]. Элементы эксцентрики здесь, как и гротеск, выступают средством воссоздания гоголевского смеха.

«Ревизор» Газарова – фильм, в котором зритель не найдет ни радостных тонов эпохи Ренессанса, ни комической эксцентрики Гайдая. Работа Газарова более мистичная, темная. Особенно заметными являются метафоры, например связанные с красным цветом: лента на лабардане, блины с джемом, пятна (возможно, метафора крови) у Хлестакова на жилете. И если воспринимать эти пятна как метафору крови, то фигура Хлестакова предстанет перед зрителем не как образ нечистой силы («Бесовское начало... есть и в Хлестакове» [Коневец 2016, с. 149]), а как жертва. Впрочем, жертва мни-

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3, 4 / Сост., подгот. текстов и коммент. И.В. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 2009. 688 с. (здесь и далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках, с указанием страницы).

² Новицкий Е.И. Леонид Гайдай [Электронный ресурс] // Ekniga.org: электронная библиотека. URL: <https://ekniga.org/reader/219824> (дата обращения 03.06.2021).

мая, если весь фильм воспринимать как субъективность, учитывая имажинацию в финальной сцене.

В конце разговора о комедии «Ревизор» необходимо рассмотреть экранизацию «Дело о “Мертвых душах”» Лунгина. Работа Лунгина содержит ссылку сразу на несколько произведений Гоголя, среди которых зритель узнает и «Ревизора». Пьеса, однако, имеет здесь иной сюжет. Элементы этого сюжета условно можно обозначить как детективные: в город N приезжает ревизор-дознаватель, расследующий дело о пропаже Чичикова. Интересно то, что детективная часть экранизации в некоторых местах имеет готический характер. «В городе пропадают люди», – говорит один из персонажей. Тем не менее «Дело о “Мертвых душах”» – это не хоррор, поскольку в нем присутствует сильно выраженное комедийное начало. В фильме авторы акцентируют внимание скорее на игре цитат, абсурдистском действии, жанровых экспериментах (готический хоррор, комедия абсурда). Та же роль у гротеска. В итоге выстраивается особого рода пародия на гоголевские идеи.

Обратимся к последним двум экранизациям гоголевской драматургии – фильмам «Женитьба» и «Русская игра». «Женитьба», как и «Ревизор» 1952 г., является экранизацией, снятой близко к тексту [Горницкая 1985b, с. 19]. Сходство с кинолентой Петрова здесь выражается не только в соответствии тексту, но и в наличии живописной цветовой стилистики. У Мельникова несложно распознать цвета, свойственные мастерам светотеней – Караваджо и Рембрандту. Цвета создают альковную статичную атмосферу, их приглушенные тона как будто бы изображают спальные покои молодой невесты. Стилистике цвета, в частности цветовой символике, в фильме уделено особое внимание. Так, в нем встречаются красные цветы, яблоки с красными переливами, зеркало в красной раме, красный диван, красный шарф у Кочкарева, полотно, где изображена собачка на красной подушке. Все эти символы создают эротическую атмосферу, которая выглядит более разнообразной по сравнению с настроением гоголевского произведения. Ведь в комедии тема любви представлена скорее в диалогах, а не в символике (Кочкарев: «Как рафинат! Белая, румяная, как кровь с молоком, сладость такая, что и рассказать нельзя» [с. 316]). Стоит, однако, заметить, что указанные отрывки описывают не любовь как таковую, а «стихийное желание заправить поскорее свадьбу» [Шамбинаго 2009, с. 520]. В фильме же с помощью разного рода символики подчеркивается женское начало героини – ее красота, страстность (например, в сцене поедания яблока). Она не товар, а в первую очередь женщина, напоминающая нежную фигуру с полотна Рембрандта «Молодая женщина, примеряющая серьги».

Заключительная экранизация – «Русская игра» 2007 г. Сюжет фильма интересен там, что в нем появляется персонаж-игрок по имени Лукино Форца. Итальянец выступает как замена гоголевского Ихарева: он постороннее лицо, которое приезжает в трактир и представляется другим игрокам; ему принадлежит колода карт «Аделаида Ивановна»; в финале он выносит приговор окружающим людям, правда, от имени итальянца, что затрагивает русско-европейскую тему [Янушявичюс 2020, с. 130]. Для фильма, таким образом, характерен более широкий контекст. Неожиданной идеей становится и выбор жанра вестерна. В этом вестерне отсутствует идея борьбы добра и зла, однако имеются многие элементы, свойственные жанру: пейзажи, трактир, карета-дилижанс, герои в костюмах и с цилиндрами (ассоциация с Линкольном), игра на деньги, танцы и др.

