

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

6
2022

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

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

Tel.: 8 (495) 250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

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

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

<i>Виктория Я. Малкина</i> Жанровый канон и внутренняя мера жанра в беллетристике	12
<i>Диана А. Молчанова</i> Конфликт культурного и природного в Кавказском мегатексте русской литературы	27
<i>Юрий В. Подковырин</i> Инкарнация смысла в драматическом произведении	39
<i>Альбина С. Абдуллаева</i> Структура образа главного героя в повести Н.В. Гоголя «Шинель»	49
<i>Елена А. Маряхина</i> Семантика трансформации художественного пространства в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»: роль художественной детали	59
<i>Бао Тинтин</i> Поэтика сентиментализма в творчестве М.М. Зощенко	70
<i>Анна А. Кудалина</i> Любовь, смерть и речь: о двух стихотворениях О. Мандельштама и И. Бродского	82
<i>Елена И. Зейферт</i> Хронотоп в драме Максима Курочкина «Кухня» в контексте «Песни о Нибелунгах»: движение двух локусов друг к другу	91
<i>Юрий В. Доманский</i> Конструирование субкультурного художественного мира через деконструкцию физической реальности (пьеса «Хлебзавод» Алексея Олейникова)	103
<i>Ольга В. Шаршукова</i> <i>Лавор</i> в «Георгиках» Вергилия	114

Айгуль Р. Гиматдинова
Автобиография и «взрыв»: способы возведения и преодоления
границы между автором и героем (повесть Ж.-П. Сартра «Слова») 130

Марина А. Козлова
«Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха:
от «фото-романа» к кинотексту 140

Рецензии и обзоры

Юрий В. Доманский
Прог-рок: отечественная версия.
Рец. на книгу: *Савицкая Е.А.* Прогрессив-рок: герои и судьбы.
Часть 2: От советского арт-рока к российскому прогрессив-року
(Москва: Rock-ExPress, ГИИ, 2021) 149

Артём А. Рыжков, Надежда В. Савченко
Круглый стол «Проблемы истории и теории
интермедиальных исследований» 157

CONTENTS

Philology

<i>Victoria Ya. Malkina</i> Genre canon and interior measure of the genre in the Popular Literature	12
<i>Diana A. Molchanova</i> Conflict of cultural and natural in the Caucasian megatext of Russian literature	27
<i>Yurii V. Podkovyrin</i> Incarnation of meaning in a dramatic work	39
<i>Al'bina S. Abdullaeva</i> The structure of the main character's image in N.V. Gogol's novel "The Overcoat"	49
<i>Elena A. Maryakhina</i> Semantics of transformation of literary space in the final scene of <i>The Cherry Orchard</i> by Anton Chekhov. The role of detail	59
<i>Bao Tingting</i> The poetics of sentimentalism in the work of M.M. Zoshchenko	70
<i>Elena I. Seifert</i> Chronotope in Maxim Kurochkin's drama "Kitchen" in the context of the Nibelungenlied. Movement of two loci towards each other	82
<i>Anna A. Kudalina</i> Love, death and speech. About two poems by O. Mandelstam and J. Brodsky	91
<i>Yurii V. Domanskii</i> Construction of the subcultural fictional world through the deconstruction of physical reality (the play "The Bread Factory" ("Khlebzavod") by Aleksei Oleinikov)	103
<i>Ol'ga V. Sharshukova</i> <i>Labor</i> in Virgil's "Georgics"	114

Aigul R. Gimatdinova
Autobiography and “explosion”. Ways of erecting
and overcoming the boundary between the author
and the hero (the story of J.-P. Sartre “Words”) 130

Marina A. Kozlova
“Brugge the dead” by Georges Rodenbach.
From photo-novel to the cinematic adaptation 140

Reviews

Yuri V. Domanski
Prog-rock. Russian version.
Book Review of Progressive Rock: Heroes and Destinies.
Part 2: From Soviet Art Rock to Russian Progressive Rock
(Moscow: Rock-ExPress, GII, 2021) by Savickaya E.A. 149

Artyom A. Ryzhkov, Nadezhda V. Savchenko
Round table. “Issues of the History and Theory
of Intermediality Studies” 157

УДК 82-3

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-12-26

Жанровый канон и внутренняя мера жанра в беллетристике

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В статье предлагается один из возможных вариантов разграничения массовой и высокой литературы, а именно с опорой на особенности поэтики жанра. В качестве методологической основы используется определение жанра М.М. Бахтина. Исходя из исторической поэтики и эволюции категории жанра, описанной в трудах С.С. Аверинцева, С.Н. Бройзмана и других, в статье обосновывается следующая гипотеза: в европейской литературе, начиная со второй половины XVIII в., параллельно существуют два основных жанрообразующих принципа: жанровый канон и внутренняя мера жанра. Внутренняя мера жанра, то есть направление (вектор) его возможного развития, свойственна для высокой литературы. Внутренняя мера определяет художественные возможности того или иного жанра. Жанровый канон становится жанрообразующим принципом для массовой литературы. Он формирует, закрепляет и тиражирует устойчивые (повторяющиеся) жанровые признаки. В качестве примера рассматриваются жанры романа в стихах, готического романа и исторического романа. На их основе показываются различные возможные способы соотношения жанрового канона и внутренней меры жанра.

Ключевые слова: жанровый канон, беллетристика, массовая литература, исторический роман, роман в стихах

Для цитирования: Малкина В.Я. Жанровый канон и внутренняя мера жанра в беллетристике // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 12–26. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-12-26

Genre canon and interior measure of the genre in the popular literature

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. The article offers one possible option for distinguishing between mass and high literature namely by relying on the specific features of the genre poetics. The definition of the genre by Mikhail Bakhtin is used as a methodological basis. Having regard to the historical poetics and evolution of the genre category that has been described in the works of Sergey Averintsev, Samson Broitman and others, the article substantiates the following hypothesis: in European literature, starting from the second half of the 18th century, we can see two main genre-forming principles that are existing in parallel: the genre canon and the interior measure of the genre. The interior measure of a genre that is the direction (vector) of its possible development, and it can be used as a characteristic feature of the high literature. The interior measure determines the artistic possibilities of a particular genre. The genre canon becomes a genre-forming principle for mass literature. It forms, consolidates and replicates stable (repeating) genre features. As an example, the article considers genres of the novel in verse, the Gothic novel and the historical novel. On their basis, various possible ways of correlating the genre canon and the interior measure of the genre are shown.

Keywords: genre canon, fiction, popular literature, historical novel, novel in verse

For citation: Malkina, V.Ya. (2022), "Genre canon and interior measure of the genre in the popular literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 12–26, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-12-26

Проблема определения того, что такое беллетристика и как отделить ее от не-беллетристики («классической», «высокой» литературы, «литературы первого ряда» и т. п.), остается одной из самых актуальных при изучении литературного процесса. Отсюда основная цель данной статьи: предложить один из возможных путей разграничения массовой и не массовой литературы: с точки зрения поэтики, т. е. исключительно структурных особенностей текста, не затрагивая ни социологические (коммерческие), ни оценочные (плохая/хорошая литература) аспекты.

В принципе, давно очевидно, что если литературе первого ряда свойственно новаторство, то беллетристика разрабатывает схемы и шаблоны, будь то мотивы, система персонажей, композиция, речевые особенности или иные аспекты структуры произведения. Так, Н.Л. Лейдерман писал о двух культурных традициях:

С одной стороны, элитарное искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск новых, порой изысканных форм, который бы позволил выбиться к новым сферам духовного бытия, а с другой – искусство демократическое, ориентированное на массовые формы художественного мышления и восстановления памяти о первичных, исходных духовных ценностях [Лейдерман 2002, с. 13].

Этот же аспект неоднократно подчеркивала в своих работах М.А. Черняк [Черняк 2009]. Ю.Н. Чумаков отмечал, что высокая литература «усложняет мотив, доводя его до неопределенности и неразрешимости», а массовая, напротив, «упрощает его, низводя до уровня ряда отдельных и однозначных поучений» [Чумаков 1985, с. 106]. А Н.Д. Тамарченко говорил о том, что формы популярной литературы «подхватывают, осваивают, тиражируют новые структуры», созданные литературой первого ряда [Теория 2011, с. 47].

Аналогичная мысль содержится и в диссертации О.М. Крижовецкой. Она говорит о том, что в условиях современной «эстетики противопоставления», по терминологии Ю.М. Лотмана, беллетристика развивается согласно «эстетике тождества»: «современная беллетристика... кодифицирует, формализует основные, наиболее продуктивные модели классической прозы (формульная литература)» [Крижовецкая 2008, с. 6–7]. Соглашаясь с этой идеей, нам бы хотелось развернуть анализ сопоставления литературы первого ряда и беллетристики с точки зрения исторической поэтики жанра.

Что касается разграничения беллетристики и массовой литературы, то тут мы склонны согласиться с концепцией М.А. Черняк, построившей иерархическую модель: сверху «классика», внизу – массовая литература, а беллетристика занимает промежуточное (срединное) положение между ними [Черняк 2009, с. 140–141]. В большей части статьи мы будем рассматривать беллетристику и массовую литературу вместе, однако в конце попробуем все же их разделить, опять-таки с точки зрения жанровой структуры произведения.

В понимании жанра мы будем основываться на концепции М.М. Бахтина, который определял жанр как трехмерное типическое конструктивное целое художественного высказывания, «причем существенное целое, целое завершенное и разрешенное»

[Бахтин 1993, с. 144]. Эти три измерения – тема (т. е. организация внутреннего мира произведения), композиция (структура речевых форм и точек зрения) и стиль (язык). Исходя из этого, можно типологизировать жанры и рассмотреть их эволюцию в свете исторической поэтики.

На современном этапе прослеживается три фундаментальные эпохи в развитии исторической поэтики. На первом этапе, в эпоху синкретизма (А.Н. Веселовский) или дорефлективного традиционализма (С.С. Аверинцев), или мифопоэтическую эпоху (О.М. Фрейденберг), еще нельзя говорить о литературных жанрах в полном смысле этого слова: тогда они только начинают формироваться, образуясь из первичных речевых (М.М. Бахтин) и ритуальных жанров.

В полной мере категория жанра, жанровая система и жанровое мышление формируются, когда наступает вторая эпоха, выделяемая в исторической поэтике – эпоха рефлективного традиционализма (С.С. Аверинцев), или эйдетическая поэтика (С.Н. Бройтман), или эстетика тождества (Ю.М. Лотман). Это время расцвета жанра и жанрового мышления. Тогда (во всех культурах) жанр был важнейшей категорией поэтики, поскольку в эту эпоху, как писал С.Н. Бройтман, «литературное произведение мыслится лишь в форме жанра» [Бройтман 2001, с. 219].

С.С. Аверинцев также говорил, что в это время категория жанра очень важна:

Жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить. Автору для того и дана его индивидуальность, его характерность, чтобы участвовать в «состязании» со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона, то есть по одним правилам игры. <...> Для этих эпох сохраняет силу статическая концепция жанра как устойчивых правил игры, в которую можно играть с удаленными во времени партнерами [Аверинцев 1986, с. 105].

Причем эта игра, правила которой, по выражению Ю.М. Лотмана, были заданы до начала игры – традицией, авторами-классиками и т. п. Этими правилами и был жанровый канон: постоянно воспроизводимая устойчивая модель произведения, сформированная традиционными образцами.

Таким образом, жанровый канон в эту эпоху определял все остальные составляющие произведения: субъектную структуру, композиционно-речевые формы, сюжет, систему персонажей. Он мог быть более жесток в ряде случаев, когда речь шла о строгих

жанровых формах (таких, как сонет или трагедия) или менее строгим (новелла, элегия), но в то время каноническими, как известно, были все жанры, за исключением романа (о котором ниже). То есть все жанры строились по модели либо образцу, и образование новых жанров также предполагало возникновение такого рода модели.

Однако в этот период еще не приходится говорить о массовой литературе или беллетристике в современном нам понимании, можно говорить только о предпосылках или неких предшествующих ее формам [Истоки 1970]. Расцвет беллетристики начинается в следующую эпоху: в период «антитрадиционализма» (С.С. Аверинцев), «эстетике противопоставления» (Ю.М. Лотман), поэтике художественной модальности (С.Н. Бройтман), т. е. в европейской литературе – примерно с середины XVIII в. В жанровом же отношении в этот период начинается процесс деканонизации жанров, который включает в себя несколько аспектов: размытие жанровых и жанрово-родовых границ (что привело, например, к возникновению лиро-эпической поэмы), образование новых жанров (рассказ) и замена канона внутренней мерой жанра, на чем мы остановимся подробнее.

Для того чтобы подойти к определению внутренней меры, надо вернуться к жанру романа, когда он только начал появляться – в эпоху эйдетической поэтики. Как показали исследования М.М. Бахтина, у романа (не отдельных его разновидностей, вроде рыцарского или плутовского романа, а именно жанра в целом) канона, в виде набора постоянных устойчивых признаков или готовой модели, никогда не было. Его заменой стала так называемая внутренняя мера жанра – т. е. вектор его вероятностных изменений, спектр возможностей развития, «динамическое соотношение полярных свойств в каждом из важнейших параметров художественного целого» [Артёмова, Миловидов 2008, с. 40], или, воспользовавшись формулировкой Ю.М. Лотмана, правила игры, которые устанавливаются не до начала игры (как канон), а во время самой игры. В отличие от жанрового канона, внутреннюю меру жанра нельзя выделить в готовом виде, но можно реконструировать на основе анализа конкретного произведения. Говоря о жанре романа, М.М. Бахтин писал, что пытается не описать его канон, а «нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости» [Бахтин 1975, с. 454].

В неканоническую эпоху (эпоху художественной модальности) внутренняя мера жанра стала заменять канон в качестве жанрообразующего принципа уже не только в романе, но и многих других жанрах. Вместо готовой схемы, набора признаков или ориентации

на образец появляется обозначение направления развития, вектор движения, стратегия обновления того или иного жанра. В итоге возникают неканонические жанры – как новые, так и преобразовавшиеся из канонических. Н.Д. Тмарченко определяет неканонические жанры как те, что «сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора, а не воспроизведение первообраза-эйдоса» [Теория 2011, с. 47–48].

То есть внутренняя мера жанра, как направление его собственной изменчивости, демонстрирует художественные возможности жанра, потенциал его развития. Разумеется, память жанра или даже нескольких жанров в виде отдельных признаков и стратегий может сохраняться, но в целом каждое новое произведение модифицирует и обновляет жанровую структуру по-своему.

Но это не значит, что канонические жанры исчезают вообще. Они по-прежнему существуют, более того – возникают новые каноны, во всяком случае в эпике. Например, можно выделить каноны готического романа, исторического романа и повести, фантастической повести и новеллы, различных вариантов криминальной литературы [Кириленко, Федунина 2019], любовного романа, фантастического авантюрно-исторического романа [Козьмина 2016; Козьмина 2017] и т. п.

С нашей точки зрения – и в этом заключается основная идея данной статьи – именно здесь и пролегает важное различие между массовой и немассовой литературой с точки зрения жанра. Немассовая литература (литература первого ряда, классическая, высокая литература) в качестве жанрообразующего принципа основана на внутренней мере жанра: она совершает открытия, демонстрирует художественные возможности жанра, направления его развития. Беллетристика же опирается на жанровый канон, более того, она его формирует и закрепляет.

Процесс формирования и закрепления жанрового канона в беллетристике и массовой литературе может идти двумя основными путями.

Во-первых, литература первого ряда может создавать новый вектор развития жанра или новую жанровую разновидность, а затем, приобретая популярность и попадая в область беллетристики, особенности нового жанра повторяются, закрепляются и формируют жанровый канон, который дальше уже воспроизводится и тиражируется.

Так происходит, например, с жанром романа в стихах. В русской литературе он начался с «Евгения Онегина», где как раз и можно видеть внутреннюю меру жанра. Пушкинский роман в стихах не только строится по правилам игры, создаваемым в процессе самой

игры, но там эти самые правила подвергаются рефлексии (отсюда «роман романа», по выражению Ю.Н. Тынянова, а не только «роман героев»).

Жанровые особенности «Евгения Онегина» как романа в стихах достаточно хорошо изучены и неоднократно описаны, так что на них мы останавливаться не будем. Для нас важно, что заданные романом Пушкина векторы развития жанра действуют в двух направлениях. С одной стороны, собственно внутренняя мера жанра развивается в русском классическом романе, в свою очередь, преобразуясь и образуя новые жанровые разновидности, основанные на своей собственной внутренней мере (например, романы Тургенева [Маркович 1982; Тамарченко 1997] или «Дар» Набокова [Зусева-Озкан 2012, с. 69–84]). Были и собственно романы в стихах – например, роман Вяч. Иванова «Младенчество».

С другой стороны, жанр романа в стихах попадает в массовую литературу, где его внешние особенности застывают, фиксируются и тиражируются, образуя жанровый канон и фактически твердую жанровую форму: тип героя, любовный конфликт, принципиальная незавершенность фабулы, авторские примечания, посвящения-предупреждения, часто онегинская строфа или как минимум 4-ст ямб и др. [Розанов 1936; Чумаков 1986].

Кстати, эта жанровая традиция не осталась в XIX – начале XX в.: не далее как в 2020 г. вышел роман в стихах «Олигарх» Альберта Баймурзина, написанный онегинской строфой¹.

Таким образом, жанровая традиция, идущая от «Евгения Онегина», имеет как минимум две составляющие: развитие внутренней меры жанра (литература первого ряда) и закрепление жанрового канона (беллетристика и массовая литература). Это первый вариант данного процесса: от литературы первого ряда к беллетристике. Но может быть и второй, обратный порядок: изначальное создание и закрепление канона в беллетристике, а затем его трансформация во внутреннюю меру жанра в произведениях первого ряда. Дальше возможно несколько путей: разрушение старого канона (готический роман), образование нового на основе его трансформации в литературе первого ряда (фантастическая повесть) либо параллельное существование и канона, и внутренней меры жанра (авантюрно-философская фантастика).

В целом этот процесс аналогичен общеисторическому процессу деканонизации жанров, но от происходящего на рубеже эпох исторической поэтики его отличает, в первую очередь, скорость: весь процесс от становления жанра до его разрушения может за-

¹ См.: *Баймурзин А.* Олигарх: роман в стихах. М.: Спектр, 2020. 236 с.

нимать всего несколько десятилетий. Второе, что надо отметить, это роль пародии: часто именно пародийные произведения утрируют и тем самым закрепляют канонические жанровые структуры, что приводит либо к их обновлению, либо к тиражированию. Так происходит, например, с готическим романом. По сути, это один из первых жанров, которые целиком относятся к области беллетристики и массовой литературы, он был очень популярен, поэтому быстро сложился канон этой жанровой разновидности. Его черты, со временем превратившиеся просто в штампы, были замечены уже в начале XIX в. И тогда же появились пародии, например «Нортенгерское аббатство» Дж. Остен. Пародия замечает все общие места и, фактически, в сжатом виде представляет жанровый канон готического романа. Она же приводит и к последующему обновлению жанра. Потому что фактически к 1820-м гг. жанр готического романа в каноническом виде перестал существовать, но очень сильно повлиял на другие жанры: фантастическую повесть, исторический роман и повесть, детективный роман и т. д.

Из них остановимся подробнее на жанре исторического романа, проиллюстрировав на его примере второй способ взаимодействия жанрового канона и внутренней меры жанра: от беллетристики к литературе первого ряда.

Опираясь в том числе на жанровую память романа готического, Вальтером Скоттом был создан новый жанр исторического романа. Им было сначала открыто новое направление, новый вектор развития жанра – и потом им же заложен инвариант исторического романа, в котором можно выделить следующие черты.

Во-первых, соединение историзма и «готического антропологизма», т. е., с одной стороны, понимание различий не только в антураже, но и в сознании людей разных эпох (М.И. Стеблин-Каменский определил историзм как «гипотезу нетождества», т. е. осознание того, что психология современного человека не тождественна психологии человека средневекового [Стеблин-Каменский 1984, с. 7]) – с другой, характерное для готического романа утверждение неизбежности нравственной природы человека и основных этических ценностей. Во-вторых, временная дистанция, соединение точек зрения различных эпох, а также присутствие исторических справок. В-третьих, если говорить о сюжете, то это авантюристность (т. е. связь сюжетных событий с «чужим миром» и «авантюрным временем», согласно определению Бахтина), идея испытания героя, кризисная эпоха как время действия романа и соединение тем (мотивов, сюжетных ситуаций) «войны и любви», т. е. общественной и частной жизни. В-четвертых, связь судьбы и позиции главного героя с меняющейся исторической ситуацией и наличие персонажей, про-

тивопоставленных друг другу, в качестве представителей разных социально-исторических и культурно-исторических сил.

В России первое знакомство с прозаическими произведениями шотландского писателя происходит в те же 1810-е гг., когда они были написаны (роман «Уэверли» вышел в 1814 г.), однако пик славы приходится на 1820-е и 1830-е гг. Тогда переводятся большое количество романов Вальтера Скотта, в журналах выходят статьи и заметки о нем – как оригинальные, так и переводные. И, конечно, появляется множество подражаний, переложений и т. п. С 1823 г., когда была написана «Роман и Ольга» А. Бестужева (Марлинского), и до 1836 – «Капитанской дочки» Пушкина (о ней будет сказано ниже) – было написано несколько десятков произведений, в том числе и другие исторические повести Бестужева (Марлинского), а также В. Кюхельбекера, О. Сомова, А. Бочкова; исторические романы Н. Полевого, А. Вельтмана, Ф. Булгарина, К. Масальского, И. Лажечникова, М. Загоскина, Ф. Соловьева, Р. Зотова, П. Свинына и др.

Повести, возникавшие раньше романов, отчасти продолжают поиски и формирование жанрового канона: так, «Ревельский турнир» Бестужева (Марлинского) соединяет черты вальтер-скоттовского романа и байронической поэмы. Однако Бестужев не пошел дальше по этому пути, соединение жанровых традиций вальтер-скоттовского романа и байронической поэмы, видимо, не показалось ему достаточно плодотворным. Хотя историческая проблематика продолжала волновать писателя, он выбирает другой вариант: практически одновременно с «Ревельским турниром» Бестужев пишет остальные ливонские повести, в которых пытается соединить традиции исторического и «готического» романа. Таким образом, российская историческая повесть, хотя и основывается на каноне исторического романа, продолжает поиски своей собственной жанровой специфики. Однако мы не можем говорить о существовании, скажем, в какой-то из повестей Бестужева внутренней меры жанра: там не возникает нового вектора развития, а действует перекомбинация различных элементов канона разных жанров. То есть обновление жанра двигается пока в рамках смешения жанровых канонов, а не поисков новой внутренней меры.

Романы же закрепляют и тиражируют жанровый канон авантюрно-исторического романа: локализация времени действия в момент политического кризиса, наличие исторических персонажей, обретение героем нового социального статуса, обилие исторических справок и т. п. Для российской массовой литературы при этом характерна большая роль именно исторических персонажей (в том числе и в заглавии произведений), так как в большинстве

случаев это, по сути, было главным (если не единственным), что делает роман историческим для читателя: историзма как «гипотезы нетождества» там обычно нет.

Однако на этом фоне, используя жанровый канон и одновременно отталкиваясь от него, возникают произведения, выходящие за пределы жанрового канона и обладающие внутренней мерой жанра: в первую очередь, «Капитанская дочка» (1836) Пушкина. Используя некоторые черты вальтер-скоттовского романа, повесть Пушкина в то же время задает и новый вектор развития жанра. Сходства «Капитанской дочки» с романами Вальтера Скотта в свое время подробно описывались Д.П. Якубовичем [Якубович 1939, с. 186], а отличия были сформулированы в работе Н.Д. Тамарченко [Тамарченко 1999, с. 48]: если у Скотта главный предмет изображения – это судьба героя, то у Пушкина – его нравственная эволюция, а также этическая оценка хода истории и ее логики (через судьбу героя и его точку зрения). Те нравственные законы, которые традиция дала герою уже в готовом виде, в итоге становятся для него внутренней необходимостью.

Таким образом, основные специфические черты «Капитанской дочки», определившие внутреннюю меру жанра, следующие: сюжетная функция главного героя, сложное и неоднозначное понимание исторической необходимости, соотношение частного и всеобщего, наличие частной инициативы и выбора героя, притчевость, использование диалогов не только и не столько для разворачивания интриги, сколько для нравственного самоопределения героев, связь с авторской философией истории, а не просто наличие историзма и пр.

Этот вектор, идущий от «Капитанской дочки», в дальнейшем привел к роману-эпопее Л. Толстого «Война и мир», а дальше – к романам Д. Мережковского и еще одной ветви беллетристики – историософскому роману (И. Ефимов, М. Алданов и др.).

В то же время, канон авантюрно-исторического романа продолжал существовать практически в неизменном виде в массовой литературе, до конца XIX в. на его основе было написано еще много десятков произведений, варьирующих лишь незначительные детали, но оставляющих неизменными жанровый канон (тех же Р. Зотова, К. Масальского, а также Е. Салиаса-де-Турнемира, Г. Данилевского, Д. Мордовцева, Е. Карновича, П. Полежаева и других).

С другой стороны, во Франции в 1831 г. вышел «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, который, отталкиваясь от канона авантюрно-исторического романа вальтер-скоттовского типа (в котором преобладал историзм), создал жанр романа философско-исторического, где на первое место выходит готический

антропологизм, т. е. подчеркивается неизменность человеческой природы в условиях меняющегося мира, акцентируется связь между различными эпохами, а не дистанция между ними, а в центр сюжета ставится проверка нравственно-этических ценностей определенной культуры. Такой тип исторического романа, как кажется, не обрел канона в массовой литературе (по крайней мере в России), зато это направление собственной изменчивости привело к «Тарасу Бульбе» Н.В. Гоголя и к «Огненному ангелу» В.Я. Брюсова.

И с третьей стороны, как показали исследования Е.Ю. Козьминой [Козьмина 2016; Козьмина 2017], на корнях этого жанрового канона выросла боковая ветка и возникла жанровая разновидность фантастического авантюрно-исторического романа (т. е. романа о путешествиях во времени).

Таким образом, от изначально заданного Вальтером Скоттом жанрового инварианта вышло несколько направлений развития жанра в литературе первого ряда и, в свою очередь, несколько жанровых канонов в массовой литературе.

В заключение повторим главное.

Понимая жанр, вслед за М.М. Бахтиным, как трехмерное целое художественного высказывания, можно выделить как минимум два основных жанрообразующих принципа: жанровый канон и внутренняя мера жанра. Оба они зародились в эпоху эйдетики поэтики (рефлективного традиционализма), но жанровый канон в тот момент был основным принципом (почти все жанры были каноническими), а внутренняя мера была свойственна только роману.

В следующую эпоху ситуация поменялась, в процессе деканонизации жанров канон заменялся внутренней мерой во многих жанрах. Но при этом канон не исчез совсем, а отошел в область массовой литературы и беллетристики. Поэтому различие между массовой и немассовой литературой можно проводить в том числе и по жанрообразующему принципу. Внутренняя мера жанра показывает его художественные возможности и свойственна для литературы первого ряда; наличие жанрового канона, фиксирующего устойчивые признаки жанра, – показатель беллетристики.