Тот факт, что особенности экранизации Гоголя с течением времени изменились, не вызывает удивления. От более классических, или театральных, вариантов режиссеры двигались к новаторству: Гайдай включал в кинотекст приемы эксцентрики, Газаров использовал субъективность. Другие же авторы следовали за более современными традициями западного кино, например за комедией абсурда и вестерном. При этом несоответствие тексту имело место на разных уровнях: на уровне жанра – вестерн вместо комедии, наличие элементов хоррора в комедийном «Ревизоре»; стилистики – дополнительная цветовая символика; образов – дознаватель Шиллер, заменяющий ревизора, итальянец Лукино Форца вместо Ихарева; деталей – гротескный портрет Николая I, яблоки в комнате Агафьи, пятна у Хлестакова на жилете и др. В некоторых случаях, правда, к текстам писателя авторы относились крайне бережно – в «Ревизоре» Петрова, «Женитьбе» Мельникова, где не наблюдается экспериментов с жанром, сюжетом, съемкой. Такая интерпретация обычно характерна для так называемой классической экранизации. Но даже в ней обнаруживаются новые способы прочтения, например через цветовую символику, являющуюся важной чертой гоголевской поэтики. Добавляя цветовую символику и метафорику, авторы одновременно следовали Гоголю и приносили новые значения. Во многих случаях экспериментаторы вступали в диалог с писателем: эксцентрическая съемка, гротеск и абсурд, иллюстрирующие гоголевский смех, субъективная камера, воссоздающая ужасное, и т. п. Иногда, разумеется, в фильмах обнаруживаются и новые интерпретации, как у режиссера Газарова, например. Можно сделать вывод о том, что любая интерпретация несет в себе одновременно и гоголевские черты, и черты индивидуального режиссерского почерка.

Литература

- Гайдай 1969 – *Гайдай Л.* О фильме «Кавказская пленница» // Три кинокомедии / Ред. А.М. Сандлер М.: Искусство, 1969. С. 111–114.
- Горницкая 1985а – *Горницкая Н.С.* Введение // Зримое слово: Кино и литература: диалектика взаимодействия: Сб. ст. / Ред. Н.С. Горницкая. СПб.: Искусство, 1985. С. 3–13.
- Горницкая 1985б – *Горницкая Н.С.* О границах взаимодействия кино и литературы // Там же. С. 14–59.
- Жданова 2018 – *Жданова М.В.* Русская классика в советском кино. М.: Белый город, 2018. 223 с.
- Зоркая 1976 – *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. М.: Наука, 1976. 142 с.
- Клопотовская 2011 – *Клопотовская Е.А.* К вопросу о колористическом решении кинообраза // Художник и кинообраз: Из опыта работы художника кино: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, февраль 2010 г.). М.: ВГИК, 2011. С. 5–9.
- Коневец 2016 – *Коневец С.Н.* Хлестаков в страшном зеркале Петра Верховенского: опыт наблюдения над текстом комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» и романом Ф.М. Достоевского «Бесы» // Русский язык и литература в образовательном процессе: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Саратов, 1 декабря 2016 г.). Саратов: Издат. дом «МарК», 2016. С. 145–149.
- Панфилов 1985 – *Панфилов Н.Д.* Школа кинолюбителя. М.: Искусство, 1985. 238 с.
- Тынянов 2001 – *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // Поэтика кино / Ред. Б.М. Эйхенбаум СПб.: РИИИ, 2001. С. 39–57.
- Шамбинаго 2009 – *Шамбинаго С.К.* Изображение любви у Гоголя // Н.В. Гоголь: Pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2009. С. 498–522.
- Эйхенбаум 2001 – *Эйхенбаум Б.М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино / Ред. Б.М. Эйхенбаум. СПб.: РИИИ, 2001. С. 13–38.
- Янушявичюс 2020 – *Янушявичюс П.В.* Особенности экранизации и сценического воплощения пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы V науч.-практ. конф. (Москва, 18 мая 2020 г.). М.: Спутник +, 2020. С. 128–132.

References

- Eikhenbaum, B.M. (2001), “Issues of film stylistics”, in Eikhenbaum, B.M. (ed.), *Poetika kino [Poetics of cinema]*, Rossiiskii institut istorii iskusstv, Saint Petersburg, Russia, pp. 13–38.
- Gaidai, L. (1969), “About the film ‘Prisoner of the Caucasus’”, in Sandler, A.M. (ed.), *Tri kinokomedii [Three comedy films]*, Iskusstvo, Moscow, Russia.