Здесь можно увидеть и различия между беллетристикой (как срединным полем литературы, если мы выстраиваем иерархическую структуру) и массовой литературой (как низовым слоем). Беллетристика формирует жанровый канон, выстраивает его, пусть и из уже готовых кубиков и блоков и/или ориентируясь на конкретный образец (как это происходило с жанром в эпоху эйдетики поэтики), а массовая литература просто тиражирует уже полностью готовые жанровые формы.

Переходы между каноном и внутренней мерой в рамках одного жанра могут идти в обе стороны (от произведений первого ряда – к беллетристике и наоборот), складываясь в общую картину функционирования того или иного жанра, с одной стороны, с другой – позволяя провести различия между двумя областями литературы с точки зрения поэтики.

Литература

- Аверинцев 1986 – *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
- Артёмова, Миловидов 2008 – *Артёмова С.Ю., Миловидов В.А.* Внутренняя мера жанра // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 40–41.
- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- Бахтин 1993 – *Медведев П.* [Бахтин М.М.]. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993. 207 с.
- Бройтман 2001 – *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 418 с.
- Зусева-Озкан 2012 – *Зусева-Озкан В.Б.* Поэтика метаромана. М.: РГГУ, 2012. 231 с.
- Истоки русской беллетристики 1970 – Истоки русской беллетристики / Под ред. Я. Лурье. Л.: Наука, 1970. 596 с.
- Кириленко, Федунина 2019 – *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса. М.: РГГУ, 2019. С. 110–202.
- Козьмина 2016 – *Козьмина Е.Ю.* Жанровый подход в изучении авантюрно-философской фантастики XX в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. № 5. С. 43–56.
- Козьмина 2017 – *Козьмина Е.Ю.* Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике XX века: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2017. 430 с.
- Крижовецкая 2008 – *Крижовецкая О.М.* Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. 156 с.
- Лейдерман 2002 – *Лейдерман Н.Л.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.
- Маркович 1982 – *Маркович В.М.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: ЛГУ, 1982. 208 с.
- Розанов 1936 – *Розанов И.Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 213–239.

- Стеблин-Каменский 1984 – *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги: становление литературы. М.: Наука, 1984. 246 с.
- Тамарченко 1997 – *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 201 с.
- Тамарченко 1999 – *Тамарченко Н.Д.* «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1999. № 2. С. 22–53.
- Теория литературных жанров 2011 – Теория литературных жанров: Учеб. пособие / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
- Черняк 2009 – *Черняк М.А.* Массовая литература XX века. М.: Флинта: Наука, 2009. 428 с.
- Чумаков 1985 – *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» и русская стихотворная беллетристика // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 102–114.
- Чумаков 1986 – *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и русский стихотворный роман XIX – начала XX века: Вопросы исторической поэтики жанра: Дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 1986. 393 с.
- Якубович 1939 – *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: АН СССР, 1939. С. 165–197.

References

- Artyomova, S.Yu. and Milovidov, V.A. (2008), “Interior measure of the genre”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts], RGGU, Moscow, Russia, pp. 40–41.
- Averintsev, S.S. (1986), “The historical mobility of the category of genre. An experience of periodization”, *Istoricheskaya poetika: itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Outcomes and Perspectives for Study], Nauka, Moscow, Russia, pp. 101–114.
- Bakhtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki* [Literary and Aesthetic Issues]. Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
- Broitman, S.N. (2001), *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics], RGGU, Moscow, Russia.
- Chernyak, M.A. (2009), *Massovaya literatura XX veka* [Twentieth-century Popular Literature], Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
- Chumakov, Yu.N. (1985), “ ‘Eugene Onegin’ and Russian verse fiction”, *Boldinskie chteniya* [Conferences in Boldino], Gorky, Russia, pp. 102–114.
- Chumakov, Yu.N. (1986), *Alexander S. Pushkin's “Eugene Onegin” and the Russian Verse Novel of the 19th and Early 20th Centuries. Issues of Historical Poetics of the Genre*, Ph.D. Thesis, Novosibirsk, Russia.

- Darvin, M.N., Magomedova, D.M., Tamarchenko, N.D. and Tyupa, V.I. (2011), *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres], Akademiya, Moscow, Russia.
- Kirilenko, N.N. and Fedunina, O.V. (2019), “Genres of criminal literature as a theoretical issue, *Poetika literaturnykh zhanrov: problemy tipologii i genezisa* [Poetics of Literary Genres. Issues of Typology and Genesis], RGGU, Moscow, Russia, pp. 110–202.
- Koz'mina, E.Yu. (2016), “A Genre Approach in the Study of Twentieth-century Adventurous and Philosophical Fantastic Literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 43–56.
- Koz'mina, E.Yu. (2017), *Zhanrovyye transformatsii v avantyrno-filosofskoi fantastike XX veka* [Genre Transformations in Twentieth-century Adventurous and Philosophical Fantastic Literature], Moscow, Russia.
- Krizhovetskaya, O.M. (2008), *Narratologiya sovremennoi belletristiki* [Narratology of Modern Fiction (Based on the Prose of M. Veller and L. Ulitskaya)], Ph.D. Thesis, Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver, Russia.
- Leiderman, N.M. “Trajectories of the ‘experimenting era’”, *Voprosy literatury*, no. 4, pp. 3–47.
- Lur'e, Ya. (ed.) (1970), *Istoki russkoi belletristiki* [The Origins of Russian Fiction], Nauka, Leningrad, Russia.
- Markovich, V.M. (1982), *Turgenev i russkii realisticheskii roman XIX veka (30–50-e gody)* [Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th century (30s–50s)]. Leningradskii gosudarstvennyi universitet, Leningrad, Russia.
- Medvedev, P. [Bakhtin, M.M.] (1993), *Formal'nyi metod v literaturovedenii* [The Formal Method in Literary Studies], Labirint, Moscow, Russia.
- Rozanov, I.N. (1936), “Early imitations of ‘Eugene Onegin’”, Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii [Pushkin. Chronicle of the Pushkin Commission], Akademiya nauk SSSR, Moscow, Leningrad, Russia, pp. 213–239.
- Steblin-Kamenskii, M.I. (1984), *Mir sagi: stanovlenie literatury* [The World of the Saga. The Making of Literature], Nauka, Moscow, Russia.
- Tamarchenko, N.D. (1999), “‘Captain’s Daughter’ and the destiny of the historical novel in Russia”, *Izvestiya Rossiiskoi Akademii nauk, Seriya literatury i yazyka*, no. 2 (1999), pp. 44–53.
- Tamarchenko, N.D. (1997), *Russkii klassicheskii roman XIX veka: problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian classical novel of the 19th century. Issues of poetics and typology of the genre], RGGU, Moscow, Russia.
- Yakubovich, D.P. (1939), “‘Captain’s Daughter’ and the novels of Walter Scott”, *Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii* [Pushkin. Chronicle of the Pushkin Commission], Akademiya nauk SSSR, Moscow, Leningrad, Russia, pp. 165–197.
- Zuseva-Ozkan, V.B. (2012), *Poetika metaromana* [The Poetics of the Meta-novel]. RGGU, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Конфликт культурного и природного в Кавказском мегатексте русской литературы

Диана А. Молчанова

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

Аннотация. В статье рассматривается роль антитезы «культурное – природное» в мифопоэтике Кавказского мегатекста. Исследование проводится на материале произведений русских писателей (А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой), в которых местом действия является Кавказ. При этом в качестве опорного выдвигается тезис о том, что интегрирующую роль в мегатексте играет не locus, а лежащая в основе всех рассматриваемых текстов мифологема. Для Кавказского мегатекста в первую очередь выделяется мотивный комплекс инициации, установленный в качестве базового для Сибирского мегатекста русской литературы, поскольку оба мегатекста возникают вследствие осмысления Кавказского и Сибирского locus'ов как символической «страны мертвых». Однако Кавказский текст также имеет в своей основе комплекс мотивов, подпитываемых мифологемой мирового древа, которая манифестируется в виде ряда ценностно размеченных противопоставлений, в том числе пар «север–юг», «запад–восток», «цивилизация – варварство», восходящих в конечном счете к бинарной оппозиции «культура – природа». Эти антитезы реализуются на разных уровнях организации художественного текста: фокализации и сюжета, мотива и мифотектоники, художественной системы автора. Между полями «культурное» и «природное» возникает смысловое напряжение, которое разрешается через обращение к мотивному комплексу жертвоприношения, также восходящему к архетипическому знаковому комплексу мирового древа. Следовательно, антитеза «культурное – природное» играет в кавказских текстах, входящих в единый мегатекст, миромоделирующую роль, накладываясь на мотивный комплекс инициации и создавая амбивалентный хронотоп символической смерти и духовного перерождения.

Ключевые слова: Кавказский текст, мегатекст, мировое древо, мифопоэтика, мотив

Для цитирования: Молчанова Д.А. Конфликт культурного и природного в Кавказском мегатексте русской литературы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 27–38. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-27-38

Conflict of cultural and natural in the Caucasian megatext of Russian literature

Diana A. Molchanova

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

Abstract. The article deals with the role of the antithesis “cultural – natural” in the mythopoetics of the Caucasian megatext. The study is based on the texts of Russian writers (A.A. Bestuzhev-Marlinsky, A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, L.N. Tolstoy), in which the Caucasus is the scene of action. At the same time, the thesis that the integrating role in the megatext is played not by locus, but by the underlying mythologeme of all the texts in question. The motivic complex of initiation, established as the basic one for the Siberian megatext of Russian literature, is under consideration as a basis for the Caucasian megatext, since both megatexts arose as a result of perception of Caucasian and Siberian locus as a symbolic “land of the dead”. However, the Caucasian text also contains a complex of motives cultivated by the mythologeme of the world tree, which manifests itself in the form of a number of value-marked oppositions, including pairs “north – south”, “west – east”, “civilization – barbarism”, ultimately ascending to the binary opposition “culture – nature”. Those antitheses are implemented at different levels of the literary text organization: focalization and plot, motives and mythotectonics, the artistic system of the author. There is a semantic tension between the fields “cultural” and “natural”, which is usually resolved through an appeal to the motivic complex of sacrifice, which also ascends to the archetypal iconic complex of the world tree. Consequently, the antithesis “cultural – natural” plays a world-modeling role in Caucasian texts which are pieces of a single megatext. The antithesis superimposes on the motivic complex of initiation and creates an ambivalent chronotope of symbolic death and spiritual rebirth.

Keywords: Caucasian text, megatext, world tree, mythopoetics, motif

For citation: Molchanova, D.A. (2022), “Conflict of cultural and natural in the Caucasian megatext of Russian literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 27–38, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-27-38

Исследователи «русской кавказианы» (И.Л. Багратион-Мухранели, С. Лейтон, К. Хокансон, А. Фэлчер, А. Эткинд [Багратион-Мухранели 2019; Layton 1994; Hokanson 1994; Felcher 2011; Etkind 2011]) неоднократно отмечали присутствие в кавказских текстах комплекса «просвещение – колонизация», объясняя его

«существованием [в сознании русских. – Д. М.] комплексов подчинения и превосходства по отношению к Западу» (The coexistent complexes of inferiority and superiority to the West) [Layton 1994, p. 288]. И.Л. Багратион-Мухранели на материале поэмы «Кавказский пленник» соотносит парадигму «Восток–Запад» с оппозицией «природа – цивилизация», парадигму «Юг–Север» – с оппозицией «природа – культура», при этом по отношению к «Северу» Кавказ выступает как «Юг», положительно окрашенный край вольности; по отношению к «Западу» – обретает отрицательные черты как непросвещенный «Восток» [Багратион-Мухранели 2019, с. 188]. Целью настоящего исследования является установление роли конфликта природного и культурного в мифопоэтическом субстрате Кавказского мегатекста, поскольку исторический контекст не позволяет в полной мере объяснить художественно-смысловое своеобразие геолокального «текста», сформировавшегося на основе locus'a Кавказа. Взаимодействие природного и культурного смысловых полей в отдельных кавказских текстах может быть исследовано на основе интертекстуального подхода, который предполагает прослеживание парадигматических связей отдельных текстов с общим для них архетипическим сюжетом.

Изучение особых геолокальных «текстов» – палимпсестных мегатекстов – ведется с опорой на их мифопоэтическую природу. Именно комплекс архетипических мотивов обеспечивает смысловое единство мегатекста как особой семантической структуры, отличая его от простого тематического единства, контекстуально обусловленных литературных инсталляций и циклоидных ансамблей, а также от циклов, обладающих, в противовес мегатексту, свойством художественной целостности.

Мифологический субстрат Кавказского мегатекста складывается из архетипического комплекса мотивов инициации и универсального знакового комплекса мирового древа. Первое подтверждается тем, что Кавказ, как и Сибирь, в русском культурно-мифологическом пространстве представляется лиминальным («пороговым») пространством символической смерти, предполагающей потенциальную возможность перерождения. Такое представление о Кавказе отразилось в материалах частной переписки 1830-х гг., где можно встретить утверждение: «Кавказ у нас в России слывет хуже Сибири»¹ (что вступает в явное противоречие с живописным ландшафтом и комфортным климатом

¹ См.: *Троцкий Ю.Л.* Российская провинция – от топоса к хронотопу // Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни. Кн. 1. Пенза, 1996. С. 159–160.

горной местности). В.И. Тюпа в статье о Сибирском тексте русской литературы указывает на особую «смертельность» Кавказа в противовес «временной смерти», переживаемой в Сибирском хронотопе [Тюпа 2002, с. 27].

Мифологема мирового древа, в свою очередь, манифестируется вертикальной архитектоникой Кавказского хронотопа: в художественных текстах с Кавказом оказывается тесно связана прото-сюжетная схема путешествия в иной мир, реализующаяся в виде анабасиса (восхождения в горы как посещения верхнего мира) и катабасиса (нисхождения в ущелья – путешествия в преисподнюю). Кроме того, универсальный знаковый комплекс мирового древа предполагает упорядочение мира с помощью целого ряда ценностно размеченных противопоставлений, среди которых особой значимостью наделяется антитеза «освоенный (связанный с культурой) – неосвоенный (связанный с природой)» (см. [Топоров 2010а, с. 278]).

Анализ кавказских текстов показывает, что конфликт природного и культурного в них возникает многократно и на разных уровнях организации текста: в уже упомянутой поэме «Кавказский пленник» «хладный и немой» русский, он же европеец, противопоставлен «деве страстной»; в повести «Аммалат-Бек» сталкиваются страстный азиатец Аммалат и полковник Верховский, просвещенный европеец; в поэме «Мцыри» оппозицию образуют «душные», «сумрачные» кельи монастыря и «...чудный мир тревог и битв, / Где в тучах прячутся скалы, / Где люди вольны, как орлы»²; в повести Толстого «Кавказский пленник» противопоставлены активный Жилин и пассивный Костылин, чьи точно намеченные характеры раскрываются именно в условиях кавказского хронотопа; в повести «Казачи» – офицер Оленин, «исковерканное и слабое существо», его «одностороннее, холодное, умственное настроение» и «чистая, неприступная, величавая», ровная и спокойная, «как природа», казачка Марьяна³.

Оппозиция «природное – культурное» манифестируется в кавказских текстах посредством мотивов, связанных с комплексом мифов о культурных героях – мифических персонажах, добывающих или создающих для людей предметы культа и культуры, обучающих ремеслам и искусствам. В этот комплекс входит и миф о Прометее и аналогичных ему героях (Амирани, Абрскил), местом пленения которых служат Кавказские горы.

² *Лермонтов М.Ю.* Мцыри // Лермонтов М.Ю. Стихотворения и поэмы. Минск: Мастацкая літаратура, 1979. С. 169.

³ *Толстой Л.Н.* Казачи // Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы: Рассказы и повести. Минск: Юнацтва, 1990. С. 260–261.

Наиболее яркой иллюстрацией проявления мотивного комплекса, связанного с Прометеем, служит повесть Толстого «Кавказский пленник»: Жилин «на всякое рукоделье мастер был»⁴ (Прометей «наделил разумом слепых, жалких людей, живших, как муравьи в пещерах, научил их строить дома, корабли, заниматься ремеслами, носить одежды, считать, писать и читать», различать времена года, приносить жертвы богам и гадать»⁵); он лепит кукол из глины, причем на третий раз «одна – мужик, другая – баба»⁶ (Прометей «сам вылепил первых людей из земли и воды»; «Именно Прометею (а не Афине и Гефесту) приписывается создание первой женщины»⁷), чинит часы и оружие («в виде огня, украденного им из мастерской Гефеста и Афины, Прометей дарует человечеству технический прогресс»⁸).

Однако в мифах культурный герой может быть не только добытчиком, но и борцом с силами хаоса (часто воплощенными в образе хтонических существ). Совершая подвиги, он способствует преодолению первоначального хаотического состояния мира; в мифе примером культурного героя такого типа служит Геракл. В этой связи ожидаемо встретить в кавказских текстах проявления мотивного комплекса героя-змееборца. Действительно, пример поединка культурного героя с иноземцем как воплощением враждебных сил находим в одном из первых связанных с Кавказом текстов в русской литературе – летописном сказании о поединке Мстислава с касожским князем Редедей. Согласно текстам летописей, тмутараканский князь Мстислав вступил в поединок с Редедей один на один и «зарезал» его⁹. Этот эпизод русско-кавказской истории Пушкин в эпилоге «Кавказского пленника» дополняет военными подвигами Цицианова, Котляревского и Ермолова.

Комплекс мотивов, связанных с фигурой культурного героя (как Прометея, так и Геракла), подпитывает сложившееся в русской литературе представление о просвещении как миссии России на Кавказе:

⁴ Толстой Л.Н. Кавказский пленник // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1982. С. 216 (далее – Кавказский пленник).

⁵ Лосев А.Ф. Прометей // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 338 (далее – Мифы народов мира).

⁶ Кавказский пленник. С. 217.

⁷ Мифы народов мира. С. 338.

⁸ Там же.

⁹ Лаврентьевская летопись [Электронный ресурс]. URL: http://expositions.nlr.ru/LaurentianCodex/_Project/page_Show.php?list=105&n=116 (дата обращения 15 февраля 2022).

Будьте уверены, что покуда просвещение не откроет новых средств к довольству и торговля не разольет его поровну во всех ущельях Кавказа, горцев не отучат от разбоев даже трехгранными доказательстами¹⁰;

Есть средство более сильное, более нравственное, более сообразное с просвещением нашего века: проповедание Евангелия. <...> Кавказ ожидает христианских миссионеров¹¹.

Поскольку исторические процессы на Кавказе разворачиваются в контексте непрекращающихся военных действий, логично было бы предположить, что культурный герой – победитель чудовищ – будет регулярно возникать в кавказских текстах. Однако на практике столкновение «светлого», культурного, с «темным», природным, в условиях Кавказского хронотопа осуществляется в ином, нежели поединок героя-змеборца с чудовищем, виде.

В текстах, входящих в Кавказский мегатекст, убитый герой предстает вовсе не как злодей, а как невинная жертва. Полковник Верховский прямо именуется в тексте повести «жертвой», в то время как Амалат – «палачом»: «И между тем Верховский, как жертва, ничего не подозревающая, ехал рядом с своим палачом»¹². В поэме «Хаджи Абрек» Леила также «невинная» жертва: при встрече с пришельцем она веселится и танцует: «Восторгом **детским**, но живым / Душа **невинная** объята»¹³; в страхе перед смертью молит его, стоя на коленях: «Ответствуй! Ничего не значат / **Невинных** слезы пред тобой?»¹⁴. «Невинность» Хаджи-Мурата проявляется в портретной характеристике: мертвая голова сохраняет «в складке посиневших губ... детское доброе выражение»¹⁵. Еще при жизни горца «улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием»¹⁶. Черты невинной жертвы есть и на лице Элдара – верного кунака (товарища) Хаджи-Мурата: у него в мо-

¹⁰ *Марлинский А.* Полное собр. соч.: В 12 ч. Ч. 10: Кавказские очерки. СПб.: Тип. III Отделения собственной Е.И.В. Канцелярии, 1839. С. 42.

¹¹ *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1960. С. 421.

¹² *Бестужев-Марлинский А.А.* Амалат-Бек // Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести. М.: Наука, 1995. С. 83.

¹³ *Лермонтов М.Ю.* Хаджи Абрек // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Поэмы. СПб.: Из-во Пушкинского Дома, 2014. С. 251.

¹⁴ Там же. С. 253.

¹⁵ *Толстой Л.Н.* Хаджи-Мурат // Толстой Л.Н. Хаджи-Мурат; Повести. М.: Худож. лит., 1980. С. 293.

¹⁶ Там же. С. 207.

мент смерти «бараньи прекрасные глаза» и «рот с выдающейся, как у детей, верхней губой»¹⁷.

Герой-жертва в кавказском мегатексте может на уровне фокализации иметь черты вегетативного (страдающего и воскресающего) божества: в финале повести «Аммалат-Бек» отмщение и смерть нисходят к Аммалату от руки брата Верховского, словно бы ожившего мертвеца; в поэме «Измаил-Бей» горец Измаил убивает русского офицера ударом шашки: «Как зрелый плод от ветки молодой / Скатилась голова»¹⁸.

Имеющийся в этих текстах мотив отсечения головы также не может быть прочитан сквозь призму сюжетной схемы поединка со змеем или в рамках мотивного комплекса инициации, поскольку убитый и обезглавленный герой, как показано выше, отнюдь не соответствует образу хтонического чудовища. Отсеченная голова, кроме того, не реализует свое значение как трофей или выкуп за невесту: Ахмет-хан и его дочь Селтанета отказывают Аммалату, ужаснувшись его преступлению; голова убитого Измаилом русского остается лишь деталью на сюжетной канве; голова Леилы, служащая, на первый взгляд, доказательством исполненного обещания, имеет статус святыни: «И вот пошел я жить в пустыню / С последней дочерью своей. / Ее хранил я, **как святыню**»¹⁹, – повествует о Леиле ее отец. Подвергается сакрализации и мертвая голова Хаджи-Мурата, которую настойчиво пытается поцеловать Иван Матвеевич.

Вертикальная ценностная архитектоника мирового дерева, на первый взгляд, не объясняет смертей «невинных жертв» с последующим отсечением у них головы. Однако объяснение может быть найдено при обращении к горизонтальной оси на схеме мирового дерева, в центре которого (на перекрестье осей X и Y), согласно изысканиям В.Н. Топорова, разыгрывается ритуал жертвоприношения [Топоров 2010b]. По своей мифопоэтической природе жертвоприношение связано с ситуацией столкновения старого и нового, природного (хаоса) и культурного (космоса). Ритуальное растерзание или расчленение человеческой жертвы – важнейший этап «превращения» хаоса в космос, неосвоенного – в освоенное, чужого – в свое. Признавая Кавказские горы аллоэлементом мирового дерева, возможно рассмотреть перечисленные нами смерти героев (Верховского, Леилы,

¹⁷ Там же. С. 300.

¹⁸ *Лермонтов М.Ю.* Измаил-Бей // *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Поэмы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 197.

¹⁹ *Лермонтов М.Ю.* Хаджи Абрек. С. 246.

русского офицера из поэмы «Измаил-Бей», Хаджи-Мурата) как реализацию мотивного комплекса жертвоприношения: этому способствует, во-первых, мотив невинной жертвы; во-вторых, мотив отсечения головы. Обезглавливание, как отмечает Вяч. Иванов в исследовании «Дионис и прадионисийство», важнейший этап расчленения, потому оно эквивалентно расчленению [Иванов 1994, с. 131].

В кавказских текстах жертвоприношение и редуцированное до отсечения головы расчленение служат для дифференциации «природного» и «культурного», «своего» и «чужого», а в конечном счете – «доброе» и «злого». В зависимости от того, какой стороне – природе или культуре – принадлежит герой-жертва, а какой – герой-палач, расставляются в тексте знаки «плюс» и «минус».

Аммалат, «благородный дикарь», в финале повести предается своей «животной» стороне и приносит в жертву полковника, представителя «культуры». В результате такого жертвоприношения «природа» обретает отрицательную коннотацию, культура – положительную.

В повести «Хаджи-Мурат» русские, как носители культуры и православия, ведут борьбу с дикарями-горцами, нисходя при этом до осквернения храмов и трупов последних. Благодаря «детскому доброму выражению» в уголках губ мертвой головы Хаджи-Мурата и рамочному тексту, повествующему о несгибаемом чертополохе, «природа» получает положительную авторскую оценку, представители «культуры» же оцениваются отрицательно («Все вы живорезы»²⁰, – говорит о них Марья Дмитриевна).

В поэме «Измаил-Бей» явный представитель русской православной культуры – русский офицер, гибнущий от руки Измаила. Однако и черкесский князь оказывается в финале поэмы не только носителем православия, но и жертвой «второго порядка», тем самым закрепляя знак «плюс» за сферой культуры.

В поэме «Хаджи Абрек» Леила не является представительницей другой культуры, но, будучи невинной жертвой, оттеняет «дикость» горских нравов, воплощенных в образе Хаджи.

С. Лейтон пишет о «бифуркации» художественного образа Кавказа в связи со сменой субпарадигм художественности: Кавказские горы из романтического «земного рая», «алтаря» (Eden; alpine sanctuary [Layton 1994, с. 290]) превращаются в постромантическую эпоху (в литературе реализма) в «место убийства», «поле боя» (killing field; battlefield [Layton 1994, с. 290]). Однако, на наш взгляд, специфика Кавказского хронотопа объясняется амбива-

²⁰ Толстой Л.Н. Хаджи-Мурат. С. 294.

лентностью, заложенной на мифопоэтическом уровне: на уровне среднего члена мирового древа разыгрывается ритуал, и алтарь есть место жертвоприношения – священнодействия и убийства одновременно.

В качестве заключительного наблюдения отметим, что с конфликтом «природы» и «культуры» рифмуется мотивный комплекс Каина (первого земледельца) и Авеля (первого пастуха), который прослеживается в некоторых кавказских текстах – в частности в повести «Аммалат-Бек» и в поэме «Измаил-Бей». Убийство Амалатом Верховского, как и убийство Каином Авеля, расценивается как великий грех братоубийства, за который Амалат-Каин проклят и обречен на скитания:

Для тебя счастье! Для тебя, братоубийцы!.. Если ты найдешь его,
свет станет молиться шайтану вместо аллы;

Пуškai одно раскаяние преследует тебя как тень; отныне я не товарищ твой!²¹

В поэме «Измаил-Бей» князь Измаил – «окультуренный» в России представитель «природы», в то время как его брат Росламбек – аутентичный горец, «лукавый князь», рубящий головы пленникам «для забавы»²². В финале поэмы Росламбек, «жестокий брат, завистник вероломный»²³, убивает Измаила, оказавшегося «джяуром», иноверцем.

Как видим, проблема взаимоотношения природного и культурного не имеет единообразного решения, благодаря чему и формируется кавказский мегатекст, в каждом отдельном тексте которого данная проблема решается по-своему. Индивидуальное становление героя протекает, таким образом, в лиминальном и амбивалентном хронотопе, осложняясь конфликтом «севера» и «юга», «запада» и «востока», «природного» и «культурного», «своего» и «чужого».

Накладываясь на конфликтную обстановку исторического Кавказа, мотивный комплекс братоубийства как частный случай универсального конфликта «природы» и «культуры» создает поле напряженных смыслов, ориентироваться в котором оказывается предельно сложно. Кавказский мегатекст аккумулирует двухвековой опыт русской литературы и предлагает разнообразные модели существования человека, пути к нравственному

²¹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Амалат-Бек. С. 84.

²² *Лермонтов М.Ю.* Измаил-Бей. С. 163.

²³ Там же. С. 205.

спасению в условиях, когда, выражаясь словами В.Н. Топорова, «жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»²⁴.

Анализ художественных произведений, образующих Кавказский мегатекст, показывает, что в каждом отдельном тексте единого политекстуального комплекса в большей или меньшей степени проявляется комплекс архетипических мотивов, объединенных универсальным знаковым комплексом мирового древа. Специфика Кавказского мегатекста русской литературы нам видится в его мифопоэтической природе, которая объединяет и примиряет столь различные взгляды на литературный Кавказ – от «земли обетованной» [Шульженко 2017, с. 105] до места «хуже Сибири». Смыслообразующий конфликт «природного» и «культурного» и связанный с ним комплекс мотивов жертвоприношения составляет отличие Кавказского мегатекста от Сибирского. Наличие же в русской литературе еще одного (наряду с Петербургским и Сибирским) геолокального политекстуального комплекса, интегрируемого комплексом архетипических мотивов, подтверждает необходимость дальнейшего исследования мегатекстов как особых интертекстуальных единств.

Литература

- Багратион-Мухранели 2019 – *Багратион-Мухранели И.Л.* Концепт кавказского пленника в русской литературе XIX в. // Новое прошлое / The New Past. 2019. № 3. С. 178–201.
- Иванов 1994 – *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 343 с.
- Топоров 2010а – *Топоров В.Н.* «Мировое дерево»: универсальный образ мифопоэтического сознания // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: В 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 263–289.
- Топоров 2010б – *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: В 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 25–51.
- Тюпа 2002 – *Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.

²⁴ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Введение в тему // Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 279.

- Шульженко 2017 – Шульженко В.И. «Кавказский текст» русской литературы: границы описания и парадоксы восприятия // Известия ДГПУ. 2017. № 1. С. 104–108.
- Etkind 2011 – Etkind A. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity Press, 2011. 264 p.
- Felcher 2011 – Felcher A. “Literary Conquest” of Imperial Frontiers: Bessarabia and the Caucasus “Discovered” by A. Pushkin // *Revista de Etnologie și Culturologie*. 2011. Vol. IX–X. P. 259–264.
- Hokanson 1994 – Hokanson K. *Literary Imperialism, Narodnost’ and Pushkin’s Invention of the Caucasus* // *Russian Review*. 1994. Vol. 53. Iss. 3. P. 336–352.
- Layton 1994 – Layton S. *Russian Literature and Empire. Conquer of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 354 p.

References

- Bagratiya-Mukhraneli, I.L. (2019), “The Concept of Caucasian Captive in Russian Literature of the 19th Century”, *Novoe proshloe / The New Past*, no. 3, pp. 178–201.
- Etkind, A. (2011), *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Polity Press, Cambridge, UK.
- Felcher, A. (2011), “ ‘Literary Conquest’ of Imperial Frontiers: Bessarabia and the Caucasus ‘Discovered’ by A. Pushkin”, *Revista de Etnologie și Culturologie*, vol. IX–X, pp. 259–264.
- Hokanson, K. (1994), “Literary Imperialism, Narodnost’ and Pushkin’s Invention of the Caucasus”, *Russian Review*, vol. 53, iss. 3, pp. 336–352.
- Ivanov, V.I. (1994), *Dionis i pradionisiizstvo* [Dionysus and Pradionisism], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Layton, S. (1994), *Russian Literature and Empire. Conquer of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Shul’zhenko, V.I. (2017), “The ‘Caucasian Text’ of Russian Literature. The Boundaries of Description and Paradoxes of Perception”, *Izvestiya DGPU*, no. 1, pp. 104–108.
- Toporov, V.N. (2010a), “‘The World Tree’. A universal image of mythopoetic consciousness”, *Mirovoe derevo. Universal’nye znakovye kompleksy* [Toporov, V.N. The World Tree. Universal Significant Complexes], in 2 vols., vol. 1, *Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi*, Moscow, Russia, pp. 263–289.
- Toporov, V.N. (2010b), “Primitive Ideas About the World (General View)”, *Mirovoe derevo. Universal’nye znakovye kompleksy* [Toporov, V.N. The World Tree. Universal Significant Complexes], in 2 vols., vol. 1, *Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi*, Moscow, Russia, pp. 25–51.
- Тыпа, В.И. (2002), “Mythologem of Syberia. On Issue of ‘Siberian Text’ in Russian Literature”, *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, pp. 27–35.

Информация об авторе

Диана А. Молчанова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; anafielas@yandex.ru

Information about the author

Diana A. Molchanova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; anafielas@yandex.ru

Инкарнация смысла в драматическом произведении

Юрий В. Подковырин

Российский государственный гуманитарный университет,

Москва, Россия,

Московский финансово-промышленный университет «Синергия»,

Москва, Россия, mail1981@list.ru

Аннотация. Объектом исследования в предлагаемой статье является смысловая организация драматического произведения. Предметом исследования – особенности актуализации смысла в драматическом произведении, обусловленные его родовой спецификой. Специфика художественного смысла описывается в данной статье с понятия инкарнации (воплощения). При этом в статье раскрывается не теологическое, а эстетическое (с опорой на работы Бахтина 1920-х гг.) и герменевтическое содержание понятия инкарнации. Основное внимание в статье уделяется выявлению родовых особенностей инкарнации смысла в произведениях как классической, так и современной драматургии. Научная новизна статьи определяется тем, что в ней впервые (посредством понятия инкарнации) выявляются родовые особенности актуализации смысла в драматическом произведении, а именно: 1) акцент на самом процессе перехода смысла бытия героев из модуса возможности в модус действительности; 2) помещение в центр мира драмы героя, находящегося в ситуации выбора из спектра возможных вариантов осуществления собственного жизненного смысла; 3) художественное осмысление жизни героев как ограниченного горизонта осуществления семантических возможностей, на что указывает специфика изображения времени (как условного «сейчас», незавершенного настоящего) и пространства (как ограниченного и обозримого условного «здесь»); 4) в неклассической драме связь инкарнации смысла с изображением героев, бросающих «свое бытие на возможность» (Хайдеггер) преимущественно не в пространстве межличностного общения, а в сферах сознания и/или языка.

Ключевые слова: смысл, инкарнация, интерпретация, герменевтика, драма, литературное произведение, действие

Для цитирования: Подковырин Ю.В. Инкарнация смысла в драматическом произведении // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 39–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-39-48

Incarnation of meaning in a dramatic work

Yurii V. Podkovyrin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
Moscow University for Industry and Finance "Synergy",
Moscow, Russia, mail1981@list.ru*

Abstract. The object of research in the proposed article is the semantic organization of a dramatic work. The subject of the study is the peculiarities of updating the meaning in a dramatic work, due to its generic specifics. The specifics of artistic meaning are described in this article with the concept of incarnation (implementation). At the same time, the article reveals not theological, but aesthetic (based on the works of Bakhtin of the 1920s) and the hermeneutic content of the above concept. The article focuses on identifying the generic features of incarnation of meaning in works of both classical and modern drama. The scientific novelty of the article is determined by the fact that for the first time (through the concept of incarnation) it reveals the generic features of updating the meaning in a dramatic work, namely: 1) emphasis on the process of transition of the meaning of the characters' being from the mode of possibility to the mode of reality; 2) placing in the center of the world of drama a character who is in a situation of making a choice of his own life meaning from a range of possible options for its implementing; 3) artistic understanding of the characters life as a limited horizon for the implementation of semantic possibilities, as indicated by the specifics of the image of time (as conditional "now", unfinished present) and space (as limited and visible conditional "here"); 4) in a non-classical drama, the connection of incarnation of meaning with the image of characters throwing "their being at opportunity" (Heidegger) is mainly not in the space of interpersonal communication, but in the spheres of consciousness and/or language.

Keywords: meaning, incarnation, interpretation, reader, hermeneutics, drama, literary work, action

For citation: Podkovyrin, Yu.V. (2022), "Incarnation of meaning in a dramatic work", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 39–48, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-39-48

Несмотря на огромное количество интерпретаций конкретных драматических произведений, вопрос о специфике *смысла* драмы, особенностях его раскрытия в интерпретации драматического текста остается в литературоведческой науке, по большому счету, непоставленным. Только в последнее время стали появляться теоретические работы об особенностях рецепции (читательского, а не

зрительского, связанного с театральным воплощением, восприятием) текста драмы [Давыдова 2010; Журчева 2010; Павлов 2018], при этом отсутствуют обобщающие работы, посвященные герменевтике драматического произведения, родовой специфике ее смысла. В данной статье мы хотим наметить некоторые подступы к герменевтике драмы, причем в неразрывной связи с ее поэтикой. Цель статьи – выявление и описание наиболее общих параметров и специфики актуализации смысла в драматическом произведении (на материале произведений как классической, так и современной драмы).

Специфика смысла драматического произведения в данной статье выявляется с помощью понятия *инкарнации*. В ряде наших предыдущих работ мы описали природу и параметры инкарнации смысла в литературном произведении [Подковырин 2012; Подковырин 2019]. Богословское по происхождению понятие «инкарнация» в XX веке переносится в сферы нравственной философии (Г. Марсель [Марсель 2004], М. Бахтин [Бахтин 2003, с. 7–68]), герменевтики (Х.-Г. Гадамер [Гадамер 1988, с. 485–492]) и эстетики (М. Бахтин [Бахтин 2003, с. 69–263]). Вместе с тем последовательное соотношение понятий *инкарнации* и *смысла* в литературоведческом контексте не осуществляется, а его герменевтический потенциал остается нераскрытым. В целом под инкарнацией смысла мы понимаем присущую искусству форму осуществления *смысла*, заключающегося в его *воплощении*, то есть претворении в действительность. В литературном произведении смысл воплощается (инкарнируется) в формах изображенной и словесно артикулированной действительности «мира персонажей» (Н.Д. Тамарченко [Тамарченко 2008, с. 122]), для которых этот мир является сферой осуществления их частных *жизненных* смыслов (житейских забот и чаяний), еще не «сбывшихся» в наличности их жизни как целого. Инкарнация смысла, таким образом, представляет собой совершающийся благодаря творческой деятельности автора и сотворческой деятельности реципиентов акт художественной *интерпретации* человеческой жизни, раскрытия ее сверхжизненного смысла, недоступного персонажам с их имманентных художественному миру «житейских» позиций.

Инкарнация смысла в драме, на наш взгляд, имеет ряд особенностей, обуславливающих саму форму драматического произведения. Воплощение смысла в произведениях данного литературного рода выглядит несколько затрудненным в силу того, что драма самой своей формой – через явленные в своей непосредственности реплики и поступки действующих лиц – актуализирует еще не претворенные в бытие, «предстоящие» жизненные смыслы. Сама

предполагаемая драмой постановка реципиента в позицию *соглядатая*, наблюдающего за событиями, как будто они происходят *здесь и сейчас*, акцентирует в жизни ее не только фактическую, но и семантическую незавершенность, процессуальность. Однако этот акцент на семантической незавершенности, «вопросительности» жизни сам является присутствием драме способом ее интерпретации.

Рассмотрим седьмую сцену I акта шекспировского «Макбета», в которой изображаются сомнения главного героя и его разговор с леди Макбет. Представим, что изображенный в сцене монолог, а затем и разговор даны в слове некоего повествующего субъекта как свершившиеся в прошлом и становящиеся предметом оценки и осмысления внутри самого художественного мира, что имело бы место в эпическом произведении. В этом случае художественный акцент был бы перенесен с *выбора* героя из открытых ему возможностей на смысловые итоги уже совершенного выбора. Почему же драма для осуществления собственного смысла – его инкарнации – акцентирует внимание реципиента на моменте выбора, совершаемого героем, причем таким образом, как будто этот выбор совершается *на наших глазах* – «здесь и сейчас»? Что в этом случае актуализируется в самом *смысле*? Прежде всего не просто его неоднородность, но и то, что смысл простирается между некими полюсами, его «поляризованность» [Фуксон 2008, с. 290]. Но не только это. Ясной становится именно в ситуации выбора *взаимоисключающая* природа смысловых вариантов: «сбывание» определенного варианта смысла возможно только за счет отбрасывания, упущения других. Выбор Макбета между злодейством и тем, чтобы «оставить это дело» (с. 24)¹, вернее, художественный акцент на этом выборе, выделяет не только избираемый аспект смысла, но и упускаемые аспекты («я в глазах народа / Облекся золотым нарядом славы. / Хочу пощеголять я в новом платье» (с. 24)). Для героев драмы их решения и «действия» направлены на актуализацию возможных смыслов-целей. Что же в данной сцене находится за пределами кругозора героя – будущего убийцы и короля? Как раз сама ситуация выбора, момент смысловой неопределенности, взятый в своей *пластической данности*. Действуя, герои совершают выбор из возможностей, но сама «выставленная на обозрение» (именно к драме это определение имеет самое прямое отношение) наличность этого выбора остается от них скрытой. При этом она актуализируется в

¹ Здесь и далее цитаты из «Макбета» Шекспира приводятся по изданию: Шекспир У. Макбет / Пер. с англ. Ю. Корнеева // Шекспир У. Полное собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Искусство, 1960. С. 5–100 (далее страницы указаны в скобках в тексте).

кругозорах автора и читателей-зрителей. В этих же, внешних по отношению к жизненному миру героев, кругозорах каждый конкретный выбор-поступок осмысливается в контексте смыслового целого жизни, понятой как «действие», рассматривается как момент *инкарнации ее смысла*. В то же время в инкарнированном смысловом «плане» произведения каждое действие героев осмысливается как репрезентация (на микроуровне) «действия жизни» [Гачев 2008, с. 182] (т. е. жизни, художественно интерпретированной как свершение – осуществление единственного смысла из спектра возможных, противоречивых). Выбирая, герой осмысливает (взвешивает) возможности; автор (и реципиент) осмысливает героя через изображение самого решения-поступка, на «развилке» его жизненного пути, демонстрируя тем самым кристаллизацию единственного действительного смысла из *противоречивого* вещества жизни.

Как и почему в действительность облекается именно *такая*, а не другая возможность (в случае Макбета и Леди Макбет – злодейство) – вот что толкует зрителю драма. Так, в цитированной выше реплике Макбета («Хочу пощеголять я в новом платье...»), по видимости, обозначающей другой – возможный вариант выбора героя, не связанный с убийством, обращает на себя внимание (читателя-зрителя, но не действующего лица!) глагол «пощеголять». Слава Макбета-героя для него самого – это не часть сущности, а нечто вроде *маски*, предназначенной для внешнего пользования («в глазах народа» (с. 24)). Сам образ смены платьев в данной реплике указывает на границу между внешностью и нутром, сущностью и видимостью. В реплике Макбета, завершающей данную сцену, после объявления героем своего выбора («Я решение принял, / Напрягся и готов на страшный шаг» (с. 26)) вновь появляется мотив покровы, маски: «Пусть ложь сердца прикроют ложью лица» (с. 26). Из данных реплик мы видим, что даже в тех словах, которые указывают на альтернативный (так и не совершенный) выбор главного героя, просматривается подоплека принятого решения. Один из корней злодейства (возможно, самый глубокий) – в двойственности, заложенной в характере главного героя, в котором внешнее (показное, статусное) отделено от внутреннего. Это противоречие будет сохраняться до конца трагедии, воплотившись как один из ключевых моментов в целом судьбы героя: короля по *статусу*, но не по *судьбе*. Следовательно, на уровне инкарнации само решение действующего лица выступает как *единственно* возможное, как неизбежно вытекающее из логики целого.

Таким образом, в драме человеческая жизнь как завершённый образ осмысливается через представление ее как совершающегося на наших глазах «действия». Рассмотренное в герменевтическом

ракурсе, данное понятие обозначает изображение в драме процесса перехода возможных жизненных смыслов в действительный, «может быть» в «так есть». Выставляя на «обозрение» сам момент совершения жизни «здесь и сейчас», драма художественно осмысливает саму «логику» *претворения* смысловых *вариантов* человеческой жизни в единственную действительность – «наличность воплощенного смысла» [Бахтин 2003, с. 201] (или, говоря более обыденным языком, в *судьбу* как «суд бытия» [Фуксон 2003, с. 172]).

Современная драма (драма неклассического этапа поэтики художественной модальности [Бройтман 2004, с. 221]) изображает героя, бросающего «свое бытие на возможности» уже преимущественно не в сфере «междучеловеческих отношений» [Костелянец 2007, с. 30], а в области *сознания* и/или – в пространстве *речи/текста*. Рефлексия и/или рассказывание в новейшей драме само становится *представлением*: не просто *интерпретацией уже свершившегося, но свершением* – выбором-осуществлением единственного действительного смысла жизни. Характерными примерами инкарнации смысла в драме посредством организации «события исполнения» как «события рассказывания» (М. Бахтин) являются пьесы Е. Гришковца («Как я съел собаку», «ОдноврЕмЕнно»), С. Решетникова («Бедные люди, блин»), И. Вырыпаева («Кислород, Бытие № 2, Июль»), К. Бизё («Рыданья») и ряда других авторов. Так, в упомянутой выше пьесе Вырыпаева «Бытие № 2» особый статус «исполняемого» текста подчеркивается специальной ремаркой: «Главный герой пьесы – текст»² (Вырыпаев, с. 54). Волнующие героиню пьесы Вырыпаева (и в то же время – автора собственной пьесы) вопросы о смысле жизни, о бытии Бога, очевидно (как об этом свидетельствует сама форма пьесы), не могут быть не просто решены, а даже поставлены в пространстве «внешней», социальной жизни (с этим, думается, связана подчеркнутая асоциальность, «безумие» героини). Отсюда неизбежность их постановки во «внутреннем» пространстве сознания, в «условной» форме (квази-)художественного текста. Вместе с тем волнующие Антонину Великанову вопросы имеют *всеобщее* значение и потому нуждаются в *публикации*, в приобщении к ним как «исполнителей» (Вырыпаев, с. 54) ролей, «Ивана Вырыпаева» в качестве появляющегося в мире собственной пьесы «персонажа», так и – через «исполнение» текста – читателей-зрителей. В эпиграфе, предваряющем слож-

² Здесь и далее цитаты из пьесы Вырыпаева приводятся по изданию: *Вырыпаев И. Бытие № 2 // Новая драма: пьесы и статьи*. СПб.: Сеанс: Амфора, 2008. С. 53–118 (в скобках указаны фамилия автора и страница).

ный – «матрешечный» по своему построению – текст произведения и выражающем запредельную «миру персонажей» авторскую точку зрения, указывается на значимость такого приобщения: «При рассказе о своих переживаниях во время психоза больная использовала литературную форму изложения с целью привлечь внимание слушателей» (Вырыпаев, с. 53]. Рассмотрение данного эпиграфа в контексте целого пьесы – как момента инкарнации ее смысла – позволяет понять привлечение «внимания слушателей» не как «нарциссическое» желание больной шизофренией, а как установку на особый – не социальный, а *экзистенциальный* – тип коммуникации, «сбывающийся» в целом драмы. «Исполнение» текста на сцене ставит читателя-зрителя в позицию *соглядатая* уже не только внешней, но и внутренней (экзистенциальной) сферы жизни героев, в которой ставятся важнейшие для них вопросы и совершаются (в словесной, текстуальной форме) *поступки* – «наброски» возможного (для автора и реципиентов – действительно, инкарнированного) смысла их жизни.

Итак, в пьесе Вырыпаева, как и во многих других новейших пьесах, рассказ действующих лиц, «исполнителей», обращен не к смысловым *итогам* их жизни, а к смыслам *предстоящим*, разворачивается не как утверждение, а как вопрос («Кто я есть?», «В чем смысл моей жизни?» и т. д.). Именно такая вопросительная установка субъекта рассказывания (текстопорождения, «исполнения» [Фёдоров 1984, с. 149] текста) позволяет представить рассказ («текст в тексте» и т. п.) как *действие*. Событие *рефлексии*, выраженное в формах развернутого высказывания-исповеди (как, например, в «Рыданьях» К. Бизё или в пьесах Е. Гришковца) или квазихудожественного текста («пьеса» Антонины Великановой в пьесе «Бытие № 2») или в других похожих формах, связанное с самоопределением, попыткой «собрать себя», приобретает для героев современных пьес статус *выбора-поступка*. Сама же форма *представления-рассказывания* выступает в качестве особого (хотя, разумеется, далеко не единственного!), присущего новейшей драме, способа художественной интерпретации человеческой жизни как «действия», инкарнации ее смысла.

Таким образом, как показывает рассмотрение ряда классических и современных пьес, для драмы как рода литературы характерны следующие особенности актуализации (инкарнации) смысла: 1) в драме изображаются, главным образом, не смысловые итоги жизни, а сам процесс *перехода* смысла бытия героев из модуса возможности в модус действительности; 2) в центр мира драмы помещается герой (героиня), находящийся в ситуации *выбора* из спектра возможных, зачастую – взаимоисключающих, вариантов

осуществления собственного жизненного смысла; 3) жизнь героев художественно осмысливается в драме как *ограниченная* область осуществления семантических возможностей, на что указывает специфика изображения времени (как условного «сейчас», незавершенного настоящего) и пространства (как ограниченного и обозримого условного «здесь»); 4) в неклассической драме инкарнация смысла связана с изображением героев, бросающих «своё бытие на возможности» (Хайдеггер) преимущественно не в пространстве межличностного общения, а в сферах сознания и/или языка.

Литература

- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. 955 с.
- Бройтман 2004 – *Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2004. 368 с.
- Гадамер 1988 – *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
- Гачев 2008 – *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. 280 с.
- Давыдова 2010 – *Давыдова Е.М.* Рецептивные стратегии в драматургии // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2010. № 2 (45). С. 15–27.
- Журчева 2010 – *Журчева О.В.* Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: Сб. науч. статей. В 2 ч. Ч. 1. Минск: РИВШ, 2010. С. 46–51.
- Костелянец 2007 – *Костелянец Б.О.* Драма и действие. М.: Совпадение, 2007. 501 с.
- Марсель 2004 – *Марсель Г.* Опыт конкретной философии / Пер. с фр. В.П. Большакова и В.П. Визгина. М.: Республика, 2004. 222 с.
- Павлов 2018 – *Павлов А.М.* Особенности субъектной структуры монодрамы и позиция читателя/зрителя // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 28–38.
- Подковырин 2012 – *Подковырин Ю.В.* Понятие «инкарнации» в философии XX века и феномен смысла литературного произведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 137–142.
- Подковырин 2019 – *Подковырин Ю.В.* Основные качества инкарнации художественного смысла: на примере интерпретации стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 102–113.
- Тамарченко 2008 – *Тамарченко Н.Д.* Мир персонажей // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 122–123.
- Фёдоров 1984 – *Фёдоров В.В.* О природе поэтической реальности. М.: Сов. писатель, 1984. 184 с.

- Фуксон 2003 – Фуксон Л.Ю. Герменевтические параметры чтения литературного произведения // Литературное произведение: теория и практика анализа. Вып. 2. Кемерово, 2003. С. 157–184.
- Фуксон 2008 – Фуксон Л.Ю. Ценностная структура [литературного произведения] // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 290–292.

References

- Bakhtin, M.M. (2003), *Sobranie sochinenii v 7 t.* [Collected works in 7 vols.], vol. 1, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Broitman, S.N. (2004), *Teoriya literatury* [Theory of Literature], in 2 vols., vol. 2, Akademiya, Moscow, Russia.
- Davydova, E.M. (2010), “Receptive strategies in drama”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural studies. Oriental studies” Series*, no. 2, pp. 15–27.
- Fukson, L.Yu. (2003), “Hermeneutic parameters of reading a literary work”, Tamarchenko, N.D. (ed.) *Literaturnoe proizvedenie: teoriya i praktika analiza* [A literary work. theory and practice of analysis], iss. 2, Kemerovo, Russia, pp. 157–184.
- Fukson, L.Yu. (2008), “Value structure [of a literary work]”, Tamarchenko, N.D. (ed.) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts], Izd-vo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, pp. 290–292.
- Fyodorov, V.V. (1984), *O prirode poeticheskoi real'nosti* [On the nature of poetic reality], Sovetskii pisatel', Moscow, Russia.
- Gachev, G. (2008), *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr* [Meaningfulness of artistic forms. Epic. Lyrics. Theatre], Izd-vo Moskovskogo unta, Moscow, Russia.
- Gadamer, H.-G. (1988), *Istina i metod* [Truth and method], Bessonov, B.N. (transl. from German, ed.), Progress, Moscow, Russia.
- Kostelyanets, B.O. (2007), *Drama i deistvie* [Drama and action], Sovpadenie, Moscow, Russia.
- Marcel, G. (2004), *Opyt konkretnoi filosofii* [Experience of specific philosophy], Bol'shakov, V.P. and Vizgin, V.P. (transl. from French), Respublika, Moscow, Russia.
- Pavlov, A.M. (2018), “Features of the subject structure of the monodrama and the position of the reader/viewer”, *New Philological Bulletin*, no. 1 (44), pp. 28–38.
- Podkovyrin, Yu.V. (2012), “The concept of ‘incarnation’ in the philosophy of the 20th century and the phenomenon of the meaning of a literary work”, *Philology. Theory & Practice*, no. 6 (17), pp. 137–142.
- Podkovyrin, Yu.V. (2019), “The main qualities of incarnation of artistic meaning. On the example of the interpretation of M.Yu. Lermontov’s poem ‘Homeland’ ”, *The New Philological Bulletin*, no. 3 (50), pp. 102–113.

- Tamarchenko, N.D. (2008), "World of characters", Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts], Izd-vo Kulaginoi; Intrada, Moscow, Russia, pp. 122–123.
- Zhurcheva, O.V. (2010), "Receptive strategies in the latest drama", Goncharova-Grabovskaya S.Yu. (ed.), *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vv.: sbornik nauchnykh state* [Russian and Belarusian literature at the turn of the 20th–21st centuries. collection of scientific articles], in 2 parts, part 1, RIVSH, Minsk, Belarus.

Информация об авторе

Юрий В. Подковырин, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6;

Московский финансово-промышленный университет «Синергия», Москва, Россия; 125190, Россия, Москва, Ленинградский пр., д. 80, корп. Е.; mail1981@list.ru

Information about the author

Yurii V. Podkovyrin, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

Moscow University for Industry and Finance "Synergy", Moscow, Russia; bldg. E, bld. 80, Lenigradskii Avenue, Moscow, Russia, 125190; mail1981@list.ru

Структура образа главного героя в повести Н.В. Гоголя «Шинель»

Альбина С. Абдуллаева

*Самаркандский государственный университет
имени Ш. Рашидова, Самарканд, Узбекистан,
abdullayeva-as@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые художественные особенности образа главного героя повести «Шинель». Гоголевская повесть своеобразно трансформирует событийный ряд исходного текста – «Жития Акакия Синайского», фрагментируя биографию героя, сводя ее к существенно важным эпизодам жизни героя. Особое внимание в статье уделяется ономапоэтике текста, проясняющей его дополнительные смысловые значения. Пространственно-временные отношения в тексте метафоризированы, личное пространство Башмачкина носит поначалу замкнутый характер, герой закрыт от него. Поворотным пунктом в повествовании является приобретение шинели, которая оказывается для героя проводником в мир страстей и чувств. Он открывает для себя внешний мир, воплощением которого является Петербург, и по мере того, как герой познает окружающее пространство, он приближается к своей гибели. В статье представлены основные моменты трансформации героя – от внешних до глубоко личностных, которые так и не смогли помочь ему утвердиться в мире.