- Gornitskaya, N.S. (1985), "Introduction", in Gornitskaya, N.S. (ed.), *Zrímoe slovo: Kino i literatura: dialektika vzaimodeistviya* [Visible word. Cinema and literature. Dialectics of interaction], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia, pp. 3–13.
- Gornitskaya, N.S. (1985), "On the boundaries of interaction between cinema and literature", in Gornitskaya, N.S. (ed.), *Zrímoe slovo: Kino i literatura: dialektika vzaimodeistviya* [Visible word. Cinema and literature. Dialectics of interaction], Iskusstvo, Saint Petersburg, Russia, pp. 14–59.
- Klopotovskaya, E.A. (2011), "On the question of the coloristic solution of the film image", in *Hudozhnik i kinoobraz. Iz opyta raboty khudozhnika kino. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, fevral' 2010 g.)* [Artist and film image. From the experience of a film artist. International conference proceedings (Moscow, February 2010)], VGIK, Moscow, Russia, pp. 5–9.
- Konevets, S.N. (2016), "Khlestakov in the terrible mirror of Peter Verkhovensky (the experience of observing the text of the comedy by N.V. Gogol 'The Inspector General' and the novel by F.M. Dostoevsky 'Demons' ", in *Russkii yazyk i literatura v obrazovatel'nom protsesse. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Saratov, 1 dekabrya 2016 g.)* [Russian language and literature in the educational process, International conference proceedings (Saratov, December 2016)], Izdatel'skii dom "MarK", Saratov, Russia, pp. 145–149.
- Panfilov, N.D. (1985), *Shkola kinolyubitelya* [Amateur filmmaker school], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Shambinago, S.K. (2009), "Gogol's image of love", in *N.V. Gogol'. Pro et contra*, vol. 1, Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia, pp. 498–522.
- Тынянов, Ю.Н. (2001), "On the fundamentals of cinema", in Eikhenbaum, B.M. (ed.), *Poetika kino* [Poetics of cinema], Rossiiskii institut istorii iskusstv, Saint Petersburg, Russia, pp. 39–57.
- Yanushyavichyus, P.V. (2020), "Features of the film adaptation and stage implementation of the play by N.V. Gogol 'The Players' ", in *Mediinye protsessy v sovremennom gumanitarnom prostranstve: podkhody k izucheniyu, evolyutsiya, perspektivy. Materialy V Nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, 18 maya 2020 g.)* [Media Processes in the Modern Humanitarian Space: Approaches to Study, Evolution, Prospects., International conference proceedings (Moscow, May 2020)], Sputnik +, Saint Petersburg, Russia, pp. 128–132.
- Zhdanova, M.V. (2018), *Russkaya klassika v sovetskom kino* [Russian classics in Soviet cinema], Belyi gorod, Moscow, Russia.
- Zorkaya, N.M. (1976), *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910-kh gg.* [At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia in the 1900–1910s], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Мария О. Булавина, аспирант, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия; 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, д. 39; bulavmaria@yandex.ru

Information about the author

Maria O. Bulavina, postgraduate student, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia; bld. 39, Ermak St., Ivanovo, Russia, 153025; bulavmaria@yandex.ru

Невербальный модус лондонского текста
английской лингвокультуры
в его языковом выражении:
на примере звукового субтекста

Алексей В. Соснин

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
alexsosnin@mail.ru*

Юлия В. Балакина

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
jbalakina@hse.ru*

Эдита Н. Меркулова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
edmerk@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу вербальной репрезентации звукового субтекста из состава лондонского текста английской лингвокультуры. Исследование основано на положении о том, что лондонский текст формируется по принципу интерсемиотичности и является результатом функционирования множества кодов или семиотических модусов, а не только одного языка. Сверхтекст Лондона понимается как инвариантный семантический конструкт, совокупная сумма признаков, содержащихся во всех текстах об этом городе, написанных и потенциальных. Помимо групп семантических признаков, статических и динамических, лондонский сверхтекст содержит четкие алгоритмы их развертывания в реальные текстовые последовательности. Субтексты в составе лондонского текста рассматриваются как более узкие тематические единства, связанные общей пропозициональной и модусной установкой. Теоретико-методологическое основание, на котором строится приводимое в статье исследование, обусловлено его установкой на интеграцию когнитивного и семиотического подходов, в соответствии с которой анализ ментальной сущности «Лондон», являющейся культурно значимой для английского социума, осуществляется через семиотическое и, далее, семантическое исследование соответствующего ей сверхтекста. Интегра-

ция когнитивного и семиотического осуществляется в рамках концепции «единой» семантики. Семиотический анализ текста при этом заключается в выявлении в нем пропозиций различной степени общности, в выделении и классификации предикатов, которыми персонажи и «вещи» наделяются в тексте, и во включении индивидуальных сущностей из текста в общие разряды, что вскрывает картину глубинного устройства мира с позиций данного текста. В статье доказывается, что анализ ментальных сущностей через семантическое исследование соответствующих им текстов, интеграция когнитивного и семиотического подходов позволяют «примирить» языкознание с литературоведением и «вторичными» моделирующими семиотическими системами в рамках общего семиотического подхода.

Ключевые слова: свертхтекст, лондонский текст, интерсемиотичность, полимодальность, интегративный когнитивно-семиотический подход

Для цитирования: Соснин А.В., Балакина Ю.В., Меркулова Э.Н. Невербальный модус лондонского текста английской лингвокультуры в его языковом выражении: на примере звукового субтекста // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 141–152. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-141-152

The non-verbal modus in the structure of the London supertext of English linguistic culture. As exemplified by the sound subtext

Alexei V. Sosnin

*National Research University Higher School of Economics,
Nizhny Novgorod, Russia, alexsosnin@mail.ru*

Yulia V. Balakina

*National Research University Higher School of Economics,
Nizhny Novgorod, Russia, jbalakina@hse.ru*

Edita N. Merkulova

*National Research University Higher School of Economics,
Nizhny Novgorod, Russia, edmerk@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the verbal representation of the sound subtext from the London supertext of English linguistic culture. The study proceeds from the assumption that London supertext is constructed on the intersemiotic principle and is a product of several codes or, modi, rather than of language alone. London supertext is viewed as an invariable semantic construct, the total sum of features be found in all the texts about this city, which have already been or will potentially be written. Along with the combinations of features, static

and dynamic, the London supertext incorporates standard algorithms of their deployment into real textual sequences. The subtexts of London supertext are viewed as narrower thematic entities bound by a common propositional and modus-related attitude. The theoretical and methodical basis of the research cited in the article is determined by its orientation towards integrating the cognitive and semiotic approaches, according to which the mental culturally-specific entity *London* is analyzed via a semantic study of its supertext. The integration of the cognitive and the semiotic is effected within the framework of unified semantics. Semiotic analysis of the text in that case consists in singling out propositions of diverse degrees of similarity in it, in the selection and classification of predicates with which characters and “things” are endowed in the text, and in including the individual entities from the text into common categories, what uncovers the profoundest world-view from the perspective of the given text. The article proves that the analysis of mental entities carried out via examining their respective supertexts integration of cognitive and semiotic approaches permits tallying linguistics with literary studies and with secondary modelling semiotic systems under a general semiotic approach.

Keywords: supertext, London text, intersemioticity, multi-modality, integrated cognitive and semiotic approach

For citation: Sosnin, A.V., Balakina, Yu.V. and Merkulova, E.N. (2021), “The non-verbal modus in the structure of the London supertext of English linguistic culture. As exemplified by the sound subtext”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 141–152, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-141-152

Лондон! В имени этого великого города присутствует мощный резонирующий звук. Оно производит на нас впечатление громового раската. В нем есть пафос величия, в нем чувствуется поступь судьбы.

Р.П. Даунс. Магические города. 1914

Исследование посвящено семантическому структурированию звукового субтекста лондонского текста в его вербальном выражении и исходит из того, что сверхтекст формируется по принципу полимодальности или интерсемиотичности, т. е., по А.Е. Бочкареву, на основе «динамического взаимодействия разнотипных знаковых систем»¹. Сверхтекст, таким образом, является результатом функ-

¹*Бочкарев А.Е.* Семантический словарь. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2003. С. 62.

ционирования множества кодов, а не только одного языка. Действительно, как отмечает исследователь, «не будучи результатом деятельности одного языка, текст подлежит изучению с позиции множества формирующих его кодов»², а в его составе наличествуют смысловые компоненты, формируемые невербально.

Лондонский (сверх)текст понимается в исследовании как единица английской лингвокультуры, как так называемый эмический текст [Harweg 1968, p. 44], который представляет собой семантический инвариант для группы текстов сходной тематики, реальных, или вербализованных, и потенциальных. На уровне ментальных представлений лондонский текст приведен в соответствие с этноспецифичной культурной константой. Помимо набора семантических признаков, лондонский текст (а это построение преимущественно семантическое) инкорпорирует четкие алгоритмы их предикации и вербализации в синтагматических синтаксических последовательностях, развертываемых из общей парадигмы.

Лондонский текст не является гомогенным построением, складываясь из тематически ограниченных и темпорально локализованных субтекстов. В качестве таких подуровней в составе сверткста могут, в частности, рассматриваться неязыковые знаковые последовательности. Так, согласно Вяч.Вс. Иванову и В.Н. Топорову, широкое семиотическое понятие текста включает, помимо вербального текста, поведенческий, мифо-ритуальный, визуальный, звуковой и другие тексты [Иванов, Топоров 1966, с. 68].