Ключевые слова: житие, хронотоп, гендерные особенности, топос, трансформация

Для цитирования: Абдуллаева А.С. Структура образа главного героя в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 49–58. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-49-58

The structure of the main character's image in N.V. Gogol's novel "The Overcoat"

Al'bina S. Abdullaeva

*Rashidov Samarkand State University, Samarkand, Uzbekistan,
abdullayeva-as@mail.ru*

Abstract. The article considers some artistic features of the image of the main character of the story "The Overcoat". Gogol's novel in a peculiar way transforms the event series of the source text – "The Life of Acacius of Sinai", fragmenting the biography of the character, reducing it to essential episodes of his life. Special attention is paid in the article to the onomapoetics of the text, clarifying its additional semantic meanings. The space-time relations in the text are metaphorized, Bashmachkin's personal space is initially closed, the character is closed from him. The turning point in the narrative is the acquisition of a greatcoat, which turns out to be a guide to the world of passions and feelings for the personage. He discovers the outside world, the embodiment of which is St. Petersburg, and as the character learns about the surrounding space, he is approaching his death. The article presents the main moments of the main character's transformation – from external to deeply personal, which could not help him establish himself in the world.

Keywords: life, chronotope, gender features, topos, transformation

For citation: Abdullaeva, A.S. (2022), "The structure of the main character's image in N.V. Gogol's novel 'The Overcoat' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 49–58, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-49-58

Неоднократно замечено, что повесть «Шинель» сюжетно во многом соотносима с «Житием Акакия Синайского». Герой гоголевской повести столь же кроток, как и его знаменитый тезка, так же молча сносит несправедливые упреки своего наставника, который сначала издевается над ним, а впоследствии сожалеет о своем поступке. И так же, как в «Житии», в «Шинели» представлена картина жизни героя, но совершенно особым образом. Все повествование «Шинели», более или менее подробное, занимают события, связанные лишь с рождением героя и его смертью, точнее с тем, что ей предшествует. В своей повести Гоголь создает авторское «Житие Акакия Акакиевича Башмачкина», далеко ушедшее от оригинала, точнее «Иножитие».

История Акакия Акакиевича ретроспективно представлена нарратором, корректирующим представление читателя о герое

и отношение к нему. Это с его слов читатель узнает об истории незаметного «существа» (как сам повествователь назовет его), ставшего в итоге знаменитостью. Уже само рождение героя фатально предопределяет его будущее, и связано это, конечно, с выбором имени, которое, повторяясь, укрепляет судьбоносную «дурную бесконечность» в жизни не только героя, но и всего его рода: «И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины, ходили в сапогах»¹, замыкая границы существования героя. При этом нарекает его «циклическим именем» «жена квартального офицера», Арина Семеновна Белобрюшкова (обещая младенцу, имея в виду этимологию имени героини, мир и спокойствие), кум же наделен писателем самыми банальными характеристиками – он просто «превосходнейший человек» и просто Иван Иванович Ерошкин, столоначальник в Сенате, чья должность впоследствии троекратно обыгрывается в вариациях буквального образа стола Башмачкина, Петровича и генерала. Таким образом, именно кума, как вещая старуха, задает два вектора судьбы героя – его чиновничью натуру («как будто предчувствовал, что будет титулярный советник» (с. 142) и роковую зависимость от женского начала (подробнее см.: [Абдуллаева 2015]). Само же имя героя, продублированное отчеством, в русской фонетической вариации звучит как некое безадресное вопрошение: «а как?», утверждая тем самым неформальность, пограничность образа. Упомянув о матери Башмачкина, повествователь два раза называет ее «покойницей» – вполне допустимая номинация, принимая во внимание то, что речь идет о событиях, случившихся когда-то, еще при жизни героев, но в контексте истории наречения младенца фраза «покойница матушка... расположилась, как следует, окрестить ребенка» задает всей картине явно мистическое звучание. Если же принять во внимание дату рождения – «на 23 марта», то здесь, вероятно, важна не столько сама конкретизация даты, сколько то, что рождение пришлось на период после дня весеннего равноденствия 21 марта, когда уже точно природа находится в ожидании преобразований и, казалось бы, младенцу тоже уготована счастливая судьба, однако именно межсезонная дата рождения еще раз подтвердит неустойчивость образа главного героя.

Всю собственно сознательную жизнь Башмачкина рассказчик оставляет за рамками повествования, причем возраст героя, его личное время зафиксированы и никак не коррелируют с общим ходом времени; на протяжении многих лет Акакия Акакиевича

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. III. Москва; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 688 с. С. 142. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

...видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности... так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове (с. 143).

Это герой без биографии. И быт его столь же статичен и совсем не меняется: ...хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору (с. 145).

Практически зооморфное состояние героя акцентируется и неоднократно сравнением его самого с «простой мухой». Герой лишен каких бы то ни было рефлексий, и бытование его, скорее, овеществлено сравнением с одеждой – Акакий Акакиевич «несколько рыжеват», как и его вицмундир – «какого-то рыжегато-мучного цвета». Но между тем по какой-то странной логике именно такое бытование героя и есть для него самое логичное и единственно возможное, лишь оно приносит ему покой и наслаждение. Ведь и деятельность его – переписывание каких-то бумаг – сродни имени-отчеству – то же самое дублирование, замкнутость. Акакий Акакиевич – вариативное отражение самого себя, в котором, как в кривом зеркале, отразилась жизнь его святого тезки.

Жизненное пространство героя минимизировано до предела и ограничено локусом стола.

Локус, как правило, соотносится с закрытым, конкретным пространственным образом, отсылающим к действительности... <...> Локус представляет собой некое ограниченное пространство художественного текста, имеющее референтную соотнесенность с действительностью [Гольденберг 2011, с. 192].

У каждого из героев повести стол является средоточием мироустройства. При этом «среда обитания» Башмачкина в повести никак не заявлена, в отличие от более или менее подробно представленного жилища Петровича – «где-то в четвертом этаже по черной лестнице», чиновника, на вечеринку к которому отправляется Башмачкин, кабинета «значительного лица», даже интерьера комнаты обычного среднего чиновника. Предметного мира вокруг Акакия Акакиевича нет, упоминается лишь стол. И не случайно, потому что именно вокруг него сосредоточена вся жизнь героя, цель и смысл которой – копирование бумаг, вне этого не существует ни герой, ни окружающий его мир. Явление Башмачкина в мире почти фантомно и никак этот мир не преобразует, в немалой степени и потому еще, что герой сформирован топосом Петербурга, приро-

да которого, по сути, ирреальна. Образ же города субъективирован видением рассказчика и в начале повествования фактически не визуализирован, представлен лишь сенсорно – холод, серость петербургского неба, промозглость, вызывающие озноб порывы ветра и т. д. Акакий Акакиевич в начале повести Петербурга не видит, он его ощущает.

До определенного момента Башмачкин и Петербург индифферентны по отношению друг к другу. Переломным моментом явились «отставка» отслужившей свой срок шинели и события, связанные с появлением новой шинели. А главным мотиватором такого поворота явился портной Петрович, который раньше «назывался просто Григорий и был крепостным человеком» (с. 117). Своеобразный эпоним (Петр – Петербург – Петрович) позволяет наметить ассоциативный ряд, связанный с поэмой А.С. Пушкина «Медный всадник». Как Петр является косвенным виновником несчастий бедного Евгения, так и Петрович провоцирует череду роковых событий в жизни Башмачкина, настояв на необходимости пошива новой шинели. Окружающее Петровича пространство лишь поначалу кажется передающим реалии петербургской жизни (как это позднее заметит Достоевский): «черная лестница», ведущая в жилище Петровича, «умощена водой, помоями и проникнута насквозь... спиртуозным запахом» (с. 148). Живет Петрович, напомним, на четвертом этаже. В текстах древнерусской литературы (к примеру, в «Хождении Агапия» и других) цифра 4 выражает «идею идеальной целостности... и новой жизни» [Кириллин 2000, с. 182], а также единство четырех частей света. Однако известно и другое сакральное значение числа – четыре всадника апокалипсиса и т. п. Во всяком случае Башмачкин, неоднократно поднимаясь и спускаясь по лестнице на четвертый этаж, тем самым метафорически размыкает собственное жизненное пространство, образно выражаясь, «на все четыре стороны», постепенно проявляясь в мире, чтобы впоследствии, уже в иной жизни, стать полновластным маргинальным хозяином Петербурга. Нумерология в «Шинели» мистифицирует сюжетную основу произведения, корректируя его смысловые границы. Стоит упомянуть и о двенадцати рублях, которые Петрович взял за пошив шинели, и то, что именно в 12 часов Башмачкин уйдет с вечеринки. В том и другом случае мистическая «пороговость» числа предполагает множественность интерпретаций.

«Кривой глаз и рябизна по всему лицу» Петровича – «одноглазого черта», как называет его жена, и «охотника заламливать черт знает какие цены» (с. 149) дополняются рядом деталей, пародируя и одновременно мистифицируя фигуру Петра в знаменитом мо-

нументе – Башмачкин видит Петровича сидящим на «широком деревянном некрашеном столе, подвернув под себя ноги свои, как турецкий паша» (с. 149), таким образом как бы оседлавшим своего «коня» – стол (тем более что в повести упоминается знаменитый анекдот о хвосте лошади Фальконетова монумента). Вполне логичным было бы выделить как центральную деталь портрета Петровича его руки – главный «рабочий инструмент» портного. Однако фокус внимания перемещается в область телесного низа (на ноги), который в данном контексте явно инфернален:

И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп (с. 149).

(И если продолжить ряд «кривозеркальных» аналогий, то данная телесная деталь вполне соотносима с одним из главных акцентов монумента Фальконе – с простертой дланью Петра.) Неслучайно и упоминание табака – символа бесовского мира, в который заодно будет втянут и генерал, чей проткнутый портрет красуется на табакерке, и будочки. В паре с Петровичем и его жена – «мирская женщина и немка» (известна страсть Гоголя все негативное относить к немецкому). Именно в доме Петровича закручивается фатальная интрига, конкретизирующая время и пространство повести, которую структурно можно разделить на историю Башмачкина и историю шинели. Акакий Акакиевич появляется в доме Петровича, когда «хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самих тараканов» (с. 148) – своеобразный аналог преисподней. Все то, что позже воплотится в действительности, впервые встречается именно в жилище Петровича – и усатые гвардейцы, и генерал, да и манеры Петровича точно повторятся в поведении значительного лица.

Можно предположить, что упоминание о рыбе уточняет и время, предшествующее событиям – Рождественский пост, когда рыбу есть нежелательно, тем более что герой уповает на будущее денежное вознаграждение к *празднику*. Рождественского чуда как такового не происходит, оно откладывается на время аскезы героя, но само ожидание, даже сопряженное с добровольно наложенной на себя схимой, уже чудесно, потому что обещает это самое чудо, которое «в житийной, христианской литературе – сюжетная необходимость» [Лихачев 1970, с. 79]. Обретение шинели для Башмачкина выходит далеко за рамки внешнего преображения: «зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (с. 154).

Шинель – творение Петровича, им одухотворенное: «...по всякому шву Петрович проходил потом собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры» (с. 156) – своеобразная метафора инициации шинели. Не Башмачкин надевает шинель, а шинель «набрасывается» Петровичем на плечи героя. Затем «творец» отслеживает ее путь, смотря «издали на шинель», и после забегает через переулки, чтобы «посмотреть еще раз на *свою* шинель... прямо в *лицо*» (курсив мой. – А. А.) (с. 157), окончательно утвердив ее антропоморфную природу. Жизнь Башмачкина круто и навсегда меняется уже с самого возникновения идеи о новой шинели. Выйдя от Петровича после разговора о новой шинели и находясь в прострации, он направляется не домой, а

...совершенно в противную сторону... <...> Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист... целая шапка извести высыпалась на него с верхушки строящегося дома [152].

Но именно с этого же периода Башмачкин начинает открывать для себя другую жизнь, дотоле ему неизвестную и связанную прежде всего с гендерным самоутверждением: «С этих пор как будто самое существование сделалось как-то полнее, как будто бы он женился» (с. 154). До появления шинели сама возможность героя быть в союзе с женщиной лишь издевательски обыгрывалась его сослуживцами, говорившими о свадьбе Башмачкина с хозяйкой – семидесятилетней старухой.

Однако параллельно же развивается и другая история – своеобразный адюльтер, иначе говоря, рассказ о том, как Акакий Акакиевич оставляет старую шинель, меняя ее на новую. Образы героя и его шинели имплицитно связаны, сама история шинели – фактическая реконструкция истории Башмачкина, начинающаяся уже с деноминации шинели: «От нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» (с. 147). Так же, как чиновники потешаются над Башмачкиным, он и сам смеется над старой шинелью, даже подозревая «не заключается ли каких грехов в его шинели» (с. 117), а потом и вовсе, вслед за остальными, называя ее капотом. Таким образом, основное событие и в жизни героя, и в структуре повести составляет история «измены», обретения и потери шинели, которая и становится самым главным и, пожалуй, единственно значимым событием в жизни героя.

Обретение новой шинели для Акакия Акакиевича знаменует и новый этап его жизни. Не только личностное, но и географическое пространство оживает вокруг героя, лишь теперь раскрывается

перед ним Петербург во всем своем обманном блеске. Неслучайно наряду с топографически точными деталями Петербурга вдруг появляется фантастический Кирюшкин переулок. Направляясь на вечеринку, герой обращает внимание на «картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную» (с. 159) – все это оказалось для него «вещью вовсе незнакомой» (в статье К. Соливетти «Повесть “Шинель”»: семантика и структура» этот эпизод гоголевской повести увязывается с отрывком баллады В. Жуковского, рассказывающим о святочном гадании со сбрасыванием башмачка (см.: [Соливетти]). Впервые герой начинает ощущать свою телесность, вдруг обнаружив, что не знает, «куда деть руки, ноги и всю фигуру свою» (с. 160), заглядывает всем в лица, как будто узнавая всех заново, пробуждается даже гастрономический интерес. Словом, Акакий Акакиевич будто заново рождается, обретая плоть и кровь. Однако женский образ (и жена Петровича, и женщина на картине, и подруга генерала), намекающий на возможную фривольность в обращении, непременно сопровождается в повести мужским присутствием, обязательно с маскулинными признаками в виде усов, кулаков, громкого голоса – словом, всем тем, чего лишен Акакий Акакиевич и что тоже сближает его со старой шинелью, которая как бы и не шинель. И чем явственнее проступают в Башмачкине гендерные рефлексy, тем ближе подступает он к своей гибели:

Акакий Акакиевич... подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою... у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения (с. 160).

Парадоксальным образом во-плотнение героя, его чувственная «материализация» оказались для него губительными. Для генерала же потеря шинели обернулась возможностью почувствовать себя человеком без чина, «голым королем» – так наказывает его несчастный чиновник, социально уравнивая себя с ним.

Хронотоп площади, на которой окажется Акакий Акакиевич по возвращении домой, знаменует собой порог между реальным и ирреальным мирами. Ту же роль выполняют и будочники, которые устанавливают метафорические рубежи бытования героя, причем именно будочник, «натряхивая на мозолистый кулак табаку» (с. 152), еще в самом начале истории предупредит Башмачкина: «Чего лезешь в самое рыло, разве нет тебе трухтуара?» (с. 152). Много позже само привидение с тем же вопросом обратится к будочнику: «Тебе чего хочется?» (с. 140). Вьюга, разыграв-

шаяся на площади, завершит ряд образных метаморфоз повести: «отождествление снежного вихря и нечистой силы устойчиво в народно-религиозном и поэтическом сознании» [Гаспаров 1993, с. 16]. Пропавшая шинель Башмачкина фактически так нигде потом и не появится, оказавшись не по плечу Акакию Акакиевичу, найдя себе достойного хозяина – при усах, с громовым голосом. Но и Башмачкин обретет новую шинель, став привидением «гораздо выше ростом», реализовавшись, обзаведясь тем, что так не хватало в нем новой шинели – преогромными усами и огромным кулаком. Почувствовав земные наслаждения, герой умирает, а по-настоящему витальным становится после смерти. Мир так и остается чуждым для Башмачкина. Уход его сопровождается не молитвой, как положено, а страшными проклятиями. Смерть Акакия Акакиевича не завершит его пути, оставляя бродить героя в метафизическом пространстве Петербурга. Но и в данном случае рассказчик лишь пересказывает слухи о «живом мертвце», не претендующие на достоверность. В контексте же произведения судьба героя в большей степени демонстрирует сомнения и размышления самого автора об иллюзорности счастья, его вечном противоречии с духовными поисками и невозможности гармонии в земной жизни.

Литература

- Абдуллаева 2015 – *Абдуллаева А.С.* Женский дискурс в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Европейский журнал литературы и лингвистики. Вена. 2015. С. 43–46.
- Гаспаров 1993 – *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука «Восточная литература», 1993. 304 с.
- Гольденберг 2011 – *Гольденберг А.Х.* Локус дома в мифопоэтике Гоголя // Дом-музей писателя: история и современность. Одиннадцатые Гоголевские чтения: Сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 1–3 апр. 2011 г. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2011. С. 191–199.
- Кириллин 2000 – *Кириллин В.М.* Символика числа в древней Руси XI–XVI века. СПб.: Алетейя, 2000. 320 с.
- Лихачёв 1970 – *Лихачёв Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 180 с.
- Соливетти – *Соливетти Карла.* Повесть «Шинель»: семантика и структура URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1131/> (дата обращения 21 июня 2022).

References

- Abdullaeva, A.S. (2015), “Female discourse in N.V. Gogol’s novel ‘Shinel’ (‘The Overcoat’)”, *European journal of literature and linguistics*, Vienna, Austria, pp. 43–46.
- Gasparov, B.M. (1993), *Literaturnye leitmotivy. Ocherki po russkoi literature XX veka* [Literary leitmotives. Essays on Russian literature of the 20th century], Nauka, Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Goldenberg, A.Kh. (2011), “Locus of the house in Gogol’s mythopoetics”, *Dom-muzei pisatelya: istoriya i sovremennost’, Odinnadtsatye Gogolevskie chteniya: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. Moskva, 1–3 apr. 2011 g.* [Writer’s House-Museum. History and the present. Sat. art. on proceedings of the 11th Gogol International Scientific Conference, 1–3 Apr. 2011], Novosibirsk, Russia, pp. 191–199.
- Kirillin, V.M. (2000), *Simvolika chisla v drevnei Rusi XI–XVI veka* [The symbolism of numbers in ancient Russia of the 11–16th centuries], Saint Petersburg, Russia.
- Likhachev, D.S. (1970), *Chelovek v literature Drevnei Rusi* [Man in the literature of Ancient Russia], Moscow, Russia.
- Solivetti, C. *Povest’ “Shinel”: semantika i struktura* [The novel “The Overcoat”. Semantics and structure], available at: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1131/> (Accessed 21 June 2022).

Информация об авторе

Альбина С. Абдуллаева, кандидат филологических наук, доцент, Самаркандский государственный университет имени Ш. Рашидова, Самарканд, Узбекистан; 140104, Узбекистан, Самарканд, Университетский бульвар, д. 15; abdullaeva-as@mail.ru

Information about the author

Al’bina S. Abdullaeva, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Rashidov Samarkand State University, Samarkand, Uzbekistan; bld. 15, Universitetskii Boulevard, Samarkand, Uzbekistan, 140104; abdullaeva-as@mail.ru

Семантика трансформации
художественного пространства
в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»:
роль художественной детали

Елена А. Маряхина

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

Аннотация. В статье рассматривается семантическое поле пространства, создаваемое системой предметных и некоторых соносферных деталей в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Отправной точкой для анализа драматургического текста стал вариант сценического решения, созданный в Московском государственном театре «Ленком» (реж. Марк Захаров). Художественная деталь изучается в аспекте формирования мотивов, участвующих в построении пространственной организации художественного мира, а также в качестве элемента вещного мира, определенным образом конструирующего пространство. Такие характеристики пространства, как суженность, протяженность, замкнутость, «вертикализация» или «горизонтализация», а также свойства границ пространства создают семантическое поле предметно-вещного мира, в котором оказывается в финале пьесы Фирс. Контекстуальный анализ предметного мира позволяет выявить роль тех или иных характеристик топоса дома и усадьбы, семантику их трансформации и оценить роль детали в создании смыслов, связанных с бытийным планом и его изменением, и разворачивании этих смыслов в сознании как героя, так и читателя (зрителя). Значение трансформации художественного пространства в заключительной сцене пьесы дает возможность проследить связь между внутренним состоянием героя и «состоянием» самого дома и прочесть финал в аспекте этой связи человека и пространства.

Ключевые слова: художественная деталь, драматургическое пространство, финал пьесы, трансформация пространства

Для цитирования: Маряхина Е.А. Семантика трансформации художественного пространства в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»: роль художественной детали // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 59–69. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-59-69

Semantics of transformation of literary space
in the final scene of “The Cherry Orchard” by Anton Chekhov.
The role of detail

Elena A. Maryakhina

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

Abstract. The article considers the semantics of space formed by the system of object-details and sonospheric elements in the finale part of Anton Chekhov's *The Cherry Orchard*. The theatrical version of the play created at the Moscow State Theater “Lenkom” (dir. Mark Zakharov) became a starting point for the analysis of the literary text. Detail is studied as regards the formation of motifs involved in constructing the spatial organization of the artistic world, as well as an element of the material world that constructs a space in a certain way. Such characteristics of place as narrowness, length, isolation, “verticalization” or ‘horizontalization”, as well as the properties of its boundaries create a semantic field for the world of objects and things, in which Firs finds himself at the end of the play. The contextual analysis of the world of things makes it possible to identify the role of certain characteristics in the topos of the house and estate, the semantics of their transformation, and to assess the role of details in creating the meanings associated with the ontological sphere and its change and in unfolding that meaning in the character and the reader (spectator)’s minds. The significance of the transformation of the place in the final scene makes it possible to trace the connection between the inner state of the character and the “state” of the house itself and read the play’s final scene in terms of the connection between man and place.

Keywords: art detail, dramaturgical space, final part of a play, space transformation

For citation: Maryakhina, E.A. (2022), “Semantics of transformation of literary space in the final scene of ‘The Cherry Orchard’ by Anton Chekhov. The role of detail”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 59–69, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-59-69

Финал пьесы «Вишневый сад» нередко оказывался в фокусе внимания исследователей чеховской драматургии, и не случайно, поскольку сложность его интерпретации обусловлена не только загадочностью «звука лопнувшей струны», но и общей таинственностью атмосферы, возникающей в заключительной сцене и создаваемой всем предметным планом. Действительно ли есть все основания говорить о том, что заключительная сцена – это сцена

смерти Фирса?¹ В этой сцене происходит некое значимое для понимания всего художественного целого оформление предметного мира, и при трактовке финала представляется важным вопрос о том, что представляет собой пространство, в котором оказывается старый слуга Фирс, а ответ на него невозможно найти, не предприняв попытки анализа художественных деталей, участвующих в организации этого пространства.

Принимая во внимание предложенную Хансом Робертом Яуссом идею сочетания структуралистского подхода к анализу текста с историко-рецептивным подходом [Яусс 1995], позволим себе отправной точкой предпринятых в данной работе литературоведческих поисков сделать одно из режиссерских прочтений, репрезентативных с точки зрения сценографии. В постановке Марка Захарова (Московский государственный театр «Ленком», 2009) сцена финала решена художником-постановщиком Алексеем Кондратьевым как смыкание границ, образуемых оконными пролетами. Фирс, фигура которого освещена ниспадающим лучом софита, произносит последнюю реплику, будучи замкнутым внутри этих границ, т. е. подчеркиваются сжатость и вертикальная ориентация пространства. В этом узком проеме Фирс буквально исчезает, после чего обозначенные оконные пролеты смыкаются окончательно, падают и разбиваются. Свойства предметного мира, представленного на сцене, провоцируют поиск отвечающих данному сценическому решению смысловых компонент, образуемых системой предметных деталей (а также соносферных деталей, имеющих предметный источник, таких как, например, «звук отъезжающего экипажа») и характеризующих специфику пространства, в драматургическом тексте.

При анализе деталей², участвующих в построении пространства, необходимо учитывать два момента. Во-первых, повторяющиеся

¹ Среди исследователей нет единого мнения о том, завершается ли пьеса трагически. Э.А. Полоцкая полагает, что «автор вносит в финал дух Прекрасного и очищает, осветляет атмосферу, драматическую по событиям...» [Полоцкая 2003, с. 19]. Трактовку финала в связи с мотивом смерти Фирса Ю.В. Доманский считает лишь одним из вариантов толкования [Доманский 2005, с. 120–121]. А. Кириллов полагает, что Фирс в реальном времени уже и нет, он «умер задолго до начала действия пьесы» [Кириллов 2015, с. 5].

² В понимании художественной детали мы следуем за определениями, предложенными Л.В. Чернец и В.И. Тюпой. Деталь, согласно Л.В. Чернец, представляет собой «малую единицу предметного мира произведения» [Чернец 1999, с. 43]. В.И. Тюпа определяет деталь как «единицу художественной семантики», «значимую подробность изображенного мира

детали, как это было обосновано в работе Е.С. Добина [Добин 1981], образуют мотивы³, определенным образом участвующие в конструировании семантики пространства. Во-вторых, предметная деталь сама по себе участвует в построении пространства как элемент материально-вещного мира. Так, В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» приводит идеи Мартина Хайдеггера о невозможности пространства существовать в отрыве от вещей, поскольку способность конструировать, организовывать пространство является «функцией вещи» [Топоров 1983, с. 238].

О том, что представляет собой пространство в финале пьесы, читатель узнает прежде всего из заставочной ремарки четвертого действия

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п. Налево дверь открыта...⁴

и затем из ремарки к заключительной сцене

Уходят. Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс (с. 253).

Атмосфера «пустоты»⁵ постепенно нагнетается, разворачивается, чтобы затем обрести своего рода завершенность. Если в начале четвертого акта она только «чувствуется», т. е. открывается читателю (зрителю) посредством определенного вещно-материального

персонажей» [Тюпа 2008, с. 54]. Отметим, что «малое» не стоит понимать исключительно как визуально малый объект. В рамках данного исследования под деталью будет пониматься объект, представляющий собой отдельную завершенную единицу предметного мира (например, диван или окно).

³ Для целей данной работы воспользуемся предложенной Б.В. Томашевским трактовкой мотива как малой, не подлежащей дальнейшему делению тематической части произведения [Томашевский 1996, с. 182].

⁴ *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 242 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках).

⁵ Подробно о концепте пустоты в творчестве А.П. Чехова см. в: [Доманский 2014].