Как справедливо замечает Г. Штёкль, когнитивные и коммуникативные процессы всегда были полимодальными по своей сути, однако преобладание лингвистики в описательной парадигме и отсутствие адекватных моделей для репрезентации невербального препятствовали сколь-нибудь глубокому анализу других семиотических модусов или составляющих [Stöckl 2004, S. 245]. На это также указывает в своих трудах Т. ван Лёвен, который подчеркивает важность исследований дискурса за пределами лингвистических наблюдений [Leeuwen 2012, p. 124].

Иносимиотические объекты могут вербально вводиться в традиционные языковые тексты. При этом знание, например, визуального или музыкального включения может способствовать более полному пониманию текста или даже быть его необходимым условием. Действительно, по замечанию исследователя семиотики искусства К. Леви-Стросса, «условные иконические знаки в литературе позволяют передать до тончайших нюансов все разнообразие чувственного опыта» [Леви-Стросс 1999, с. 22]. Это вполне согла-

²Бочкарев А.Е. Указ. соч. С. 62.

суется с положением представителя философской герменевтики П. Рикёра о том, что иконичность включает вербальный аспект [Рикёр 1990, с. 444]. Тем не менее в работе «Основы общей лингвистики» исследователь-структуралист А. Мартине различает языковую и зрительную системы: по его мнению, вербальные сообщения имеют линейный характер, а зрительная коммуникация не линейна, а двумерна, поскольку человек, смотрящий на картину, получает от нее целостное впечатление, воспринимаемое заложенное в ней сообщение как неделимое [Мартине 1963, с. 380]. То же представляется верным и для невербальных звуковых компонентов, отличающих их от собственно языковых последовательностей. Р. Барт полагал, что значение музыкального образа всегда связано с текстом и в определенной степени зависит от него, поскольку сами по себе образы чрезвычайно полисемичны: «Чтобы прийти к конкретному значению, нам придется прибегнуть к языку. Музыкальный смысл слишком неоднозначен – это нестабильная последовательность означаемых» [Barthes 1997, p. 28; перевод наш. – *Авт.*].

С учетом всего вышесказанного представляется весьма любопытным выделить музыкальную и шумовую составляющие лондонского текста и таким образом описать его звуковой субтекст в вербальном выражении. Материалом для исследования лондонского текста, частью которого является анализ его невербальной звуковой составляющей, послужили литературные произведения английских авторов с XVI по XXI в., входящие в так называемый литературный канон, т. е. в совокупность произведений, которые изучаются в средней и высшей школах в стране исследуемого языка и отвечают ряду других критериев, а именно: следование традиции и противодействие ей, абсолютная вневременная эстетическая ценность, не сводимая к идеологии и не проистекающая из классовой борьбы или претензии отдельных социальных групп на власть, и пр. [Bloom 1994, p. 18–23]. Именно на основе литературного канона формируется значительная часть концептосферы образованных носителей языка. Литературные произведения, отобранные в качестве материала исследования, обращаются к лондонской тематике, и сближает их не только тема, но и сходная ее трактовка или предикация сходных признаков, актуализованных в этом корпусе.

В работе «Дни и ночи в Лондоне» английский публицист второй половины XIX в. Джеймс Юинг Ричи отмечает, что шум всегда был бичом великих городов³. В Лондоне было шумно

³*Ewing Ritchie J. Days and nights in London or, Studies in black and gray, 1880* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/36683/36683-0.txt> (дата обращения 06.06.2021).

всегда – это, безусловно, особенность, определяющая нездоровый облик города, но одновременно это и свидетельство его безудержной энергии и мощи. Появились даже специфические термины: “London noise” и “London sound”. Соответственно в описаниях разновидностей шума как неотъемлемой характеристики Лондона находим реализации различных признаков лондонского текста.

1. Признаки /неоднородность/⁴, /множественный характер/ Лондона. Например, в книге «Лондон: биография» современного английского писателя-постмодерниста Питера Акройда выделяется около 30 типов лондонского шума. Вот лишь некоторые из них: “beating of a human heart”; “buzz”; “ceaseless sound”; “damned noise”; “encroaching noise”; “everlasting rattle”; “great reverberation”; “hollow roar of the ocean”; “humming”; “incessant clatter”; “insupportable clamour”; “still roar”; “subdued, hoarse, moaning hum”; “thundering of carts and coaches”; “uproar”⁵.

Многие из этих шумов ушли в прошлое, поэтому общий признак /шум/ частично виртуализовался, т. е. перестал быть значимым для определенной части лингвокультурного сообщества. Шум Лондона стал более однородным и монотонным: “uniform”, “monotonous”, “dull”, более безличным: “impersonal”. Потеряв в силе, могучий рев Лондона прошлых веков стал более навязчивым “obtrusive”. В повести «Флаш», например, Вирджиния Вулф пишет о монотонном и убаюкивающем гуле британской столицы: “The solid and soporific hum of London”⁶.