образа, создающего настроение покинутости жилого пространства, то по мере приближения к финалу это ощущение передается уже через восприятие героя. Раневская в сцене прощания с домом произносит: «В последний раз взглянуть на стены, на окна...» (с. 253). Из первой фразы, звучащей в ремарке к финальной сцене узнаем, что «сцена пуста», но пустота имеет особый характер – в описании декорации четвертого действия читатель может заметить «немного мебели», находящейся в углу, присутствующей там в течение всего действия и, если учитывать отсутствие указаний на то автором, так никем и не убранной оттуда. Следовательно, речь идет об атмосфере пустоты, создаваемой самим положением вещей в пространстве, неуютной свернутостью вещного мира в сочетании с подчеркнутой опустошенностью, проявленной в виде отсутствия предметов, создававших домашний уют – занавесей и картин, о которых читатель узнает как об уже убранных. При этом отсутствие занавесей и картин лишь интенсифицирует эмоциональное напряжение в сцене прощания Раневской с родными сердцу, но визуально уже лишенными своего прежнего наполнения стенами и окнами. Интересна высказанная Б.В. Зингерманом мысль о влиянии на создание такого рода деталей событий, пережитых самим Чеховым в годы юности, когда, вследствие разорения П.Е. Чехова, семейство вынуждено было покинуть заложенный дом.

Судя по вступительной ремарке к четвертому действию «Вишневого сада», он навсегда запомнил, как выглядят стены с темными невыцветшими следами стоявшей впритык мебели, недавно еще висевших картин... [Зингерман 1988, с. 403]

Стены превращаются в обезличенную границу, отделяющую внутреннее пространство дома от внешнего мира (сада и остального мира), а окна, выражающие, согласно словарю Х.Э. Керлота, «идею проникновения»⁶, становятся более тонкой и прозрачной границей, за которой скрыться уже невозможно, то есть пустота внутреннего пространства дома характеризуется также трансформацией его границ. Фирс, забытый внутри, остается не в том же самом пространстве, в каком прошла его жизнь, а в другом, изменившемся. Согласно М. Хайдеггеру,

...возможно, как раз пустота сродни собственной сути места и поэтому есть вовсе не отсутствие, а произведение... Пустота не ничего. Она также и не отсутствие⁷.

⁶ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 358.

⁷ Цит. по: [Топоров 1983, с. 238].

А если так, то само место, бывшее прежде домом, стало иным, похожим по своей структуре на обиталище памяти, характеризующееся переходным состоянием, проявленным в вещно-материальном сворачивании прошлого мира и «опрозрачивании» границ между внутренним пространством дома и внешним миром. Далее, читатель узнает из ремарки, что на «ключ закрывают все двери», т. е. границы дома замыкаются, но, одновременно, отсутствие занавесей на окнах обозначает определенную разомкнутость пространства, и если следовать представлениям о «переходе из широкого и открытого пространства в узкое и замкнутое пространство» [Топоров 1983, с. 248] как о переходе от жизни к смерти и о разворачивании «внутреннего замкнутого пространства во внешнее разомкнутое» [Топоров 1983, с. 247] как о рождении, то можно к свойствам переходности места добавить коннотации перерождения.

Звук запираания дверей становится последним аккордом, замыкающим семантику мотива ключа. Ключ в пьесе реализует значения в качестве соносферы в моменты сильнейшего эмоционального напряжения, связанного с внутренним конфликтом героев. Звонком сопровождалось открывание Варей шкафа в момент, когда Лопахин озвучивал свой проект («Варя. Тут, мамочка, вам две телеграммы. *(Выбирает ключ и со звоном оттирает старинный шкаф)*» (с. 206)); реализация потенциала знака связана была с аспектом звучания и в ремарке, сопровождавшей монолог Лопахина, купившего на торгах вишневый сад («Лопахин. <...> Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... *(Звонит ключами)*» (с. 240)). Пространство пустоты наполняется напряжением, передающимся от звука запирающихся на ключ дверей, и замкнутость границ выстраивается в сознании читателя (зрителя) прежде, нежели она станет явной для героя. Фирс «показывается» «из двери, что направо», то есть фиксируется на границе, обозначенной дверью, не пересекая ее, что вполне соответствует семантике мотива двери как переходной точки пространства. Фиксация на пороге двери соответствует состоянию героя, находящегося на пороге осознания своей покинутости, а в момент, когда Фирс «подходит к двери и трогает за ручку», происходит взаимодействие героя с пространством, словно сам дом свидетельствует ему об их общей оставленности.

Об окончательном покидании усадьбы ее обитателями читатель (зритель) узнает в связи со звуками отъезжающего экипажа. Данная соносферная деталь так же, как и звук запираания дверей на ключ, имеет предметный источник. Экипаж может быть рассмотрен в связи с замыканием мотива дороги, но если в первом действии приезд сопровождался не только звуком подъезжающего экипажа, но и повторяющимся упоминанием героев о поезде, то в финальной

сцене такая деталь, как поезд, уже не появляется. Б.В. Зингерман отмечает, что «у Чехова... движение жизни... закругляясь, не может вернуться к исходной точке» [Зингерман 1988, с. 133]. Элиминируется периферийность, уходящая вдаль перспектива внешнего мира, а читательский фокус переносится на пространство внутри дома как на центр. Запертость Фирса в пространстве дома усиливает эмоциональную окраску обращенной к залу последней реплики, которую Фирс произносит сидя на диване, и это еще одна интересная деталь, противоречащая прямым значениям в понимании «пустоты сцены».

Мотив дивана в пьесе особым образом участвует в организации пространства. Во-первых, диван становится элементом пространства, предоставляющим опору ослабевшему Фирсу, как прежде кресло и стул послужили опорой Раневской в момент наивысшего эмоционального напряжения, связанного с разрешением ситуации ожидания и вестью о проданном вишневом саде («*Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола*» (с. 240)). Диван выступает как опора, но не столько внешняя, необходимая больному старику для отдыха, сколько внутренняя, требующаяся ему для особого разговора со зрителем. Во-вторых, в соответствии со словарем Л.В. Беловинского, в XVIII – начале XX в. в помещичьих домах существовала диванная, то есть «комната для отдыха и бесед с гостями»⁸, и по меньшей мере странным выглядит присутствие дивана не в гостиной, а «в комнате, которая до сих пор называется детской». Таким образом, разговор Фирса со зрителем происходит в пространстве, атмосфера которого погружает в мир, состоящий из сплошных парадоксов. То не детская, не гостиная, то дом пустой, но полный вещей или теней, оставшихся от них на стенах.

Пространственной характеристикой дивана является, в отличие от стула или стола, его горизонтальность. Горизонталь подчеркивается и сменой положения Фирса, обозначенного в ремарках: «сидит» – «ложится» – «лежит неподвижно». Лежащий на диване Фирс имеет выраженную пространственную закрепленность, то есть, вне зависимости от реального положения на сцене, в ситуации «один на сцене» герой уже является центром. «Горизонтализованность» центра синхронизируется с периферией, приобретающей именно в этот момент пространственную протяженность, поскольку в повторяющемся в ремарках упоминании о стуке топора появляется свойство дальности (ср. «*среди тишины раздается глухой стук*

⁸ Беловинский Л.В. Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа. М.: Эксмо, 2007. С. 171.

топора по дереву» (с. 253) – в начале финальной сцены; *«слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»* (с. 254) – заключительная строка пьесы). Соносферная деталь актуализирует предметные мотивы дерева и топора. Стук топора свидетельствует о срубленном, то есть переходящем в горизонтальное положение где-то в отдаленном внесценическом пространстве, дереве. Пространство сада синхронизируется с внутренним пространством дома, в котором Фирс тоже словно бы падает, подобно срубленному дереву. Одновременно открывается и вертикаль, как надмирная перспектива, в силу того, что «звук лопнувшей струны» в финале отрывается от своего предметного источника. Во втором акте «звуку лопнувшей струны» предшествовал эпизод с проходящим в глубине Епиходовым, играющим на гитаре, и, несмотря на различные образы источников звука, возникавшие в восприятии героев, все же прослеживалась связь с реальным источником звука, к тому же автор в ремарке вполне определенно указывал на его природу. В финале пьесы открывается та самая надмирность природы звука, хотя отсутствие материально-предметного источника по-прежнему можно поставить под сомнение.

Вертикальная перспектива усложняет трактовку семантики пространства в финале пьесы. По мысли В.Н. Топорова, во многих древних концепциях мира пространство, имеющее в пределах каждого из вертикальных срезов пространство «горизонтализованное», есть Вселенная (Космос), а «в горизонтальной плоскости Космоса пространство становится все более сакрально значимым по мере движения к центру» [Топоров 1983, с. 256]. В ракурсе такого рассмотрения Фирс на старом диване в центре этого пространства – вовсе не маленький человек, оставленный в доме умирать, а фигура, с которой связан весь ценностный мир дома.

Итак, художественные детали, участвующие в организации пространства в финале пьесы, способствуют выявлению такого «психологического типа отношений [героя] с пространством» [Топоров 1983, с. 251], который воплощает нераздельность человека со всей смысловой структурой окружающего его предметно-вещного плана. Человек, принадлежащий завершенному и целостному миру вещей, неотделим от трансформации бытия этих вещей. Так, рассуждая о предметном мире литературы, А.П. Чудаков подчеркивает, что в художественной реальности связи между внутренним и внешним имеют иные свойства, а бытовой предмет обретает более сложную природу [Чудаков 1986, с. 260]. В финале «Вишневого сада» парадоксальным образом организованное пространство свернутых вещей, замкнутое, но с «опрозраченными» границами, онтологически вбирает в себя Фирса,

помещая его в свой центр, синхронизируя его и с выстроенным в горизонтали материальным миром усадьбы и с выходящей за пределы предметного плана вертикалью, создаваемой «звуком лопнувшей струны». Пространство отвечает какому-то новому, иному состоянию Фирса, преодолевающего ту будничность, которая, по мнению Скафтымова, и составляла драматизм и горечь жизни всех героев чеховских пьес [Скафтымов 1972, с. 358]. Возвращаясь к сценической рецепции, отметим, что, с одной стороны, Алексею Кондратьеву удалось передать и эфемерную хрупкость границ, и сжатость мира, которому принадлежал Фирс, и вертикаль, открывающую взвешенную перспективу. С другой стороны, в сценической версии пространство сжимает Фирса, заставляя его, осознав пустоту и покинутость, выкрикнуть «Забыли!», в то время как предметный мир драматургического текста, указывая на неотделимость бытия старого Фирса от мира его вещей, позволяет сделать вывод о необходимости для Фирса остаться внутри этого всеми покинутого дома как единственно возможном итоге его жизни и способе преодоления внутреннего конфликта.

Литература

- Добин 1981 – *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. 430 с.
- Доманский 2005 – *Доманский Ю.В.* Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160 с.
- Доманский 2014 – *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 77–93.
- Зингерман 1988 – *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 432 с.
- Кириллов 2015 – *Кириллов А.* «Вишневый сад» А.П. Чехова: В поисках утраченного времени // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 70–75.
- Полоцкая 2003 – *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.
- Скафтымов 1972 – *Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. литература, 1972. С. 339–380.
- Томашевский 1996 – *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
- Топоров 1983 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст / Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Деталь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 54.
- Чернец 1999 – *Чернец Л.В.* Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк.: Академия, 1999. С. 42–51.
- Чудаков 1986 – *Чудаков А.П.* Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 336 с.
- Яусс 1995 – *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения (глава из книги Яусса «История литературы как провокация», *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1970) // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

References

- Chernets, L.V. (1999), “Detail”, Chernets, L.V. (ed.), *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnyye ponyatiya i terminy: Ucheb. posobie* [Introduction to literature studies. Literary work: Main concepts and terms: Textbook], Vyssh. shk.: Akademiya, Moscow, Russia, pp. 42–51.
- Chudakov, A.P. (1986), “The World of Objects in Literature (On the Issue of Categories in Historical Poetics)”, *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical poetics. Results and perspectives of the study], Nauka, Moscow, Russia.
- Dobin, E.S. (1981), *Syuzhet i deistvitel'nost'. Iskusstvo detali* [Plot and reality. The art of detail], Sovetskii pisatel', Leningrad, Russia.
- Domanskii, Yu.V. (2014), *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya: Monografiya* [Chekhov's remark. Some observations. Monograph], A.A. Bakhrushin GTsTM, Moscow, Russia, pp. 77–93.
- Domanskii, Yu.V. (2005), *Variativnost' dramaturgii A.P. Chekhova* [Variability of A.P. Chekhov's dramaturgy], Liliya Print, Tver, Russia.
- Jauss, H.R. (1995), “Literary history as provocation of literary theory (a chapter from the book *Literary history as provocation* by Jauss). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1970”, *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 12, pp. 34–84.
- Kirillov, A. (2015), “‘The Cherry Orchard’ by A.P. Chekhov. In search of the lost time”, *Poslednyaya p'esa Chekhova v iskusstve XX–XXI vekov: Kollektivnaya monografiya* [The last play by Chekhov in the art of 20th–21st centuries. Collective monograph], A.A. Bakhrushin GTsTM, Moscow, Russia, pp. 70–75.
- Polotskaya, E.A. (2003), “*Vishnevyy sad*”: *Zhizn' vo vremeni* [The Cherry Orchard. The life in time], Nauka, Moscow, Russia.
- Skaftymov, A.P. (1972), “On the unity of form and content in *The Cherry Orchard* by A.P. Chekhov”, Skaftymov, A.P., *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelei: Stat'i i*

issledovaniya o russkikh klassikakh [The moral search undertaken by Russian writers. Articles and research on Russian classic authors], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 339–380.

Tomashevskii, B.V. (1996), *Teoriya literatury. Poetika: Ucheb. Posobie* [Literary theory. Poetics. Textbook], Aspekt Press, Moscow, Russia.

Toporov, V.N. (1983), “Space and text”, *Tekst: semantika i struktura* [Text. Semantics and structure], Moscow, Russia, pp. 227–284.

Тура, В.И. (2008), “Detail”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of the current concepts and terms], Izd-vo Kulagini: Intrada, Moscow, Russia.

Zingerman, B.I. (1988), *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's theater and its world significance], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена А. Маряхина, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; emariakhina@gmail.com

Information about the author

Elena A. Maryakhina, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; emariakhina@gmail.com

Поэтика сентиментализма в творчестве М.М. Зощенко

Бао Тинтин

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, btt4896@gmail.com*

Аннотация. «Сентиментальные повести» – это книга о борьбе «маленького человека» за свое существование в период НЭПа. Проза строится как «мозаика цитаций», в которой явно ощутимы следы классической традиции, в частности интертекстуальная связь с сентиментализмом. Цель работы: посредством метода интертекстуального анализа исследовать, как Зощенко трансформирует традицию сентиментальной литературы и какие функции выполняют интертексты. В результате исследования сделаны следующие выводы: «Сентиментальные повести» в целом есть вариация на тему сентиментализма. Идиллические элементы сентиментализма для писателя стали средством философского осмысления бытия человека на переломе эпох. Зощенко трансформирует мотивные, сюжетные реминисценции из сентиментализма, помещает их в свою современность, чтобы продемонстрировать огромные различия между старой и новой эпохами. Сквозь названия повестей звучит сентиментализм самого автора, его сопереживание и сочувствие к своим героям. Кроме того, тема разрушения идиллии имеет некий антиутопический, точнее говоря, антиидиллический оттенок, который проявляется в двух направлениях – в конфликтах «личности и общества» и «техники и искусства».

Ключевые слова: сентиментализм, идиллический хронотоп, интертекстуальность, антиутопия, «Сентиментальные повести», М.М. Зощенко

Для цитирования: Бао Тинтин. Поэтика сентиментализма в творчестве М.М. Зощенко // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 70–81. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-70-81

The poetics of sentimentalism in the work of M.M. Zoshchenko

Bao Tingting

Saint-Petersburg State University, St. Petersburg, Russia,

btt4896@gmail.com

Abstract. “Sentimental Tales” is a book about the struggle of a “little man” for existence during the NEP period. The prose demonstrates a “mosaic of quotations” in which classical tradition is clearly discernible, specifically, the artistic intertextuality of sentimentalism is particularly strong. The author uses the method of intertextual analysis to study how Zoshchenko transforms the tradition of sentimental literature and what functions the intertexts perform. Following the study he concludes that “Sentimental tales” as a whole is a variation on the theme of sentimentalism. Elements of idyll became a means of philosophical comprehension of human existence at the turn of time for the writer. Zoshchenko transforms the motive and plot reminiscences from sentimentalism, and puts them in his time in order to demonstrate a hard distinction between the old and new eras. Through the titles of the stories there runs author’s sentimentalism as well as his empathy and compassion for the characters of his works. Besides the theme of the destruction of idyll have a kind of connotation of anti-utopia manifested in two directions – the correlation between “Personality and Society” and “Technology and Art”.

Keywords: sentimentalism, idyllic chronotope, intertextuality, anti-utopia, “Sentimental Tales”, M.M. Zoshchenko

For citation: Tingting, Bao (2022), “The poetics of sentimentalism in the work of M.M. Zoshchenko”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 70–81, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-70-81

Введение

«Сентиментальные повести» – это книга о борьбе «маленького человека» за свое существование в период НЭПа. Проза строится как «мозаика цитаций», в которой явно ощутимы следы классической традиции, в частности интертекстуальная связь с сентиментализмом. Сентиментальный элемент в прозе Зощенко обычно интерпретируется с двух точек зрения: пародии на сентиментальное переживание интеллигентов, подобные толкования представлены в работах М.О. Чудаковой, Б.М. Сарнова, Г.А. Белой, Ц.С. Вольпе. Либо сочувствия автора к своим интеллигентам,

вклад в эту сторону внес И.Н. Сухих. Однако эта проблема еще остается малоизученной. В настоящей статье посредством метода интертекстуального анализа разберемся во второй интерпретации, цель работы также состоит в том, чтобы исследовать, как Зоценко трансформирует традицию сентиментальной литературы и какие функции выполняют интертексты.

Идиллический хронотоп сентиментализма

Под сентиментализмом мы будем понимать не столько литературное направление, ориентированное на культ чувства индивидуума, сколько *художественную модель, основанную на идиллическом хронотопе и его модификациях*, см. [Иванов 1996, с. 81].

Хронотоп идиллии, согласно М.М. Бахтину, определяется тремя особенностями: 1) единством места и циклической ритмичностью времени; 2) строгой ограниченностью основными немногочисленными реальностями жизни; 3) сочетанием человеческой жизни с жизнью природы, см. [Бахтин 1975, с. 374–375]).

Элементы идиллического хронотопа унаследованы и трансформированы в литературе сентиментализма.

М.М. Бахтин полагает, что влияние идиллии на сентиментализм руссоистского типа частично проявляется в философской сублимации элементов комплекса – природа, любовь, семья, деторождение и смерть, см. [Бахтин 1975, с. 377–378]. Преемственность между идиллической традицией и сентиментальной литературой более тонко и конкретно отмечает М.В. Иванов: «Генетически сентиментализм восходит к идиллическому хронотопу» [Иванов 1996, с. 81].

Основываясь на этих взглядах, мы попытаемся проанализировать поэтику сентиментализма в переосмыслении Зоценко, в прозе которого идиллический хронотоп сентиментализма занимает доминирующее место.

Основным пространственным уровнем идиллического хронотопа является *дом*, включающий в себя символические семантики – *микрокосмос, гармонию, защиту*. Однако в повестях Зоценко разворачивается картина постепенного лишения героев своего дома, покоя, достоинства.

В «Мишеле Синягине» революция мешает герою и его семье переселиться в новокупленное имение «Затишье», близкое к природе и покою. Уже в самом начале повести можно заметить намеки на разрушение идиллического пространства, в этот се-

мейно-родственный мирок врывается чужеродная сила (брак Мишеля с Симочкой), что угрожает его сохранности, кончина матери, отъезд Марьи не были случайны. Последующее рождение ребенка Симочкой предлагает возможность построить новую идиллическую семью, но переезд Мишеля из деревни (Псков) в город (Петербург) означает провал этой попытки.

В городе у Мишеля нет своего дома (комната Мишеля была занята неизвестным безработным), он затерян в пространстве большой группы, интимная жизнь стала объектом наблюдения со стороны, человеческая автономия разрушена: «Уже все жильцы в квартире видели и знали, как обстоят дела Мишеля...»¹. «Родной дом, семья, предки – это корень, из которого вырастает величие и достоинство человека, его мужество и способность обрести вечность» [Иванов 1996, с. 92–93], не имеющий нормального дома/семьи Мишель теряет базовые условия для приобретения стабильной жизни и достоинства.

Аналогичная ситуация есть в повести «Люди». Спокойная сельская жизнь, природный пейзаж, усадьба организуют гармонично-идиллический мир, в котором живут Белокопытов и его семья. Смерть отца, продажа усадьбы и земли, уход героя в город – все это свидетельствует о подрыве поэтической идиллии.

При внимательном наблюдении можно обнаружить, что пространство перемещается из периферии в центр: деревянная усадьба – городская квартира в Пскове – Петербург. Вместе с разрушением идиллического пространства происходит разрушение циклической ритмичности времени, имеется в виду прерывание семейной линии, отсутствие преемственности поколений, это воплощается в распаде семьи. Так, в семейном общении важны любовь, поддержка, понимание, принятие и преданность. И тем более они ценны, когда семейная идиллия может нарушиться в любой момент. Так и происходит в повести «Люди». Спокойная жизнь дает трещины, когда Белокопытов испытывает сильное психологическое напряжение, депрессию, стыд и беспокойство перед женой. Молчание становится сигналом дисгармонии в отношениях супругов.

Важную часть идиллического пространства сентиментализма составляет пейзаж природы, она тесно связана с «вниманием к человеческой личности, ее внутреннему миру» [Кочеткова 1994, с. 207]. Картина природы становится «пейзажем души» [Сухих 2018, с. 160] и проекцией душевного состояния героя. Природа

¹ *Зощенко Мих.* Сентиментальные повести // Зощенко М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М.: Время, 2008. С. 312.

также выполняет функцию катарсиса и просвещения. Для сентиментального героя возвращение в природу обычно является идеальным выходом к покою. Эта семантика у Зощенко сохраняет свою литературную ассоциативность, но писатель смотрит на нее с другого ракурса.

Он долго шел *унылым механическим шагом...* Вся полянка была изрыта старыми, оставшимися от войны окопчиками, землянками и блиндажами. Ржавая колючая проволока висела клочками на небольших кольях... И *лежал долго*, уткнувшись ничком, *теребя руками траву...*².

Здесь значим не объективно-изобразительный пейзаж, а психологический, он с деталями отражает пессимистические эмоции Белокопытова: отрешенность, апатию, уныние. Природа лишена силы катарсиса, возвращение героя в природу переключается с парадоксальным мотивом «мертвенного покоя», достигнутого «ценой отказа от собственных желаний или ценой страданий другого» [Жолковский 1999, с. 167].

Разрушение идиллии

М.М. Бахтин отметил две ситуации, с которыми сталкивается герой при противопоставлении обреченной на гибель идиллии и «большого» мира: 1) *самовоспитание и адаптация к новым общественным отношениям*; 2) *самоуничтожение*, см. [Бахтин 1975, с. 382–383].

«Сентиментальные повести» в основном примыкают ко второй линии. Речь идет о ломке идиллического хронотопа, разрыве со всеми старыми идиллическими связями. Герои Зощенко склонны к философской рефлексии, затягивающей их в трясины бессилия сознания и действия. В сентиментализме предложен штамп преодоления экзистенциальной раны путем перемещения хронотопа: «Трагичность первичного события (основного в сюжете) снималась или смягчалась переводом в иную временную плоскость», распадением «сюжета на прошлое (чаще всего счастливое) и настоящее – будущее (время после случившегося несчастья)» [Иванов 1996, с. 125]. Эта традиция получила продолжение у Зощенко. В повести «Люди» противопоставлены два хронотопа – городской и природный. В первом художественное время хронологично,

² Зощенко М. Указ. соч. С. 77.

растягивается путем описания социальных изменений и событий. Во втором природном хронотопе время календарно, циклично, сжимается путем показа статичных деталей (окопчиков, землянок, блиндажей, проволочек), символизирующих память о прошлом. Переживая экзистенциальное горе в городе, герой ищет покой в природе. Переход от городского пространства к природному осуществлен посредством движений Белокопытова между городской квартирой и землянкой.

Отсюда возникает вопрос: почему автор воспроизводит процесс разрушения идиллического мирка сентиментализма, с какой целью цитирует элементы сентиментализма? Можно предлагать несколько объяснений.

Экзистенциальные эмоции интеллигентов изображает Зощенко именно для показа реальной проблемы, нормальной духовной эволюции личности в переломе истории: в жестокие эпохи нет выхода для интеллигентов сентиментального типа, как отмечает И.Н. Сухих: «“Сентиментальные повести” свидетельствуют о том, что всякие “сантименты” кончились. Наступила жестокая эпоха выживания»³.

Зощенко в письмах к писателю писал: «Жизнь, на мой ничтожный взгляд, устроена проще, обидней и не для интеллигентов»⁴. В образах интеллигентов в большей или меньшей мере сквозит личная боль писателя. Под давлением перемены истории и неотвратимости судьбы, психологическое бессилие, потерянности, беспомощность интеллигентов очевидно реальны. Их чувства и мысли отражают чувства самого писателя, в этом смысле оттенок пародии снижается, а сочувствие к интеллигентам увеличивается.

Итак, «Сентиментальные повести» в целом есть *вариация* на претексты сентиментализма. *Зощенко варьирует мотивные, сюжетные ситуации, переносит их в свою современность, чтобы продемонстрировать огромные различия между двумя эпохами.*

Антиидиллия/антиутопия

В «Сентиментальных повестях» тема разрушения идиллии еще имеет некий *антиутопический оттенок*, точнее говоря, антиидиллический оттенок, проявленный в аспектах «личности и общества», «техники и искусства».

³ Зощенко М. Разнотык // Зощенко М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Время, 2008. С. 17.

⁴ Зощенко М. Сентиментальные повести. С. 407.

Е.Ю. Козьмина замечает, что одной из разновидностей роман-антиутопии является «антиидиллическая» [Козьмина 2012, с. 65]. В.С. Рабинович писал о творчестве Олдоса Хаксли:

Антиутопическая линия в творчестве Хаксли 1920–1930-х годов неразрывно связана с его агностически-пессимистической концепцией мира, с его идеей невозможности познания объективной действительности вообще и объективной основы любой ценности в частности [Рабинович 2017, с. 203–204].

Наблюдения исследователей расширяют круг нашего исследования, делают гипотезу частично теоретически обоснованной.

Каждая «сентиментальная повесть» строится как книга судьбы: в ней есть и жизнеописание героя, и предрешенность его гибели, и фатальная неудача, и роковые обстоятельства. Роковые обстоятельства создаются безвыходностью отношений героя с обществом [Белая 1995, с. 9].

Можно смотреть на проблему «личности и общества» с философской точки зрения: «Я» и «Чужой». Фабула повестей («Аполлона и Тамары», «Людей», «Мишеля Синягина») выстроена как цепь побегов героев от «жестокой» действительности, полной любовных и семейных катастроф, в безопасный мир идиллии. Однако налицо и темная линия: бегство героя от дробления личности, от «Чужой» – к «Я».

Дробление личности проявлено в мотиве двойничества, как отмечает О.А. Носырина, «с героем Зоценко происходит “голядкинское” раздвоение личности...» [Носырина 2008, с. 235]. Аполлон, Белокопытов, Мишель – это «лишние» интеллигенты «выпавшие из социальной системы, не находящие себе места в жизни», они как бы «неживые люди» [Кадаш 1995, с. 37], характеризующиеся потерей чувства реальности, безжизненностью. Показанные жалкими, ничтожными, как и Голядкин, герои неспособны выдержать социальный отбор. В них одновременно обнаруживается звериное начало. В музыке Аполлона был «какой-то ужасающий, бесовский рев животного»⁵, Белокопытов «боролся с собакой, пытаясь руками разорвать ей пасть»⁶, Мишель как «волк, бегал по своей комнате, кусая и грызя свои ногти»⁷.

⁵ Зоценко М. Сентиментальные повести. С. 83.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 312.

«Потерявший человеческий облик» [Томашевский 1990, с. 66], точнее говоря, потерявший свою человечность герой защищается прямолинейно и примитивно, ведь “survival of the fittest” – выживает наиболее приспособленный. Парадоксальное сочетание у героя «неживых» и животных черт – результат душевной травмы от заброшенности в чужом жестоком мире и страха перед ним.

Герой переживает *Entfremdung* (философия отчуждения) равнодушие, разобщенность и отсутствие отношений с самим собой и с миром, мир представляется ему чужим, где он превращается в пассивный субъект, находящийся во власти неведомых сил. Например, Белокопытов либо идет по пути «саморазрушения», либо ведет пещерный образ жизни, вроде бы возвращаясь к исходному состоянию человечества. Это напоминает «материнскую метафору» Замятина – образ пещеры, означающий «идею возврата в каменный век» [Джулиани 2014, с. 783]. Ситуацию отчуждения личности можно назвать проблемой конфликта человека и общества, когда трудно сохранить целостность личности при разных эпохах, герой находится в «двомирии», переживает двойное бытие, в одном из которых мир предстает чужим, полным случайности, непредсказуемости, безнадежности, в другом – мир идиллический, без изменений и родной.

Д.С. Мережковский писал о героях Гончарова:

При смене двух исторических эпох являются характеры, принадлежащие той и другой, не цельные, раздвоенные. Их убеждения, верования принадлежат новому времени; привычки, темперамент – прошлому. Побеждает в большинстве случаев не разум, а инстинкт; не убеждения, а темперамент⁸.

С той же ситуацией сталкиваются интеллигенты Зощенко, которые не в силах распрощаться с памятью прошлой эпохи, так же как Мишель в новую эпоху сохраняет старые дворянские привычки и сентиментальный темперамент. Перевоспитание и приспособление не происходят за один день, это требует длительной психологической перестройки.

Еще одна тема антиутопии – «сохранение огромного интеллектуального и нравственного богатства земной цивилизации» [Быстрова 1996, с. 6] – прямо выражена писателем: «Сентиментальные повести» – это произведение

⁸ Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб.: Наука, 2007. С. 205.

...о крушении всевозможных философских систем, о гибели человека, о том, какая, в сущности, пустяковая вся человеческая культура, и о том, как нетрудно ее потерять. Это будет повесть о крушении идеалистической философии⁹.

Волнение Зоценко за эволюцию человеческой цивилизации изображается в повести «Страшная ночь», в которой есть мысль о гибели старой культуры:

...будто вся-та наша жизнь и весь расцвет нашей культуры есть не что иное, как междуледниковый период. ...до нас существовала какая-то жизнь и какая-то высокая культура, и после она стерлась. А теперь опять расцвет, и опять совершенно все сотрется¹⁰,

и опасение за то, что через пятьсот лет мамонт уничтожит авторскую рукопись, символизирующую продукт цивилизации. В «Пещере» Замятина «мамонт воплощает непосредственное ближайшее будущее», у Зоценко «земля вновь превратится в пастбище мамонтов» [Джулиани 2014, с. 786]. Образ мамонта ассоциируется с исходной точкой цивилизации человечества.

В контексте строительства государства и стремления к практической технике Зоценко выражает предупреждение о необходимости считаться с натурой человека, о потенциальной опасности превращения человека в узкого специалиста, об угрозе «поэтапной ликвидации культуры и искусства» [Синявский 2015, с. 877]. Писатель озабочен прагматическими отношениями человека к культуре в эволюционном обществе и тем, что в будущем человеческие ценности будут реализованы лишь в технике: «Как же это, брат, без рукомесла-то жить?»¹¹.

Заключение

В заключение отметим, что Зоценко воспроизводит идиллический мир, в котором границы хронотопа, преемственность поколений и образ идиллически-семейных отношений были разрушены в поворотный момент истории. Вариация на тему сентиментализма, во-первых, направлена на демонстрацию огромного различия между старым и новым временами. Во-вторых, выражает заботу

⁹ Зоценко Мих. Сентиментальные повести. С. 44.

¹⁰ Там же. С. 91.

¹¹ Там же. С. 38.

автора о будущем государства посредством разрушения идиллии. Вера в революцию сочеталась в Зощенко с опасением, что человек односторонне стремится к техническому развитию, которое, если обособить его от духовной составляющей общества, обесценивает культуру и развитие человечества.

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.
- Белая 1995 – *Белая Г.А.* Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 4–13.
- Быстрова 1996 – *Быстрова О.В.* Русская литературная антиутопия 20-х гг. XX в. Проблемы жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 18 с.
- Джулиани 2014 – *Джулиани Р.* «Пещера» Е. Замятина: история и апокалипсис // Е.И. Замятин: pro et contra: Антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 780–790.
- Жолковский 1999 – *Жолковский А.К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999. 392 с.
- Иванов 1996 – *Иванов М.В.* Судьба русского сентиментализма. СПб.: ФКИЦ «ЭЙДОС», 1996. 336 с.
- Кадаш 1995 – *Кадаш Т.В.* «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 36–38.
- Козьмина 2012 – *Козьмина Е.Ю.* Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2012. 187 с.
- Кочеткова 1994 – *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 288 с.
- Носырина 2008 – *Носырина О.А.* «Люди» М.М. Зощенко и «Бедные люди» Ф.М. Достоевского: К вопросу о литературных связях // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 233–238.
- Рабинович 2017 – *Рабинович В.С.* Олдос Хаксли: эволюция творчества. М.: Флинта, 2017. 448 с.
- Синявский 2015 – *Синявский А.Д.* Мифы Михаила Зощенко // Мих. Зощенко: PRO ET CONTRA. Личность и творчество М.М. Зощенко в перекрестье мнений (1915–2009): антология СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 861–879.
- Сухих 2018 – *Сухих И.Н.* Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2018. 544 с.
- Томашевский 1990 – *Томашевский Ю.В.* Вспоминая Михаила Зощенко. Л.: Худож. лит., 1990. 512 с.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics], Khudozh. lit., Moscow, Russia.
- Belaya, G.A. (1995), “Existential Problematics of Creativity Work”, *Literaturnoe obozrenie*, no. 1, pp. 4–13.
- Bystrova, O.V. (1996), *Russian literary dystopia of the 20s. 20th century. Issues of the genre*, Abstract of PhD dissertation, Moscow, Russia.
- Dzhuliani, R. (2014), “E. Zamyatin’s The Cave. History and Apocalypse”, *E.I. Zamyatin: pro et contra, antologiya* [E. Zamyatin. Pro et contra. Anthology], RKhGA, Saint Petersburg, Russia, pp. 780–790.
- Ivanov, M.V. (1996), *Sud’ba russkogo sentimentalizma* [The fate of Russian sentimentalism], FKITs “EIDOS”, Saint Petersburg, Russia.
- Kadash, T.V. (1995), “ ‘Beast’ and ‘inanimate man’ in the world of early Zoshchenko”, *Literaturnoe obozrenie*, no. 1, pp. 36–38.
- Kochetkova, N.D. (1994), *Literatura russkogo sentimentalizma. Esteticheskie i khudozhestvennyye iskaniya* [Literature of Russian sentimentalism. Aesthetic and artistic search], Nauka, Saint Petersburg, Russia.
- Koz’mina, E.Yu. (2012), *Poetika romana-antiutopii: Na materiale russkoi literatury XX veka* [The poetics of the dystopian novel. On the material of Russian literature of the 20th century], Ekaterinburgskaya akademiya sovremennogo iskusstva, Ekaterinburg, Russia.
- Nosyrina, O.A. (2008), “Zoshchenko’s ‘People’ and ‘Poor People’ by F.M. Dostoevsky. On the question of literary ties”, *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 69, pp. 233–238.
- Rabinovich, B.C. (2017), *Oldos Khakli: evolyutsiya tvorchestva* [Aldous Huxley. The Evolution of His Creative Career], Flinta, Moscow, Russia.
- Sinyavskii, A.D. (2015), “Mify Mikhaila Zoshchenko”, *Mikh. Zoshchenko: Pro et contra, antologiya* [Mikh. Zoshchenko. PRO ET CONTRA. The Personality and Work of M.M. Zoshchenko in the Crossroads of Opinion (1915–2009). Anthology], Izd-vo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii, Saint Petersburg, Russia, pp. 861–879.
- Sukhikh, I.N. (2018), *Struktura i smysl: Teoriya literatury dlya vsekh* [Structure and meaning. Theory of Literature for everyone], Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Tomashevskii, Yu.V. (1990), *Vspominaya Mikhaila Zoshchenko* [Remembering Mikhail Zoshchenko], Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, Russia.
- Zholkovskii, A.K. (1999), *Mikhail Zoshchenko: poetika nedoveriya* [Mikhail Zoshchenko. The Poetics of Mistrust], Yazyki russkoi kul’tury, Moscow, Russia, 392 p.

Информация об авторе

Бао Тинтин, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9; btt4896@gmail.com

Information about the author

Bao Tingting, postgraduate student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 7/9, Universitetskaya Embankment, Saint Petersburg, Russia, 199034; btt4896@gmail.com

Любовь, смерть и речь:
о двух стихотворениях
О. Мандельштама и И. Бродского

Анна А. Кудалина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, annkudalina000@gmail.com*

Аннотация. В статье осуществляется сравнительный анализ стихотворения О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» и «То не муза воды набирает в рот...» И. Бродского. Доказывается факт заимствования И. Бродским образности стихотворения О. Мандельштама с ее переозначиванием и намеренным снижением. В центре анализа оказываются такие концепты, как «любовь», «смерть» и «речь», каждый из которых, сохраняя исходные коннотации стихотворения О. Мандельштама, приобретает новое, сниженное за счет использования определенных лексических средств (например, разговорной и грубой лексики) значение. Так, концепт «любви» в стихотворении И. Бродского оказывается иронически сниженным воспоминанием, в котором лирический субъект акцентирует внимание не на объекте своей любви, а на самом себе, в отличие от стихотворения-обращения О. Мандельштама. Концепт «смерти» также преломляется Бродским саркастически, так как его субъект речи говорит уже из небытия, представляя собой «ничего внутри», а концепт «речи», хотя и имеет в обоих стихотворениях скорее негативную семантику, оборачивается у Бродского немотой, свойственной как раз такому лирическому субъекту, который уже перешагнул порог смерти, у которого останавливается лирический субъект стихотворения Мандельштама.

Ключевые слова: О. Мандельштам, И. Бродский, влияние, заимствование

Для цитирования: Кудалина А.А. Любовь, смерть и речь: о двух стихотворениях О. Мандельштама и И. Бродского // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 82–90. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-82-90

Love, death and speech.
About two poems by O. Mandelstam and I. Brodsky

Anna A. Kudalina

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
annkudalina000@gmail.com

Abstract. The article provides a comparative analysis of O. Mandelstam's poem "Skillful mistress of guilty glances" and "It is not that the Muse is gathering water in the mouth..." by J. Brodsky. It proves the fact of Brodsky's borrowing the imagery of O. Mandelstam's poem with its over re-denotation and deliberate stylistic degradation. The analysis focuses on such concepts as "love", "death" and "speech", each of which, while retaining the original connotations of Mandelstam's poem, acquires a new, reduced meaning through the use of certain lexical means (for example, colloquial and jargon words). Thus, the concept of "love" in Brodsky's poem turns out to be an ironically reduced memory, in which the lyrical subject focuses attention not on the object of his love, but on himself, unlike in Mandelstam's poem of address. The concept of "death" is also deflected sarcastically by Brodsky, since his subject of speech speaks already from oblivion, representing "nothing inside". The notion of "speech", although it has a rather negative semantics in both poems, turns out to be mute in Brodsky, characteristic of just such a lyrical subject who has already crossed the threshold of death, at which the lyrical subject of Mandelstam's poem stops.

Keywords: O. Mandelstam, J. Brodsky, influence, borrowing

For citation: Kudalina, A.A. (2022), "Love, death and speech. About two poems by O. Mandelstam and I. Brodsky", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 82–90, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-82-90

Гарольд Блум в книге «Страх влияния» среди прочих видов поэтического влияния отмечает следующий, названный заимствованным из Лакана словом «тессера» («вещь, по которой узнавали посвященных» [Блум 1998, с. 18]), характеризуя его как такой, при котором поэт, используя образность стихотворения предшественника, дополняет ее, опровергая:

Прочтением родительского стихотворения поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы его предшественнику не удалось пойти достаточно далеко [Блум 1998, с. 18].

Причиной такого кардинального изменения оказывается и особое отношение к фигуре поэта-предшественника:

Под редуktivностью я имею в виду такую разновидность недонесения, т. е. радикально неверного истолкования, когда предшественник считается сверхидеалистом [Блум 1998, с. 60].

Об исключительной важности поэтики Мандельштама для поэтики Бродского, а также о некоторых сходных (при всем очевидном различии) чертах писал, например, в статье «Бродский о Мандельштаме» Т. Венцлова, отмечая особый исследовательский интерес к «совпадению поэтических тезаурусов» и сходный опыт, схожие категории образов, используемые в стихотворениях [Венцлова 2012, с. 223]. А. Ранчин в предисловии к сборнику статей «“На пиру Мнемозины”: интертексты Иосифа Бродского» подчеркивает, что тема Мандельштам – Бродский вызывает большой исследовательский интерес и является отдельной темой для рассмотрения [Ранчин 2001, с. 8].

В нашей статье мы бы хотели остановиться на одном случае подобного, описанного Г. Блумом влияния поэтики Мандельштама на поэтику Бродского, причем основой для подобного переозначивания образности первого представляется обоснованным такой особенностью поэтики Бродского, как сопоставление и сближение плана высокого (античные и общекультурные образы, чувственная утонченность лирического субъекта) и сниженного (разговорная и иногда даже грубая лексика, натуралистичная образность, как, например, в финальной строфе одной из частей цикла «Камерная музыка»:

Колочей проволоки лира / Маячит позади сортира... / Болото всасывает склон, / А часовой на фоне неба / Вполне напоминает Феба. / Куда забрел ты, Апполон?..¹).

Речь пойдет о стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» (1934) О. Мандельштама и «То не Муза воды набирает в рот...» (1980) И. Бродского.

В обоих случаях речь лирического субъекта обращена к возлюбленной (имеется и посвящение – неизменное «М.Б.» у Бродского и посвящение М.С. Петровых у Мандельштама, что отмечает М.Л. Гаспаров в комментариях². Имя Марии появляется и в самой

¹ *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2 / Вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Л. Лосева. СПб.: Лениздат, 2017. С. 298.

² *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ: Фолио, 2001. С. 660.

речи лирического субъекта: «Ты, Мария, гибнушим подмога»³) – отделенной от субъекта речи и находящейся как бы по другую сторону его реальности. Примечательно и количество обращений в стихотворении Мандельштама, а также их эмоциональная окрашенность: «мастерица виноватых взоров»⁴, «маленьких держательница плеч»⁵, «турчанка дорогая»⁶ и «Мария»⁷, в то время как лирический субъект Бродского, как бы оспаривая важность Другого, обращается лишь однажды («дружок»⁸) – свысока и пренебрежительно, никак не характеризуя ту, к кому это обращение направлено.

Ситуацию, изображенную в стихотворении Мандельштама, можно было бы передать следующим образом: находясь «у твердого порога»⁹ (на пороге смерти, как указывает М.Л. Гаспаров в комментариях¹⁰), герой обращается к возлюбленной, в чьей воле «оставить» его, избавиться от необходимости этот порог перешагнуть:

Ты, Мария, гибнушим подмога / надо смерть предупредить – уснуть / я стою у твердого порога/уйди, уйди, еще побудь¹¹.

Причем важным оказывается то, что обращение развертывается в настоящем времени – присутствие объекта его любви передается посредством, например, следующего образа:

Маком бровки мечен путь опасный / что же мне как янычару люб / этот крошечный летуче-красный / этот жалкий полумесяц губ?¹²

Визуальная часть образности воспроизводит эффект присутствия – лирический субъект будто бы находится перед той, к кому обращается.

В стихотворении Бродского же прошлое перерастает в разговор о нем из настоящего времени, между которыми лежит большая – в первую очередь временная – дистанция: «Да, видать не судьба и года не те / И уже седина стыдно молвить, где»¹³. Лирический

³ Там же. С. 207.

⁴ Там же. С. 206.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 207.

⁷ Там же.

⁸ *Бродский И.* Указ. соч. Т. 1. С. 483.

⁹ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 207.

¹⁰ Там же. С. 660.

¹¹ Там же. С. 207.

¹² Там же.

¹³ *Бродский И.* Указ. соч. Т. 1. С. 483.

субъект, утратив (оставив где-то в пространстве прошлого) возлюбленную, которая живет сейчас другой, отличной от его, жизнью («Горячей ли тебе под сукном шести/одеял в том садке...»¹⁴), оказывается на пороге смерти, перешагнуть который, однако, можно только после активного действия его возлюбленной:

Навсегда расстанемся с тобой, дружок, / Нарисуй на бумаге простой кружок / Это буду я – ничего внутри / Посмотри на него и потом сотри¹⁵.

Этим и оканчивается стихотворение – просьба лирического субъекта оказывается удовлетворена. Важно, что и здесь, внутри обращения к другому, сохраняется и даже усиливается почти авторитарная замкнутость героя на себе. Последняя его просьба как раз о том, чтобы вернуть себе собственный образ: «Это буду я – ничего внутри»¹⁶ и только потом уже исчезнуть окончательно (насколько исчезновение пустоты вообще возможно).

Обращение в двух стихотворениях не остается безответным. Лирический субъект стихотворения Мандельштама волей возлюбленной выходит из этой коллизии, остается в пространстве жизни: «Уходи, уйди, еще побудь»¹⁷. Лирический субъект Бродского все же получает, несмотря на пространственный и временной разрыв, отклик, после которого его речь заканчивается – он исчезает. Просьба: «Посмотри на него и потом сотри»¹⁸ оказывается удовлетворена, это позволяет нам утверждать, что монологичность (особенно сопряженная с некоторой авторитарностью точки зрения – практически неизбежной, впрочем, в поэтическом тексте) оказывается преодолена, а речи здесь противопоставляется действие.

Интересно рассмотреть в этом же контексте готовность (или не-готовность) лирического субъекта действовать. У О. Мандельштама герой дает обещания (обещание само по себе – перформатив¹⁹, слово-действие): «Я с тобой в глухой мешок зашьюсь... за тебя кривой воды напьюсь»²⁰. У Бродского постулируемая субъектом невозможность действия («Но, видать, не судьба и года

¹⁴ Бродский И. Указ. соч. Т. 1. С. 483.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Мандельштам О. Указ. соч. С. 207.

¹⁸ Бродский И. Указ. соч. Т. 1. С. 483.

¹⁹ Мы имеем в виду понятие перформатива, составляющего часть классификации внутри «Теории речевых актов» Сёрля.

²⁰ Бродский И. Указ. соч. Т. 1. С. 483.

не те»²¹) противопоставляется общему прошлому лирического героя и возлюбленной, в котором он в почти куртуазной парадигме выражает готовность совершать бессмысленные и даже смешные действия, с целью доказать силу своего чувства: «Я бы заячьи уши пришел к лицу / Наглotalся б в лесах за тебя свинцу / Но и в черном пруду из дурных коряг / Я бы всплыл пред тобой, как не смог 'Варяг'»²². Вызванная любовным чувством готовность «пойти на все» ради возлюбленной переосмыслиется лирическим субъектом в настоящем времени намеренно-издевательским способом для того, чтобы подчеркнуть нелепость и возможную переоцененность своего чувства в прошлом.

В обоих стихотворениях мир пребывает в хаосе растождествившихся предметов и их отдельных частей, что объясняется кризисным состоянием самого субъекта речи, его переходным между жизнью и смертью положением. «Детали», на которые распался мир лирического героя Мандельштама, связаны с образом возлюбленной: «виноватые взоры», «маленькие плечи», «ребрышки худые», «мак бровки», «полумесяц губ» – вот все, посредством чего мы можем воспринять ее образ. Лирический субъект, выхватывающий значимые для него детали, приглашает и реципиента к восприятию именно визуальных образов в их хаотичной кумуляции, и это еще раз подчеркивает, что герой находится в точке бифуркации. У Бродского эта раздробленность усиливает общий фон отчаянья, так что образы передаются в саркастической тональности, выступают как бы еще одним способом для субъекта подчеркнуть невозможность осуществления любви, невозможность актуализации прошлого: «голубой платок», «паровой каток», «яйцо, растекающееся по сковороде», «заячьи уши», «дурные коряги», «седина», «длинные жилы», «мертвые кусты» – примечательно, что почти все эти образы пытаются воссоздать образ самого субъекта речи, вместо того, чтобы наделять конкретными чертами образ девушки. Предметом внимания и рефлексии здесь, таким образом, оказывается не объект любви, а сам лирический герой, констатирующий произошедшие в нем перемены. Любовь же становится лишь поводом к развертыванию этих воспоминаний: «Махнувшая вслед голубым платком / Наезжает на грудь паровым катком»²³. Как нам представляется, вот этот момент крайне важен в контексте поэтики обоих авторов: лирический герой стихотворений Мандельштама чаще всего

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

обращен к другому («Мы с тобой на кухне посидим»²⁴, «Вернись ко мне скорее, мне страшно без тебя»²⁵ и т. д.), в то время как у Бродского Другой – скорее «безумное зеркало», в котором повторяются его же, героя, черты («Я был только тем, чего ты касалась ладонью»²⁶, «В темноте, всем телом, твои черты, как безумное зеркало, повторяем»²⁷). Примечательным оказывается также и отрывок из «Римских элегий»:

Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина / Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса / Обожженная небом, мягкая в пальцах глина / Плоть, принявшая вечность, как анонимность торса / Вы источник бессмертия, знавшие вас нагими / Сами стали Катуллом, статуями, Траяном, Августом и другими²⁸ –

женщина зачастую предстает в поэзии Бродского формирующим мужчину началом. Таким образом, выбор деталей, составляющих часть изображаемого лирическим субъектом мира, оказывается одним из основополагающих различий этих двух высказываний и самим способом смены тональности.

Последним и центральным, если угодно, образом оказывается традиционный для многих поэтов образ речи, который связан в этих двух стихотворениях через оппозицию речь/немота с образом воды и рыб, в воде живущих. Так, у Мандельштама: «Не звучит утопленница речь»²⁹, «Ходят рыбы, рдея плавниками / Раздувая жабры – на, возьми / Их, бесшумно окающих ртами / Полухлебом плоти накорми»³⁰, «Твои речи темные глотая / За тебя кривой воды напьюсь»³¹. Таким образом, так же как в данном случае речь субъекта прерывается молчанием (он остается жить, но прекращает говорить), так и сама идея речи оказывается в стихотворении вовлеченной в оппозицию речь – немота, и в традиционное уже для культуры сочетание речь-вода (речь течет и т. п.). Сочетание это раскрывается введением образа рыб (как некоторое логичное продолжение), которые еще раз подчеркивают отсутствие возможности высказывания (продолжая первый

²⁴ Мандельштам О. Указ. соч. С. 167.

²⁵ Там же. С. 84.

²⁶ Бродский И. Указ. соч. Т. 1. С. 484.

²⁷ Там же. С. 419.

²⁸ Там же. С. 86.

²⁹ Мандельштам О. Указ. соч. С. 206.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 207.

образ: «не звучит утопленница-речь»³²). У Бродского немота (понятие сужается именно до немоты поэтической) заявлена в самой первой строке, являющейся и названием: «То не Муза воды набирает в рот»³³ (сразу же вводится закрепившаяся уже и во фразеологизме связь воды и речи) и продолжает развиваться далее: «И не встать ни раком, ни так словам»³⁴, приводя наконец к одному из центральных образов стихотворения: «Точно рыба воздух сырой губой / Я хватал то, что было тогда тобой»³⁵ (здесь наиболее характерно обнаруживается связь с образной структурой стихотворения Мандельштама: «Ходят рыбы, рдея плавниками, раздувая жабры: / На, возьми»³⁶). Именно он связывает между собой два стихотворения и является наиболее показательным для того, чтобы продемонстрировать это переозначивание: лирический субъект стихотворения Мандельштама выбирает этот образ как способ еще раз подчеркнуть свою нежность к возлюбленной, Бродский же снижает этот образ, подчеркивая его таким глаголом, как, например, «хватал».

Подводя итог, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что лирическая ситуация обращения к возлюбленной с преодолением дистанции, пространственной или временной, заимствованная Бродским, оказывается полностью измененной, как на уровне деталей и отдельных образов, так и в целом – его лирический субъект вступает в дискурсивное противостояние с самим способом говорения о любви и о прошлом, предложенным Мандельштамом, что вполне соотносится с тем, что Г. Блум называет предшественика при данном типе поэтического влияния «сверхидеалистом». Итак, способ говорения о любви, представленный в стихотворении Мандельштама, становится у Бродского способом говорить о любви, утратившей уже в прошлом свое значение, превратившейся в не-любовь.

Литература

Блум 1998 – Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 1998.

³² Там же. С. 206.

³³ Бродский И. Указ соч. Т. 1. С. 483.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Мандельштам О. Указ. соч. С. 206.

- Венцлова 2012 – *Венцлова Т.* Бродский о Мандельштаме // *Собеседники на пиру: литературоведческие работы*. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 223–235.
- Ранчин 2001 – *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 462 с.

References

- Bloom, H. (1998), *Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya* [The anxiety of influence. The map of rereading], Izd-vo Ural'skogo un-ta, Yekaterinburg, Russia.
- Ranchin, A. (2001), *Na piru Mnemosiny: Interteksty Brodskogo* ["At the Feast of Mnemosyne": J. Brodsky's intertexts], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Ventslova, T. (2012), "Brodsky about Mandelstam", *Sobesedniki na piru: literaturovedcheskie raboty* [Conversation partners at the Feast. Literary Works], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, pp. 223–235.

Информация об авторе

Анна А. Кудалина, бакалавр, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; annkudalina000@gmail.com

Information about the author

Anna A. Kudalina, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; annkudalina000@gmail.com

Хронотоп в драме Максима Курочкина «Кухня»
в контексте «Песни о Нибелунгах»:
движение двух локусов друг к другу

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия,*

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

Аннотация. Автор статьи доказывает, что М. Курочкин в своей драме «Кухня» с помощью фантастического создает интересный эффект хронотопа «кухни в замке». В этой пьесе явственен локус германского средневекового замка V в., возникший под влиянием «Песни о Нибелунгах»: здесь эпические герои говорят высоким стилем и следуют сюжетике исходника. Второй локус – кухня в русском ресторане, стилизованном под замок: он населен сотрудниками ресторана (от его владельца до уборщицы), язык которых отличается юмором и бытовыми выражениями. Однако постепенно в локус кухни вливается высокий стиховой дискурс локуса германского замка. Локус средневекового замка V в. и локус кухни в российском ресторане конца 1990-х, стилизованном под замок, наплывая друг на друга, постепенно проявляют особую метафизику Курочкина. В пьесе уже изначально присутствует хронотоп «кухни в замке» как особый метафизический и фантастический мир, но проявляется он не сразу, а только при наложении друг на друга двух локусов.