В книге Грэма Ривса «Народный дворец» описывается следующий любопытный случай: Генри Кроксвелл, «официальный воздухоплаватель Хрустального дворца», катал желающих на воздушном шаре, поднимаясь на высоту около километра. Известный ученый, с которым Кроксвелл изучал атмосферные явления, так описал свои впечатления: “When one mile high, the deep sound of London, like the roar of the sea, was heard distinctly”⁷.

В стихотворении “N. W. 5 & N. 6” английского поэта Джона Бетжемена (1906–1984) лирический герой пытается разграничить

⁴/сема/ – условное обозначение семы, как это принято в интерпретирующей семантике Ф. Растье [Растье 2001, с. 367].

⁵Akroyd P. London. The Biography. L.: Vintage, 2000. P. 76.

⁶Woolf V. Flush. A Biography. 1933 [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/> (дата обращения 06.06.2021).

⁷Reeves G. Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham 1854–1936. Bromley; Kent, 1986. P. 54.

в своей памяти шум моря и грохот лондонских трамваев: “...my memory sifts / <...> / ... roar of seas from roar of London trams”⁸.

2. Признаки /постоянная деятельность/, /кипящая жизнь/, отраженные в несмолкающем шуме: “As they approached the City, the noise had swelled into a roar of sound and bustle. It was as light as it was likely to be, till night came on again, and the busy morning of half the London population had begun”⁹; “That humming, booming, surge-like sound, which all day long and late into the night tells of the active turmoil of London’s wakeful existence”¹⁰.

3. Ночью /тишина/ опускается внезапно и представляет разительный контраст с шумом и суетой дня; в ней есть что-то /жуткое/: “A dead, sepulchral silence seems to reign in the deserted thoroughfares”¹¹.

4. Признак /враждебное пространство/: из-за страшного шума бытовало сравнение Лондона с городом, где ведутся военные действия – ‘London’¹² → |town of war|¹³. Описываемый семантический компонент лондонского текста реализован в следующих контекстах: “I start every hour from my sleep, at the horrid noise of the watchmen bawling the hour through every street, and thundering at every door; and by five o’clock I start out of bed, in consequence of the still more dreadful alarm made by the country carts, and noisy rustics bellowing green pease under my window”¹⁴;

⁸ *Betjeman J.* N. W. 5 & N. 6 // A History in Verse / Ed. by M. Ford. L.: The Belknap Press, 2012. P. 553.

⁹ *Dickens Ch.* Oliver Twist; or, the Parish Boy’s Progress. 1837 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/730/pg730.txt> (дата обращения 06.06.2021).

¹⁰ *Manby Smith Ch.* The little world of London; or, pictures in little of London life. 1857. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/littleworldlond00smitgoog/littleworldlond00smitgoog_djvu.txt (дата обращения 06.06.2021).

¹¹ *Stevenson R.L.* The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde. 1886 [Электронный ресурс]. URL: http://etext.library.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/ (дата обращения 06.09.2021).

¹² ‘семема’ – условное обозначение семемы, как это принято в интерпретирующей семантике Ф. Растье [Растье 2001, с. 367]. Семема понимается как содержание лексемы.

¹³ |содержание| – семантическое содержание, присоединенное путем пезаписи или нелексикализованная семема (семемы) [Растье 2001, с. 367].

¹⁴ *Smollett T.* Expedition of Humphry Clinker. 1771 [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/s/smollett/tobias/> (дата обращения 06.06.2021).

“the deafening din”¹⁵; “The noise of the street is at times overpowering to a person of weak-nerves, and the confusion indescribable”¹⁶.

5. /Величие/ британской столицы – этот признак приобретает-ся при сравнениях лондонского шума со звуками, производимыми объектами большой мощи или протяженности: “You are now / In London, that great sea, whose ebb and flow / At once is deaf and loud, and on the shore / Vomits its wrecks, and still howls on for more”¹⁷.

6. Лондон – живое существо: “beating of a human heart”; “roaring of some monstrous creature”¹⁸.

7. Лондон – |бездушная сила|; реализация метафоры «Лондон-молох»: “encroaching noise of the city”; “the perpetual sound, persistent and remorseless”¹⁹.

8. /Мелодичность/, /гармоничность/: “the dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ”²⁰; “Out it [Big Ben] boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable”²¹. В романе «Будда из пригорода», написанном современным английским писателем пакистанского происхождения Ханифом Курейши, Лондон живет под ритмы популярной музыки, представляя перед читателем как особого рода фонограмма: “There was a sound that London had. It was... people in Hyde Park playing bongos with their hands; there was also the keyboard on The Doors’ ‘Light My Fire’”²².

¹⁵ Пример взят из автобиографической поэмы У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта», которая проникнута ощущением бесконечной суеты и смятения лондонской жизни: *Wordsworth W. The Prelude; or, Growth of a Poet’s mind; an autobiographical poem. 1805* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/etext/12383> (дата обращения 25.01.2018).

¹⁶ *Bartlett D.W. London by day and night; or, men and things in the great metropolis. 1852* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianlondon.org> (дата обращения 06.06.2021).

¹⁷ *Shelley P.B. Letter to Maria Gisborne. 1820* [Электронный ресурс]. URL: http://etext.library.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/ (дата обращения 06.06.2021).

¹⁸ *Ackroyd P. London. The Biography. P. 275.*

¹⁹ *Ackroyd P. English Music. L.: Hamish Hamilton, 1992. P. 127.*

²⁰ *Wilde O. The picture of Dorian Gray. 1890* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext94/dgray10.txt> (дата обращения 06.06.2021).

²¹ *Woolf V. Mrs Dalloway. 1925* [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/> (дата обращения 06.06.2021).

²² *Kureishi H. The Buddha of Suburbia. L.: Faber and Faber, 1990. P. 121.*

9. Признаки /диссонанс/, /какофония/: “maddening church bells of all degrees of dissonance”²³; “the city’s jar”²⁴.

10. Признак [адажио отчаяния]: безысходность субботнего дня в Лондоне описывается Ричардом Олдингтоном в романе «Смерть героя» в терминах замедления темпа бытия, близкого к летаргической смерти: “Gigantic wavings of Ennui folded irresistibly over millions. Vast trails of automobiles hopelessly hooting to escape. Epic melancholy of deserted side-streets where the rhythmic beat of a horse’s hoofs is an adagio of despair”²⁵.

Слуховые образы-лейтмотивы могут играть роль своеобразных «мостов» или «стяжек» и обретать метафорический, символический смысл. Им принадлежит важная роль в «цементировании» структуры лондонского текста²⁶. Например, в романе В. Вулф «Годы» слуховыми образами-лейтмотивами лондонской жизни служат крики старьевщика и воркование голубей, неоднократно воспроизводимые в повествовании.

Звуки Лондона образуют часть «английской музыки», часть английскости, а сам город может рассматриваться как глобальное музыкальное произведение, синкретическая симфония, состоящая из музыкальных отрывков, которые были созданы разными людьми в различные эпохи и в связи с различными обстоятельствами. Одному из героев романа «Лондон, любовь моя», написанного современным английским писателем Майклом Муркоком, кажется, что все население Лондона обратилось в музыку: настолько поэтично его настроение: “The city’s inhabitants create an exquisitely complex geometry, a geography passing beyond the natural to become metaphysical, only describable in terms of music... Up they come still, Londoners... sometimes singing, or growling, or whistling, chattering; each adding a further harmony or motif to this miraculous spontaneity, up into the real world”²⁷.

Итак, процессы когниции, категоризации и коммуникации не ограничиваются какой-то одной знаковой системой, а строятся на основе симбиотического взаимодействия разнотипных семиотиче-

²³ *Dickens Ch.* Little Dorrit. 1857 [Электронный ресурс]. URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/d/dickens/charles> (дата обращения 06.06.2021).

²⁴ *Arnold M.* Lines written in Kensington gardens. 1867 [Электронный ресурс]. URL: http://www.web-books.com/Classics/Poetry/Anthology/Arnold_M/Lines.htm (дата обращения 06.06.2021).

²⁵ *Aldington R.* Death of a hero. М.: Высшая школа, 1985. С. 95.

²⁶ *Геншева Е.Ю.* Комментарии // Вулф В. Миссис Дэллоуэй: Эссе. Сборник. М.: Радуга, 1984. С. 316–317.

²⁷ *Moorcock M.* Mother London. [London]: Penguin Books, 1988. P. 7.

ских систем или модусов. В описательных моделях этих процессов языковая мономодальность неизбежно дополняется другими системами, так как смысл является производной от социального контекста, а он, безусловно, характеризуется полимодальностью и интерсемиотичностью. Другими словами, мы приходим к тому, что для реализации достаточно однотипных систем фундаментальных смыслов, составляющих нашу лингвокультуру, неязыковая коммуникация используется наряду с языковой.

Лондонский текст как единица лингвокультуры и структура типичного знания об окружающем мире не однороден и состоит из менее крупных тематических единств – субтекстов. В качестве субтекста в составе сверткестового единства может, в частности, рассматриваться неязыковая знаковая последовательность. Это связано с тем, что языковые средства выражают с помощью своих значений лишь часть некоторой ментальной категории; в рамках общей семиотики понятие «чтение» применяется для описания взаимодействия с самыми различными знаковыми системами.