Ключевые слова: Максим Курочкин, «Кухня», современная русская драма, хронотоп, локус

Для цитирования: Зейферт Е.И. Хронотоп в драме Максима Курочкина «Кухня» в контексте «Песни о Нибелунгах»: движение двух локусов друг к другу // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 91–102. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-91-102

Chronotope in Maxim Kurochkin's drama "Kitchen" in the context of the Nibelungenlied. Movement of two loci towards each other

Elena I. Seifert

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
elena_seifert@list.ru*

Abstract. The author of the article proves that M. Kurochkin in his drama "Kitchen" creates an interesting effect of the "kitchen in the castle" chronotope with the help of fantasy. In that play, the locus of the German medieval castle of the 5th century, which arose under the influence of the Nibelungenlied, is clear: here the epic heroes speak in a high style and follow the storyline of the source. The second locus is the kitchen in a Russian restaurant stylized as a castle: it is inhabited by restaurant employees (from its owner to a cleaning lady), whose language is distinguished by humor and everyday expressions. However, the high verse discourse of the locus of the German castle gradually flows into the locus of the kitchen. Locus of the medieval castle of the 5th century. and the locus of the kitchen. in a Russian restaurant of the late 1990s, stylized as a castle, flowing over each other, gradually reveal Kurochkin's special metaphysics. In the play, the "kitchen in the castle" chronotope is present from the very beginning as a special metaphysical and fantastic world, but it does not appear immediately, but only when two loci are superimposed on each other.

Keywords: Maxim Kurochkin, "Kitchen", modern Russian drama, chronotope, locus

For citation: Seifert, E.I. (2022), "Chronotope in Maxim Kurochkin's drama 'Kitchen' in the context of the Nibelungenlied. Movement of two loci towards each other", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 91–102, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-91-102

Теоретико-литературное понятие хронотопа, которым М. Бахтин обозначал художественное время и пространство в их единстве и взаимосвязи, представляет собой «сжатие пространственно-временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин 1975, с. 234]. Внутри литературного произведения возможны локусы. Понятие локуса, активно разрабатываемое Ю. Лотманом [Лотман 1988, с. 253], взявшим его из трудов С. Неклюдова [Неклюдов 1966], служит для обозначения социокультурно значимых пространств, предполагающих некий круг устойчивых ситуаций и мотивов (локусы леса, степи, храма, ресторана, улицы, подвала и т. п.).

По моим наблюдениям, локусы (два или несколько) порой при движении друг к другу обретают способность проявить специфику особого хронотопа в произведении. Это происходит с помощью категории фантастического. Под фантастическим вслед за В.Я. Малкиной понимаю

...эстетическую категорию, особый способ художественного мышления, основанный на размывании границ реального (возможного) и нереального (невозможного), когда носитель точки зрения в произведении (а вместе с ним – или вместо него – читатель) сталкиваются с явлением, выходящим за рамки привычной (достоверной) картины мира [Малкина 2017, с. 99].

Так, в пьесе современного русского драматурга Максима Курочкина «Кухня» под воздействием фантастического происходит мерцание хронотопа, его двуслойность. «Здесь перед читателем предстает образ уже тотально “пересозданной” действительности, “мир без границ возможного” (Н.Д. Тамарченко) (например, “Кухня” М. Курочкина)» [Лавлинский, Павлов 2019, с. 369]. При движении друг к другу двух локусов (средневековый замок германских племен V в., возникший в драме современного автора под влиянием «Песни о Нибелунгах»: эпос XII–XXIII вв. отсылает к событиям в германских племенах V в.); кухня в российском ресторане, стилизованном под средневековый замок, конец 1990-х) проявляется пространственно-временная метафизика Курочкина, которая уже изначально присутствовала в произведении, но была незрима. Фантастический хронотоп «кухни в замке» становится виден при активном взаимодействии локусов.

Исследователи новейшей драматургии, называя Максима Курочкина наряду с Владимиром Сорокиным одним из «отцов» постмодернистских тенденций в современной российской драматургии» [Синицкая 2019, с. 21], говорят о расширении смыслового объема действующих лиц в афише [Павлов 2019, с. 40]. Наиболее развернутый анализ «Кухни» Курочкина (в частном аспекте фантастического) дает И. Кузнецов [Кузнецов 2019, с. 280–282]. Ученые отмечают пастиш в творчестве Курочкина [Синицкая 2019а, с. 165]. А. Павлов утверждает, что персонажи «Кухни» одновременно «живут в двух хронотопах, причем, если в начале развертывания действия эти “образы языка” разведены хронотопически, то затем их закрепленность за конкретным из названных “миров” исчезает» [Павлов 2019а, с. 235].

Поле полемики с А. Павловым очевидно. Персонажи «Кухни» живут не в «двух хронотопах», а в двух наплывающих друг на друга

локусах и особом, проявляющемся при движении локусов друг к другу, хронотопе «кухня в замке».

Кухня – место, где обсуждаются проблемы (в том числе политические оппозиционные тайны), передаются сплетни, варится колдовское варево (например, в сказке «Карлик Нос»), создаются произведения (творческая кухня). Это, безусловно, мистическое и многослойное место. Рассмотрим специфику хронотопа кухни в замке в одноименной драме Курочкина.

У афиши (списка действующих лиц) в пьесе Курочкина «Кухня» практически равноправные левая и правая стороны, правый фланг здесь не дает подробности левого, как обычно в афише (возраст, род занятий персонажей, родство с другими персонажами и др.), а скорее добавляет загадки. Возникает стойкое ощущение, что по разные стороны здесь разбросаны разные персонажи или разные ипостаси одного персонажа (у всех персонажей возможных ипостасей в афише две, у Хагена три; в пьесе обнаруживается тройственность и других персонажей: Ленивец, он же Артист, он же Атилла). Имена героев эпоса о Нибелунгах с правой стороны афиши даны со строчной буквы (кримхильда, хаген, аттила, зигфрид, брюнхильда), имя Гюнтера с левой стороны – с заглавной; с левой же стороны находятся и «нибелунговы» «свирепые гунны». Почти вся афиша – это имена (в том числе имена с фамилиями, имена с отчествами, фамилии, прозвища), род занятий (владелец замка, начальник кухни, адвокат, старший котломой, повариха, люди чрезвычайных ситуаций), есть и степень родства (младшая сестра старшего котломоя). Очерчены и зоны влияния: Гюнтер – владелец замка, Хаген – начальник кухни, свирепые гунны – люди чрезвычайных обстоятельств. В отдельных случаях читателю видится, что правая и левая стороны афиши повторяют друг друга, лишь слегка расшифровывая: Повар Г.Ц. – повар горячего цеха; Повар Х.Ц. – повар холодного цеха. Может быть, Г. и Х. – Гюнтер и Хаген? Но нет. Высокие имена, отсылающие к эпосу, соседствуют с нейтральными (Медянкина) и смешными (Подподушкин). Афиша вызывает ощущение слоистости пьесы, ее интригующей таинственности. Зритель без театральной программки в руках явно уступает здесь читателю, а также зрителю с программкой, знающим благодаря афише больше его.

Отсылки Курочкина к «Песни о Нибелунгах» пронизывают пьесу «Кухня» на мотивном, персонажном, сюжетном, хронотопическом и других уровнях. В пьесе присутствует множество элементов, сходных с элементами германского эпоса – «нибелунговы» персонажи (причем Хаген (Карлович) в подчинении у Гюнтера, как в эпосе, и называет его «моим солнцем», Гюнтер женат на Та-

тьяне Рудольфовне, которую называет Брюша (уменьшительное от Брюнгильды), Атилла намеревается жениться на вдове Зигфрида Кримхильде, Гюнтер показывает на Новенького (Зигфрида) как на своего «старого друга»), убийство Хагеном Зигфрида (Гюнтер признается, что они с Хагеном убили Зигфрида), неуязвимость Зигфрида и его «ахиллесова пята» между лопаток, крест, вышитый Кримхильдой на рубашке Зигфрида на месте его уязвимости, убитый дракон, язык птиц, который понимает окропленный кровью дракона Зигфрид, гунны, желающие породниться с бургунами. Новенький (Зигфрид) оказывается в спальне Татьяны Рудольфовны (Брюнгильды), и она этим недовольна: вспомним, что в германском эпосе Гюнтер овладел богатыршей Брюнхильдой с помощью Зигфрида в плаще-невидимке не только на поединке, но и в супружеской спальне. У убитого мужа Уборщицы было другое уязвимое место (он становился беспомощным в темноте), о котором она рассказала Хагену-убийце («Хаген. Хотите знать, почему в подземелье погас свет? Я его потушил» (с. 12)¹). Есть и явное отклонение от сюжета: чувство Гюнтера к Кримхильде скорее эротическое, чем братско-сестринское, он признается в любви к ней (в эпосе Гюнтер – брат Кримхильды, муж Брюнхильды).

М. Курочкин наделяет мотивы множественностью смыслов: на кухне Новенький (Зигфрид) закалывает существо, похожее на дракона (персонажи называют его ящеркой, вараном, игуанодоном, и только Уборщица, «узнав» (авторская ремарка), драконом), гунны (стражи правопорядка?) окружают замок. Сюжет драмы непонятен не только читателю, но и наиболее прагматичным персонажам, которые предлагают свою, реалистичную версию происходящего: Гюнтер создает замок, чтобы перебросить мостик между воображаемым миром своего больного друга (Новенького), бредящего средневековым, в мир реальный, «а на самом деле псевдореальный» (с. 12).

Пьеса с бытовым названием под влиянием «Песни о Нибелунгах» поэтична. Ремарки в пьесе порой не драматургические («по подбородкам их струится жир жареных куропаток, губы алеют, как маки под ледяной коркой» (с. 12)).

Как преображает Курочкин стиховое и стилевое богатство немецкой эпической поэмы?

Известный немецкий эпос написан тоническим стихом, но уже не аллитерационным (как, к примеру, кельтская «Старшая Эдда»,

¹ Курочкин М. Кухня [Электронный ресурс] // Libking.ru. URL: <https://libking.ru/books/sf-/sf/124005-maksim-kurochkin-kuhnya.html> (дата обращения 3 мая 2022). (Здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.)

в каждой строке которой минимум два слова начинаются с одной и той же буквы), а новым, основанным на рифме. «Песнь о Нибелунгах» построена на «кюренберговой строфе» (эту строфу изобрел миннезингер рыцарь Кюренберг в середине XII в.), или «нибелунговой строфе», которая состоит из четырех попарно рифмованных стихов². Лексически «Песнь о Нибелунгах» отличается наглядностью, яркой визуальностью, красочностью цветов и контуров, контрасты и сочетания красного, золотого, белого цветов в описании сцен и образов напоминают средневековую книжную миниатюру.

² Каждый стих разделен на два полустишия с четырьмя ударными слогами в первом полустишии, тогда как во втором полустишии первых трех стихов – по три ударения, а во втором полустишии последнего стиха, завершающем строфу и формально, и по смыслу, – четыре ударения.

Курочкин не следует стиху «Песни о Нибелунгах», предпочитая в речи своих «нибелунговых» персонажей (Кримхильда, Зигфрид, Хаген, Брюнхильда, Гюнтер) средневековой тонике стиховой атрибут драмы – белый пятистопный ямб. Речь Зигфрида и Кримхильды пересыпана яркими тропами, как драгоценностями.

Зигфрид.
Привлек их дивный блеск работы чудной,
Во мраке ночи вспыхнувший фонарь,
Пурпурный плащ – подарок королевы... (с. 2)

Обратим внимание здесь и на аллитерационный стих с опорой на звук «п»: «*пурпурный плащ – подарок королевы...*».

Кримхильда.
Покорные судьбе неумолимой
Тур синегокий и медведь косматый.
Пусть будет с праздником охота схожа.
Пусть радость на конце копья танцует (с. 2).

Как мы видим, в речи «нибелунговых» персонажей Курочкина – удивительная яркость, красочность и пластичность образов, идущая от германского эпоса. Красочность участвует и в создании метафорических образов: «И на листах льняного полотна / Словами тонких разноцветных нитей / Дневник души девичьей не вела», «Так их глазниц бездонные воронки / Стремятся пить вино тепла и света» (с. 2). Метафорический образ становится контурным, плотным: «тесный ворот клятв» (с. 2).

У Максима Курочкина в пьесе «Кухня» особое отношение к роду деятельности, своя иерархия. Люди здесь в первую очередь делятся по роду деятельности. Артисты стоят в одном ряду с уборщицами: «Хуже артистов только уборщицы. Злейшая чума» (с. 4). Придуманное Курочкиным слова «котломой» (причем старший) и «ложкомойка» не только смешные, но и характерные, указывающие на то, что на кухне в замке – свои наука и образование, свои ступени карьеры. Работа котломоя, несомненно, более грязная и тяжелая, чем ложкомойки, но у Курочкина это высокая должность, до нее нужно расти. «Самую незavidную работу на кухне выполняли мальчики, которых звали поварята, – чистили котлы или таскали воду из колодца», – пишет исследователь истории средневекового замка Ф. Стил [Стил 1997, с. 34]. Медянкина удивляется невежественности ложкомойки Медянкиной младшей, которая не знает, как выглядит вилка для сырного ассорти, и не может отличить сахарницу от соусницы. «Я из-за тебя не собираюсь снова начинать карьеру ложкомойки» (с. 3), – расстроено говорит она младшей сестре, недовольная ее прилежанием. В средневековом замке «повар выкрикивал приказы, а его помощники нарезали овощи, ощипывали птицу и отбивали мясо, чтобы оно было нежнее» [Стил 1997, с. 34]: в пьесе Курочкина на кухне скорее верховодит старший котломой Медянкина, чем повара.

«Нибелунговы» персонажи находятся в средневековом замке, работники кухни – в бутафорском. С одной стороны, кухня находится в ресторане, стилизованном под замок («Вы воткнули посреди славянских лесостепей бутафорский замок, устроили в нем дешевый ресторан...» (с. 10), – говорит Плотный Гюнтеру). С другой – этот замок, по словам Гюнтера, настоящий (Гюнтер возражает Плотному: «Я не сказал “муляж”, я не сказал “реконструкция”. Я сказал – замок» (с. 10)). Оба замка постепенно накладываются друг на друга, два локуса становятся одним, двуслойным.

Кухня в замке до и после определенного времени не герметичное пространство. Есть внешний мир: Медянкина младшая звонит Валерке, Медянкины на метро едут на работу и наблюдают аварию. Пьеса становится герметичной, когда владелец бутафорского (?) замка Гюнтер поднимает мост (спустя время он разрешает выходить из замка и входить в него, и возвращается Коля Подподушкин, которого отправили за «шмурдячком»). Это не защищает кухню в замке от средневековых или современных персонажей: они продолжают бытовать в смешанности.

Персонажи Курочкина осознают свою многоликость – двойственность или тройственность, но процесс самоидентификации для них непросто.

1. Одни из них смутно догадываются, что с ними что-то не так:

Мама Валя. А ты кто?
Новенький (честно). Я не знаю (с. 4).

2. Другие узнают друг друга:

Хаген. Ты?
Ленивец. Возможно. Смотря что – «я» (с. 5).

Татьяна Рудольфовна в Новеньком смутно узнает Зигфрида, но боится себе в этом признаться.

3. Герои понимают, что другим так же трудно, как им, дается самоидентификация:

Хаген. Я тебя знаю?
Новенький. Как вы можете кого-то знать, если вы себя не знаете (с. 5)?

4. Персонажей словно распирает сообщить о своей другой ипостаси или указать на неоднозначность других. Таков Ленивец, он же Атилла. Он постоянно сообщает о своей другой ипостаси: «Я человек морали дохристианской», «Ты пойми. Я пришел ко всей этой вашей бургундии издалека. Водные преграды. Враждебные племена», «Я, в общем-то, и сам катастрофа» (с. 4) и др. Ленивец называет себя странником, кочевником: из-за постоянных подобных признаний Ленивца считают артистом. Таков Гюнтер, который знает, что Новенький – это Зигфрид, и признается, указывая на Уборщицу: «Я, например, в свое время называл ее Кримхильдой» (с. 11).

5. Двойственные/тройственные персонажи заражены болезнью “Aeternitas vulgaris” («Вечность обыкновенная»), о которой сообщает Новенький (Зигфрид): ее симптомы – «лиц не помню, года не помню, слова – отдельные только», «вспоминаю много» (с. 7).

Благодаря ироническому языку Курочкина персонажи словно рождаются на наших глазах (авторская ремарка: «Новенький появляется на свет Божий»): ирония и фантастика поддерживают друг друга.

Многолики не только персонажи, но и вещи. Так, повар Г.Ц. и Ленивец рассматривают карту вин, которая двойится перед нами как карта вин, в том числе бургундских, и географическая карта времен Нибелунгов, на которой есть Бургундия: Бургундия – карта (вин) – бургундское вино.

Курочкину на фоне пастиша и иронии свойственно периодическое зачерпывание глубоких (монолог Зигфрида о том, что он стремился понимать самих птиц, а не только их язык) или парадоксальных (заявление Гюнтера Зигфриду: «Я убил тебя, чтобы сохранить нашу дружбу») тем³.

Афористичность, присущая Курочкину, многофункциональна. Она сбивает привычные настройки и глубинна: то, в основном, смешна («Девушка, я с тобой на “вы” не переходил», «Я сама себе Гюнтер», «Раки – это рыба», «Я девятнадцать лет замужем, я свободная женщина», «Я лежу на софе, я читаю фотоальбом», «Нет буфета – нет артиста. Логика!»), то, изредка, трагична («Водитель только погиб. А жертв не было»).

Интертекстуальная слоистость драмы Максима Курочкина «Кухня» с помощью фантастического создает интересный эффект хронотопа «кухни в замке». В драме «Кухня» явственен локус германского средневекового замка V в., возникший под влиянием «Песни о Нибелунгах»: здесь эпические герои говорят высоким стилем и следуют сюжетике источника. Второй локус – кухня в русском ресторане, стилизованном под замок: он населен сотрудниками ресторана (от его владельца до уборщицы), язык которых отличается юмором и бытовыми выражениями. Однако постепенно в локус кухни вливается высокий стиховой дискурс локуса германского замка: стихами начинает говорить Медянкина младшая (автор сопровождает это ремаркой «бредит») и ТВ. Локус кухни в бутафорском замке также движется навстречу средневековому: работники кухни готовятся к свадьбе Кримхильды и Атиллы.

Локус средневекового замка V в. и локус кухни в российском ресторане конца 1990-х, стилизованном под замок, наплывая друг на друга, постепенно проявляют особую метафизику Курочкина⁴:

В пьесе уже изначально присутствует хронотоп «кухни в замке» как особый метафизический и фантастический мир, но проявляется он не сразу, а только при наложении друг на друга двух локусов.

³ В этом комедия Курочкина похожа на чеховскую комедию (см. монолог Ревунова-Караулова после того, как его прогнали со свадьбы, в комедии «Свадьба»).

⁴ Этот эффект в чем-то технически похож на рождение метафоры: автор, создав гибридный образ, дает в тексте два элемента метафоры, чтобы читатель сам соединил их в метафору.



Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Сб. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- Кузнецов 2019 – *Кузнецов И.* Реальность // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 276–283.
- Лавлинский, Павлов 2019 – *Лавлинский С., Павлов А.* Фантастическое в драматургии // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 365–376.
- Лотман 1988 – *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 352 с.
- Малкина 2017 – *Малкина В.Я.* Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав, 2017. С. 95–115.
- Неклюдов 1966 – *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов II Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С. 42–44.
- Павлов 2019 – *Павлов А.* Афиша // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 38–45.
- Павлов 2019а – *Павлов А.* «Образ языка» // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 232–240.
- Синицкая 2019 – *Синицкая А.* «Экспериментальный словарь новейшей драматургии: зрелище теории» // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 16–26.

- Синицкая 2019а – *Синицкая А.* Метадрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Гл. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019. С. 160–171.
- Стил 1997 – *Стил Ф.* Средневековый замок. М.: БММ АО, 1997. 62 с.

References

- Bakhtin, M. (1975), “Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics”, *Voprosy literatury i estetiki*, Khudozh. lit., Moscow, Russia, p. 234–407.
- Kuznetsov, I. (2019), “Reality”, Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 276–283.
- Lavlinskii, S. and Pavlov, A. (2019), “Fantasticheskoe v dramaturgii” [The fantastic in dramaturgy], Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 365–376.
- Lotman, Yu.M. (1988), *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [In the school of the poetic word. Pushkin, Lermontov, Gogol], Moscow, Russia.
- Malkina V.Ya. (2017), “Fantastic in a lyric poem. Statement of the issue, *V poiskakh granits fantasticheskogo: na puti k metodologii*”, Wroslaw, Poland, pp. 95–115.
- Neklyudov, S.Yu. (1966), “On the question of the connection between spatio-temporal relations and the plot structure in the Russian epic”, *Tezisy dokladov II Letnei shkoly po vtorichnym modeliruyushchim sistemam*, Tartu, Estonia, pp. 42–44.
- Pavlov, A. (2019), “Poster”, Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 38–45.
- Pavlov, A. (2019a), “Language image”, Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 232–240.
- Sinitskaya, A. (2019), “Experimental Dictionary of Modern Drama. The Spectacle of Theory”, Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 16–26.
- Sinitskaya, A. (2019a), “Metadrama”, Lavlinskii, S. (ed.), *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental Dictionary of Contemporary Drama], Siedlce, Poland, pp. 160–171.
- Stil F. (1997), *Srednevekovyi замок* [Medieval castle], Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

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

Information about the author

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

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

УДК 821(47)-21

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-103-113

Конструирование
субкультурного художественного мира
через деконструкцию физической реальности
(пьеса «Хлебзавод» Алексея Олейникова)

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье на примере сегмента из пьесы Алексея Олейникова «Хлебзавод» показывается данный в художественном тексте процесс конструирования субкультурного художественного мира через деконструкцию физической реальности.

Ключевые слова: художественный мир, физическая реальность, субкультура, драматургия, А. Олейников, «Хлебзавод»

Для цитирования: Доманский Ю.В. Конструирование субкультурного художественного мира через деконструкцию физической реальности (пьеса «Хлебзавод» Алексея Олейникова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 103–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-103-113

Construction
of the subcultural fictional world through
the deconstruction of physical reality
(the play “The Bread Factory” (“Khlebzavod”)
by Aleksei Oleinikov)

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. By the example of a segment from Alexei Oleinikov’s play *The Bread Factory* (“*Khlebzavod*”) the article illustrates the way in which the subcultural fictional world in the literary text is constructed through the deconstruction of physical reality.

© Доманский Ю.В., 2022

Keywords: fictional world, physical reality, subculture, dramaturgy, A. Oleinikov, The Bread Factory (“Khlebzavod”)

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), “Construction of the subcultural fictional world through the deconstruction of physical reality (the play ‘The Bread Factory’ (‘Khlebzavod’) by Aleksei Oleinikov)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 103–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-103-113

Мы исходим из того, что творение шедевра в искусстве – это разрушение исходного материала, того материала, из которого искусство делается. То есть творец шедевра занимается деконструкцией (в широком смысле) того, что дано реальностью. В искусстве изобразительном деконструируется природный материал (и не только, скажем, камень, но и, к примеру, цвет): «Изобразительные искусства – живопись, графика, скульптура – занимаются, на первый взгляд, изготовлением вещей. Но в действительности они пользуются вещами как знаками. Из этих вещественных знаков они создают невербальные тексты. Если в качестве вещей произведения живописи или скульптуры непосредственно доступны органам чувств, то в качестве знаковых образований (текстов) они обращены к нашему ментальному зрению, для которого цвет, линия, объем – своеобразно значимые и осмысляемые единицы особого (визуального) языка» [Теория литературы 2004, с. 19]. При творении же произведения художественной литературы происходит деконструкция национального литературного языка, а через это конструируется особый поэтический язык (см.: [Шапир 1999]). Возможна в творчестве и деконструкция предшествующей художественной реальности; так творец спектакля деконструирует исходную пьесу, а творец фильма деконструирует сценарий; и оба они этой деконструкцией конструируют свои шедевры. Таким образом, творение – это конструирование, основанное на разрушении различного исходного материала: «Будучи вторичной знаковой системой, художественный язык функционирует, всегда так или иначе преодолевая, деформируя первичную систему знаков естественного языка» [Теория литературы 2004, с. 25].

Читатель же, зритель или слушатель при восприятии произведения занимается тем, что реконструирует смыслы этого произведения: «Семиотическое своеобразие искусства, базирующееся на семиотическом своеобразии внутренней речи, приводит к тому, что художественный текст, взятый во всей его полноте, оказывается подобен археографической находке – единственному дошедшему до

нас тексту на несохранившемся языке. Чтобы такой текст расшифровать, необходимо реконструировать его утраченный язык. Перед аналитиком художественного текста встает в значительной степени аналогичная задача. Впрочем, всякое читательское понимание литературного произведения есть невольная попытка подобной реконструкции» [Теория литературы 2004, с. 24]. Но и этот процесс реконструкции является собой одновременно и процесс деконструкции – текст разрушается, благодаря чему в воспринимающем сознании конструируются смыслы.

Таким образом, и процесс творения шедевра, и процесс его восприятия являются процессами конструирования, в основе которого лежит деконструкция. Только надо иметь в виду, что тут речь идет не о деконструкции в постмодернистском смысле, а о деконструкции в более широком понимании; это разрушение, обращающееся созиданием. Исходя из этого позволим себе посмотреть на один любопытный сегмент из пьесы Алексея Олейникова (р. 1979) «Хлебзавод».

В подзаголовке «Хлебзавод» обозначен как пьеса¹, однако относительно традиции оформления драматургических текстов «Хлебзавод» организован крайне необычно: в этой пьесе практически нет привычных для драмы как литературного рода диалогов, нет списка действующих лиц, нет ремарок – ни предваряющих или сопровождающих действия, ни включенных в реплики, да и сами реплики таковыми могут быть названы лишь с некоторой долей уверенности. Внешне «Хлебзавод» больше похож не на драму, а на многоголосую поэму, девять частей которой озаглавлены порядковыми номерами и номинациями персонажей (фамилиями – «говорящими» в проекции на заглавие всей пьесы, а также именами или, в одном случае, производным от имени прозвищем), тех персонажей, кому принадлежит речь в этих частях (1. Ярик, 2. Мучнова, 3. Серый, 4. Оля, 5. Нюта, 6. Мякинина и Дрожженко, 7. Пекарская, 8. Зернов, 9. Борис, Глеб и все остальные). Однако перед нами все-таки именно пьеса, именно драма – и в родовом плане, и в плане предназначения, т. е. в аспекте направленности на последующую сценическую интерпретацию², а потому главы вполне уместно называть в соответствии с устоявшейся драматургической терминологией картинами или сценами.

¹ Текст пьесы с сохранением авторской пунктуации цитируется по: <https://literatura.org/dramaturgy/4887-aleksey-oleynikov-hlebzavod.html>

² И «Хлебзавод» с успехом ставится на театральной сцене. В качестве примера приведем талантливую и оригинальную постановку Филиппа Гуревича в тверском Театре юного зрителя (премьера состоялась 21 мая 2021 г.).