В связи с этим был выделен звуковой субтекст лондонского текста в вербальном выражении через семантическое описание музыкальной и шумовой составляющих британской столицы. В описаниях разновидностей шума как неотъемлемой характеристики Лондона находим манифестации различных признаков лондонского текста: «неоднородность», «множественный характер», «постоянная деятельность», «кипящая жизнь», реализация метафоры «Лондон – живое существо». При этом фиксируется различная оценочность (негативная – при реализации следующих компонентов: «враждебное пространство», «бездушная сила», «ужас», «диссонанс», «какофония», «отчаяние»; позитивная – при реализации таких компонентов, как «благоприятное пространство», «величие», «гармоничность», «мелодичность»).

Многие из лондонских шумов ушли в прошлое, поэтому в составе лондонского текста общий признак «шум» частично виртуализовался, т. е. перестал быть значимым для части лингвокультурного сообщества.

Литература

- Иванов, Топоров 1966 – *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Иванов В.В. Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 3–25.
- Леви-Стросс 1999 – *Леви-Стросс К.* Сырое и приготовленное. Т. 1: Мифологии. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 398 с.

- Мартине 1963 – *Мартине А.* Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: Зарубежная литература, 1963. С. 366–566.
- Растье 2001 – *Растье Ф.* Интерпретирующая семантика. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. 367 с.
- Рикёр 1990 – *Рикёр П.* Живая метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 435–455.
- Barthes 1997 – *Barthes R.* Semiology and the urban // Rethinking architecture. Reader in cultural theory. L.; N.Y.: Routledge, 1997. P. 166–172.
- Bloom 1994 – *Bloom H.* The Western canon. The books and school of the ages. N.Y.: Harcourt Brace & Company, 1994. 578 p.
- Harweg 1968 – *Harweg R.* Pronomina und Textkonstitution [Beiheft zu Poetica 2]. München, 1968. 392 p.
- Leeuwen 2012 – *Leeuwen T., van.* The semiotics of decoration // Multimodal studies. N.Y.: Routledge, 2012. P. 115–130.
- Stöckl 2004 – *Stöckl H.* Sprache-Bild-Bezüge im Text // Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Berlin: De Gruyter, 2004. P. 242–300.

References

- Barthes, R. (1997), “Semiology and the Urban”, in Rethinking architecture. Reader in cultural theory, Routledge, London, N.Y., UK, USA, pp. 166–172.
- Bloom, H. (1994), *The Western canon. The books and school of the ages*, Harcourt Brace & Company, N.Y., USA.
- Harweg, R. (1968), *Pronomina und Textkonstitution* [Beiheft zu Poetica 2], München, Germany.
- Ivanov, V.V., Toropov, V.N. (1966), “Setting the task of text reconstruction and the reconstruction of the sign system”, in Ivanov, V.V., *Strukturnaya tipologiya yazykov* [A structural typology of languages], Nauka, Moscow, Russia, pp. 3–25.
- Leeuwen, T., van (2012), “The semiotics of decoration”, in *Multimodal studies*, Routledge, N.Y., USA, pp. 115–130.
- Levi-Strauss, K. (1999), *Syroe i prigotovlennoe* [The raw and the cooked], vol. 1, Mythologies, Universitetskaya kniga, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
- Martinet, A. (1963), “Fundamentals of general linguistics”, in *Novoe v lingvistike* [Update in linguistics], vol. 3, Zarubezhnaya literatura, Moscow, Russia, pp. 366–566.
- Rastier, F. (2001), *Interpretiruyushchaya semantika* [Sémantique interprétative], DEKOM, Nizhnii Novgorod, Russia.
- Ricoeur, P. (1990), “Living metaphor”, in *Teoriya metafory* [The theory of metaphor], Progress, Moscow, Russia.
- Stöckl, H. (2004), “Sprache-Bild-Bezüge im Text”, in *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*, De Gruyter, Berlin, Germany, pp. 242–300.

Информация об авторах

Алексей В. Соснин, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; alexsosnin@mail.ru

Юлия В. Балакина, Ph.D., доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; jbalakina@hse.ru

Эдита Н. Меркулова, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; edmerk@mail.ru

Information about the authors

Alexei V. Sosnin, Dr. of Sci. (Philology), professor, HSE University, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaja St., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; alexsosnin@mail.ru

Yulia V. Balakina, Ph.D. (Linguistics), associate professor, HSE University, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaja St., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; jbalakina@hse.ru

Edita N. Merkulova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, HSE University, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaja St., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; edmerk@mail.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Т.Ю. Журавлева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 15.09.2021.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 9,6.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1332

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