В нашей статье речь пойдет отнюдь не обо всей пьесе, а только об одной из картин, а точнее – об одном моменте одной из картин. Но для начала приведем весь текст интересующей нас картины (предпоследней в пьесе) целиком, выделив шрифтом интересующий нас сегмент:

8. ЗЕРНОВ

Всю начальную школу
я просидел под партой.
Я доводил учительницу
до инфаркта
Под партой тихо. Сверху крышка.
Пахло краской.
Не помогали ни угрозы, ни ласка
Ни даже сила.

Я отколупывал краску

От стула.

Раскладывал красиво.

От пола дуло.

Меня нельзя было выманить

Меня нельзя было подкупить

Когда ко мне сильно докапывались

Я начинал тихо выть.

Сверху спускались руки

сверху спускались лица

Сверху, по крышке, стучали

И я начинал злиться

Глупые глупые люди

Глупые глупые дети

Взрослые еще хуже

И я один на свете

И все отступали

в покое меня оставляли

потому что в том, что я делал

было больше смысла

чем во всей школьной программе

Я знал буквы и числа

их тайная жизнь проходила

перед моими глазами

Я вообще был послушным

– только беда с тормозами

И я вырастал под партой

она все время была со мной

Упирался в нее лопатками
пока она не стала спиной
– Зернов, началка закончилась.
На выход с вещами.
Не ной!
Тогда я встал и пошел
Взял свою парту и пошел
Прямо вместе с партией взял и пошел
Как говорится в одной старой песне,
Зернов тоже может играть в баскетбол
Я шел по школе и думал
сколько людей, столько парт
У каждого своя.
Как свой май. Или март.
Вот старая, потертая,
с царапинами от ножа.
Закрашенные крупные буквы
«Кухуленко жа...»
Жаба или жадина?
Наверное, жаба все же.
Кажется, это завуча
ну очень похожа
У нас есть парты-трансформеры
десептиконы и автоботы
парты с кодовым номером
и парты ручной работы
Инкрустация жвачкой,
резьба, роспись корректором
За такой партией наверняка станешь директором
– Говорят еще, что они выбирают себе владельца
оценивают силу тщедушного детского тельца...
– Потянет ли? Воспримет ли всю школьную силу?
Или получится очередная ходячая могила.
Я все шел по школе и все слышал разговор:
– Кто меня подхватит, кто понесет моих знаний огонь?
– В каждом классе бормочет такой деревянный хор.
Я шел и шел. А потом вышел.
И в дождь протянул ладонь.

Но прежде чем обратиться к выделенным нами в тексте трем стихам в заявленном в начале статьи ракурсе, сделаем важное, на наш взгляд, замечание, касающееся культурного статуса, что важно и для специфики понимания творческого процесса, и для специфич-

ки восприятия текста; только культурного статуса не текста пьесы, а культурного статуса субъекта речи части «Зернов». То есть нам важно определить культурный статус самого Зернова, ибо это он интересует нас как творец своего шедевра, созданного из отколу-паннных от стула кусочков краски. Этот культурный статус мы и обозначим как субкультурный. То есть сама высказанная в тексте, в большой реплике, из которой и состоит вся картина, позиция персонажа понимается нами как манифестация Зерновым своего субкультурного статуса, декларативно демонстрируемого тем, что Зернов обособился от остального мира под партой, где создал свой автономный мир, а в нем – и свою культуру, не противостоящую культуре внешнего мира, то есть не контркультуру, а именно такую культуру, которая от основной (если угодно, официальной или даже мейнстримной) отделена по принципу «я вне течения», а не по принципу «я против течения». Потому естественное *мое* состояние в мире – одиночество: «И я один на свете»; и не просто одиночество, а одиночество, способствующее, как видно из выделенных нами трех стихов, творчеству.

То есть в данной сцене яркой экспликацией культуры (а учитываемая контекст – субкультуры) является творческий акт Зернова, о котором он говорит и который и заинтересовал нас в ракурсе заявленной проблемы конструирования художественного мира через деконструкцию физической реальности:

Я отколупывал краску
От стула.
Раскладывал красиво.

Чтобы была понятна творческая сущность того, что делает Зернов, приведем один пример из собственного опыта.

На дворе начало 80-х гг. прошлого века. Окончив, кажется, шестой класс, автор этой статьи проводит лето в деревне. День дождливый – на велосипеде не покатаешься, а все привезенные книги уже прочитаны; друзей же не наблюдается. В одиночестве автор статьи забирается на крышу колхозного сарая, покрытую дранкой. Сидя на крыше, отрывает дранку от балок и бросает ее вниз – в образующуюся дырку; куски дранки падают внутрь сарая, на земляной пол. То есть автор статьи занимается в самом прямом смысле разрушением или, если угодно, деконструкцией – деконструкцией физической реальности. Однако по ходу своей разрушительной деятельности автор статьи вдруг ловит себя на мысли, что получает удовольствие не от разрушения, а, как ни странно, от созидания: от того, что дыра на крыше становится все больше и все больше становится куча

оторванной дранки под этой дырой внизу. Таким образом, удовольствие автору статьи доставляет то, что, разрушая, он создает свой шедевр: дыру в крыше и кучу дранки на земляном полу сарая. Автором статьи его действие рассматривается именно как творческий акт, которому сопутствует эстетическое наслаждение творца; наслаждение и от процесса создания шедевра, и от восприятия этого шедевра в процессе его создания и по его завершению.

Аналогичный процесс представлен и в тех трех стихах из реплики Зернова, на которые мы обратили внимание. Зернов, находясь в субкультурном одиночестве под партой, занимается тем, что разрушает пространственно близкую ему физическую реальность – отколупывает краску от стула. Реальность эта – парта, под которой находится Зернов, и стул, который он разрушает, – на годы стала для персонажа «своим» пространством, своего рода башней из слоновой кости, раковиной, которая защищает от враждебного внешнего мира и дает столь чаемый покой («Под партой тихо. Сверху крышка»); и пусть внешний мир вторгается в мир под партой, пытаясь вытащить оттуда Зернова («Сверху спускались руки // сверху спускались лица // Сверху, по крышке, стучали»), герой остается непреклонным:

Не помогали ни угрозы, ни ласка
Ни даже сила.
<...>
Меня нельзя было выманить
Меня нельзя было подкупить
Когда ко мне сильно докапывались
Я начинал тихо выть.
<...>
И все отступали
в покое меня оставляли

Покинул же свой мир Зернов только тогда, когда «началка закончилась». Более того, многолетнее убежище к концу пребывания в нем стало частью человека (или человек стал его частью): «И я вырос под партой // она все время была со мной // Упирался в нее лопатками // пока она не стала спиной». Долгое существование в «своем» субкультурном пространстве, отгороженном от остального мира, способствовало развитию субъекта: «Я знал буквы и числа // их тайная жизнь проходила // перед моими глазами». И – возвращаемся к интересующим нас трем стихам о краске со стула – существование под партой способствовало творчеству. Зернов не только отколупывал краску от стула, что было бы при отсутствии

должной рефлексии всего лишь актом разрушения, деконструкции в широком смысле, деконструкции некоего творения рук человеческих – покрашенного стула; Зернов отколупанную краску еще и «раскладывал красиво», подобно тому, как автор этой статьи в приведенном выше примере из своего детства наблюдал создаваемую им красивую дыру на крыше колхозного сарая и не менее красиво кучу драмки на земляном полу. Особый упор в случае творчества персонажа «Хлебзавода» следует сделать на слово «красиво». То есть Зернов из разрушенной реальности создавал не просто новую реальность, а в собственной оценке эстетически значимый шедевр, *красивое* произведение искусства, чему способствовало отгороженное от мира субкультурное одиночество.

И тут необходимо заметить, что рассматриваемые три стиха, транслирующие творческий акт, основанный на разрушении физической реальности, сами по себе являются частью художественного текста, т. е. могут быть поняты как интерметатекстуальные три стиха в том плане, что они говорят об искусстве, находясь внутри произведения искусства («интер» используем здесь именно в значении занимаемой позиции – инкорпорированной внутрь). Механизм тут схож с тем, который работает в метаромане (см.: [Зусева-Озкан 2014]) или, что ближе нашему материалу, мета-драме, которая «является совокупностью следующих принципов организации драматического произведения: метарефлексивности, повторяемости и игрового удвоения реальности» [Политыко 2010, с. 171]. И хоть речь не идет о создании Зерновым драмы, можно говорить о своего рода метадраматическом элементе пьесы Олейникова, когда в реплике персонажа возникает описание творческого акта, являющегося составной частью поведенческой стратегии субъекта, стратегии, оцениваемой самим субъектом как предельно осмысленной: «в том, что я делал // было больше смысла // чем во всей школьной программе».

И в своем творчестве – деструктивно-конструктивном, как творчеству и положено, – Зернов не одинок: другие парты тоже подверглись художественному вмешательству со стороны их обитателей:

У нас есть парты-трансформеры
десептиконы и автоботы
парты с кодовым номером
и парты ручной работы
Инкрустация жвачкой,
резьба, роспись корректором
За такой партикой наверняка станешь директором

В финале же сцены с Зерновым его выход наружу, в мир, выход из своего субкультурного пространства, выход, в числе прочего означающий взросление человека, сопровождается хором парт – не античным, но все же хором:

– Говорят еще, что они выбирают себе владельца
оценивают силу тщедушного детского тельца...
– Потянет ли? Воспримет ли всю школьную силу?
Или получится очередная ходячая могила.
Я все шел по школе и все слышал разговор:
– Кто меня подхватит, кто понесет моих знаний огонь?
– В каждом классе бормочет такой деревянный хор.
Я шел и шел. А потом вышел.
И в дождь протянул ладонь.

Но выходу в мир Зернова все же предшествовали годы, проведенные в субкультурном одиночестве, сопровождаемые познанием, обретением смысла и, как видно из рассмотренных трех строк о краске со стула, деструктивно-конструктивным творчеством. Это творчество и было отрефлектировано субъектом в тех трех стихах его реплики, на которые мы обратили внимание.

Таким образом, в сцене «Зернов» в пьесе Алексея Олейникова «Хлебзавод» помимо всего прочего можно увидеть описание творческого процесса, процесса создания шедевра, процесса, основанного на разрушении физической реальности и данного от лица его создателя – представителя субкультуры. В этой связи можно заключить, что и само понятие творчества (по крайней мере в субкультуре) претерпевает некоторые изменения относительно привычного; так, в реплике Зернова ничего не сказано об осознанном характере процесса создания шедевра со стороны его творца, то есть процесс создания шедевра и последующего его восприятия автором может носить бессознательный характер, однако от этого данный процесс не перестает быть творчеством; в итоге и границы творчества как такового существенно расширяются относительно привычных: процесс, разрушающий физическую реальность и создающий нечто красивое, может с полным правом именоваться творческим процессом, а результат его – произведением искусства.

Добавим ко всему сказанному еще и то, что и сама фамилия Зернов не чужда творчеству; речь тут может идти о метафоре зерна, которая в истории человечества не раз соотносилась с искусством³.

³ Такой интерпретации соответствует, например, стихотворение Н.А. Некрасова «Несжатая полоса» (см.: [Скворцов 2015]); можно вспомнить и тот сегмент «Падали» Шарля Бодлера, где упоминается зерно.

А поскольку зерно дает плоды только умирая, разрушаясь⁴, то и творчество в данной метафоре тоже может трактоваться, как то, что осуществляется через разрушение исходного материала.

Литература

- Зусева-Озкан 2014 – *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана: монография. М.: Intrada, 2014. 488 с.
- Политыко 2010 – *Политыко Е.Н.* Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник пермского университета: Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11). С. 165–174.
- Скворцов 2015 – *Скворцов А.Э.* «Несжатая полоса» Николая Некрасова: торжество вымысла // Скворцов А.Э. Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. С. 25–31.
- Теория литературы 2004 – Теория литературы: Учеб. пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: В 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.
- Шапир 1999 – *Шапир М.И.* Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. Шк.: Академия, 1999. С. 350–359.

References

- Polityko, E.N. (2010), “Metadrama in the modern theater (on the formulation of the issue)”, *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, iss. 5 (11), pp. 165–174.
- Shapir, M.I. (1999), “The poetic language”, Chernets, L.V. (ed.), *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy: Ucheb. posobie* [Introduction to literary criticism. Literary work. Basic concepts and terms. Textbook], Vysshaya Shkola, Akademiya, Moscow, Russia, pp. 350–359.
- Skvortsov, A.E. (2015), “‘Unharvested strip’ by Nikolai Nekrasov. The triumph of fiction”, Skvortsov, A.E. *Poeticheskaya genealogiya: Issledovaniya, stat'i, zametki, esse i kritika* [Poetic Genealogy. Research, articles, notes, essays and criticism], OGI, Moscow, Russia, pp. 25–31.

⁴ Напомним в этой связи евангельское: «...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин. 12:24).

- Tamarchenko, N.D. (ed.) (2004), *Teoriya literatury: Uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov vysshih uchebnykh zavedenij* [Theory of literature. A textbook for students of philological faculties of higher educational institutions], in 2 vols., vol. 1, Moscow, Russia.
- Zuseva-Ozkan, V.B. (2014), *Istoricheskaya poetika metaromana: monografiya* [Historical poetics of the metaroman. A monograph], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Labor в «Георгиках» Вергилия

Ольга В. Шаршукова

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

Аннотация. В статье рассматриваются образы труда в поэме Вергилия «Георгика», начиная с *labor improbus* в I книге и заканчивая мифом об Аристе и Орфее и трудом самого поэта, анализируется понятие *labor* в этих контекстах. Предполагается, что помимо *labor improbus*, который идет против миропорядка, приносит страдания и часто бесплоден, есть и другой труд – *probus*. Труд земледельца в I и III книге тяжел и часто безнадежен. В III книге показано, как плоды этого труда могут быть уничтожены стихией. А Орфей потерял Эвридику, и его труды пропали даром, потому что его погубил его *furor*, он пошел против существующего порядка. Но труд пчел, Аристея и корикийского старика находится в гармонии с богами и природой, и плоды его не пропадают даром. Пчелы не погибают безвозвратно, Аристей вернул утраченный рой, выполнив указания матери, а сад корикийского старика изобилует плодами. При благосклонности богов и защите покровителя человек в «Георгиках» может надеяться, что его труд не пропадет. Так относится к своему труду – поэме – и сам автор.

Ключевые слова: Вергилий, «Георгика», дидактический эпос, *labor*, *labor improbus*, *cura*

Для цитирования: Шаршукова О.В.. *Labor* в «Георгиках» Вергилия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 6. С. 114–129. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-114-129

Labor in Virgil's "Georgics"

Ol'ga V. Sharshukova

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

Abstract. The paper considers the concept of labor in Vergil's "Georgics" in different contexts from *labor improbus* of Book I to the myth of Aristaeus and Orpheus and *labor* of the poet himself. It is supposed that along with *labor*

improbus which goes against the world order, brings suffering, and is often fruitless, there is another labor – *labor probus*. The agricultural labor of Books I and III is hard and often hopeless, and Orpheus lost his wife because his furor ruined him. But the labor of bees, Aristaeus and *Senex Corycius* is in harmony with the world and the gods, and this labor is not in waste. Bees are not lost irretrievably, Aristaeus following his mothers orders brought back the bees he had lost, and the Corycian garden is full of fruits. Granted the gods' benevolence and patron's protection, man of the poem "Georgics" can hope that his labor does not go to waste. That is how the poet also treats his work – the poem.

Keywords: Virgil, "Georgics", didactic epic, labor, labor *improbus*, cura

For citation: Sharshukova, O.V. (2022), *Labor* in Virgil's "Georgics", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 114–129, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-114-129

Понятие «труд» занимает центральное место в античных поэмах о сельском хозяйстве, в том числе и в «Георгиках» Вергилия. *Labor* – одна из главных тем поэмы, посвященной труду земледельца. Это слово встречается в «Георгиках» 33 раза¹. В I книге говорится о том, как Юпитер дал человеку необходимость трудиться, в III книге рассказывается о труде быков и коней, а в IV – о труде пчел. Также для понимания значения труда в поэме важны истории Аристея и Орфея и отрывок, где описывается корикийский сад. Наконец, в трех случаях *labor* – это труд поэта.

Как же автор «Георгик» относится к труду? Труд в «Георгиках» – неизбежное зло, приносящее страдания, или возможно трудиться с удовольствием? Всегда ли труд безнадежен и напрасен? Может ли человек контролировать стихию?

Перед тем как обратиться к этим вопросам, рассмотрим значение труда в некоторых произведениях, послуживших образцами для «Георгик». Это «О природе вещей» Лукреция и «Труды и дни» Гесиода.

М. Гейл в книге «Вергилий о природе вещей» показывает тесную связь «Георгик» и «О природе вещей» Лукреция и даже композиционные параллели между ними. Например, III книга «Георгик» построена как «О природе вещей» в миниатюре [Gale 2004, p. 49]: два вступления, отступление о разрушительности любви в середине и кульминация – описание эпидемии в финале. М. Гейл считает,

¹ Здесь и далее текст «Георгик» цитируется по изданию Дж. Конте: *Conte G.B. P. Vergilius Maro. Bucolica et Georgica*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

что описание эпидемии в III книге «Георгики» – одна из самых близких и развернутых параллелей с Лукрецием.

Автор книги также сравнивает понятия «труд» у Лукреция и у Вергилия. У Лукреция *labor* имеет негативные коннотации; это слово означает тщетное преследование пустых целей, которое причиняет страдания и физические (как, например, в диатрибе против любви), и моральные [Gale 2004, pp. 149–151]. Чтобы достичь эпикурейского идеала, необходимо избавиться от труда (*labor*) вместе с горем (*dolor*), заботой (*cura*) и страхом (*metus*). По мнению М. Гейл, Вергилий в этих вопросах спорит с Лукрецием, но не опровергает его полностью: «Можно поспорить с тем, что «Георгики» являются полностью лукрецианской поэмой... или простой реакцией против Лукреция» [Gale 2004, p. 3]. У Лукреция враждебность природы по отношению к человеку – естественный порядок вещей (*natura sua vi*); в «Георгиках» это приписывается судьбе (*fatis*). Поэтому в мире «Георгики» вряд ли получится освободить себя от труда и страданий, изучив природу вещей. М. Гейл оставляет открытым вопрос о том, положительно ли понятие *labor* у Вергилия:

...в «Георгиках» не только утверждается, что *labor* неизбежен, но и предполагается, что человеческие страдания и суть наших взаимоотношений с богами и с природой могут не иметь простого объяснения [Gale 2004, p. 164].

Действительно, труд у Вергилия неизбежен, как и приход старости и болезней (III 68). По воле судьбы труд может оказаться бесполезным, и старания постичь природу напасти не помогают, как во время эпидемии в конце III книги (III 549–550). С другой стороны, понятие «труд» встречается не только в мрачных контекстах: например, рассказ о труде пчел в IV книге весьма оптимистичен.

Другая поэма, с которой Вергилий ведет диалог в «Георгиках» – поэма Гесиода «Труды и дни». Гесиод жалуется на тяжесть труда земледельца:

νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστί σιδήρεον· οὐδέποτε ἤμαρ
παύσονται καμάτων καὶ οἰζύος οὐδέ τι νύκτωρ
φθειρόμενοι· χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας

А сейчас живут люди железного рода; и они беспрестанно проводят дни и ночи в тяжелом труде и несчастьях, и боги дадут им тяжелые заботы (Hes. Op. 176–178).

Наступление железного века Гесиод объясняет этически. Зевс послал людям в наказание голод, болезни, войны, потому что Спра-

ведливость не почиталась. Но у тех, кто почитает правду, вершит справедливый суд, соблюдает законы гостеприимства, нет бед и голода: земля дает им достаточно пропитания, их труды не напрасны.

Labor improbus

В I книге поэмы Вергилий делает обширное отступление, где рассказывает о Сатурновом золотом веке и сменивших его временах. Оно объясняет нам, как и почему появился труд. В Золотом веке не нужно было пахать, а земля сама давала все (I 125–128).

Но затем Юпитер сам сделал так, чтобы жизнь не была легкой: *pater ipse colendi haud facilem esse uiam uoluit... curis acuens mortalia corda* (I 121–123). Юпитер не хотел, чтобы его царство закоптело в бездействии, и дал человеку необходимость трудиться, чтобы он научился все делать сам, чтобы появились ремесла. Земля перестала плодоносить сама, мед пропал с листьев, вино уже не бежит ручьями (I 131–133). Некоторые ученые эти действия Юпитера оценивают отрицательно. Например, А.Т. Цанкер полагает, что это «весьма сомнительное благодеяние» [Zanker 2010, p. 502]. Некоторые, наоборот, оценивают появление труда положительно, потому что до этого, в Золотом веке, люди вели праздное существование без напряжения душевных или физических сил [Galinsky 1996, p. 93]. Дж. Кэмпбелл [Campbell 1982, p. 168] считает, что Юпитер дал людям трудности, чтобы подтолкнуть человечество к развитию: слово *pater*, отец, подразумевает благие намерения, а цель Юпитера – воспитать людей. Помня о негативных коннотациях *improbus*, тяжелый беспрестанный труд вряд ли стоит считать благом. Но подобного гесиодовскому этического объяснения причин его появления в жизни человека у Вергилия нет: он не говорит прямо, что это посланное богами наказание.

Отступление заканчивается знаменитыми строками:

...labor omnia vicit
improbus et duris ingens in rebus egestas

Труд improbus и огромная нужда в суровых обстоятельствах победили все (I 145–6).

Со времен Сервия есть несколько трактовок *improbus* в этом контексте: *vel magnus, vel nulli probabilis, vel indefessus, adsiduus, sine moderatione* – «либо объемный, либо никому не приятный, либо неутомимый, непрестанный, без меры». Они могут развиваться так: *pervicax, immodicus, nimius, iniquus, injustus* – «упорный, избыточный,

жестокий, несправедливый» [Heune 1778 ad loc.]. Идею избыточности поддерживает, например, Плесси: *extrême, excessif* – «непомерный, избыточный» [Plessis 1919, p. 101]. Развитие *iniquus, immodicus* мы находим, например, у Пэйджа: *unscrupulous, unflinching* – «ни перед чем не останавливающийся, неразборчивый в средствах» [Page 1963, p. 200]. По-видимому, в I книге «Георгик» *improbus* сочетает сразу несколько идей. Труд продолжителен, выматывает беспрестанностью, объем работы не уменьшается; также земледельческий труд жесток по отношению и к человеку, и к природе.

Интерпретации выражения *labor improbus* посвящена не одна работа. Статья Р. Дженкинса "*Labor improbus*" начинается с обзора разных трактовок. Автор выделяет «прогрессивную» и «пессимистичную» интерпретации. Согласно «прогрессивной» версии, которой придерживаются Вильямс, Хаксли и Вилкинсон, самое главное – это появление *artes* (ремесел и искусств), несмотря на труд и нужду. «Пессимистичная» интерпретация (сторонники которой – Рихтер, Р. Томас и с оговорками Майнорс) предполагает деградацию мира и страдания человека в согласии с мифом о веках. Сам Р. Дженкинс придерживается «прогрессивной» интерпретации и опровергает аргументы сторонников «пессимистичной». Во-первых, в поэме действительно не преодолеваются все трудности, как писал Р. Томас. Но в I книге говорится не о преодолении всех препятствий, а только об изобретении ремесел после того, как Юпитер послал людям необходимость трудиться. Во-вторых, сторонники «пессимистичной» трактовки проводят параллель со знаменитым стихом:

omnia vincit amor; et nos cedamus amori
Все побеждает любовь, и мы давайте уступим любви (Ecl. 10.69):

Труд и Нужда имеют такую же власть над человеком, как любовь в «Буколиках». Но, как считает Р. Дженкинс, *vincere*, победить не значит «уничтожить», и труд, и нужда имеют власть над человечеством, но двигают его вперед, а не разрушают. Кроме того, *labor* (труд) может иметь негативные коннотации, а *improbus* и *egestas* (нужда) всегда имеют отрицательную окраску. Тем не менее, как отмечает автор статьи, негативно окрашенные слова могут употребляться в положительном значении. Р. Дженкинс предполагает, что в *labor improbus* можно увидеть даже иронию, как, например, в словосочетании «чертов труд». Наконец, несмотря на то что ниже у Вергилия описываются поджидающие земледельца беды, по мнению автора, плохо дела идут только у нерадивого крестьянина, а трудолюбивого ждет успех [Jenkyns 1993, pp. 243–248].

Но вера в прогресс плохо согласуется с мифом о веках, где, наоборот, объясняется деградация. Кроме того, этот миф объясняет не только происхождение труда и ремесел, но и отсутствие справедливости в мире: ведь страдает не только нерадивый крестьянин, но и тот, чьи труды уничтожила, например, эпидемия в III книге поэмы.

Дж. Кэмпбелл в статье “Labor improbus and Orpheus’ furor: hubris in the Georgics” предлагает свою интерпретацию словосочетания. Он начинает с противопоставления мифа о веках у Гесиода и у Вергилия: у Гесиода труд и страдания – наказание за моральную деградацию, а у Вергилия Юпитер дал людям труд ради развития человечества. Дж. Кэмпбелл пересказывает работу Г. Альтефогга, который обращает внимание на то, что *labor* даже изображается в «Энеиде» как адское чудовище. Тем не менее, напоминает ученый, *labor* связан с доблестью, и, по его мнению, гораздо проблематичнее эпитет *improbus*. Автор статьи предлагает переводить *improbus* как «дерзкий, не обращающий внимания на что-то почтенное, выходящий за рамки дозволенного». Объяснение ст. 145–146 Кэмпбелл видит в истории Аристея и Орфея. Аристей – *colonus* и простой римлянин (*Roman Everyman*), а любовь Орфея, его *furor* и *labor* – дерзкие, выходящие за установленные богами рамки, и он был наказан за гибрис [Campbell 1996, pp. 231–236].

Labor в самом деле связан с доблестью, а *improbus* имеет в том числе и значение «нечестивый» (OLD² *Improbus 2 – morally unsound, unprincipled, rascally*). Но в I книге идет речь не об Орфее, а о труде человека в целом, а он необязательно должен быть именно таким. Как замечает Дж. Кэмпбелл в другой статье, *improbus* подразумевает *probus* [Campbell 1982, p. 574], и мы предполагаем, что в поэме показаны и образы такого труда; ведь, как пишет Дж. Клэй, *labor, mens* и *amor* для всех разные [Clay 1981, p. 62].

Труд в III книге

В начале III книги Вергилий рассказывает о разведении быков и коней, в середине – о разрушительной силе любви; заканчивается книга описанием эпидемии, от которой все погибают. Но еще в начале, которое в целом выглядит достаточно оптимистично, есть предчувствие катастрофического конца. Например, в конце жизни быков, как и других смертных, ждут болезни, тяжелый труд и смерть:

² OLD – Oxford Latin Dictionary / Ed. by P.W.G. Glare. Oxford: Oxford University Press, 2012.

optima quaeque dies miseris mortalibus aevi
 prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus
 et labor, et durae rapit inclementia mortis

Лучшее время жизни у несчастных смертных убегают быстрее всего; подкрадываются болезни, печальная старость и труд, и немолимая суровая смерть похищает их (III 66–68).

Это относится и к лошадям. Так, старый конь тоже непригоден к размножению или пахоте:

frigidus in Venerem senior, frustra que laborem
 ingratum trahit...

Старик холоден к Венере и напрасно тянет неблагодарный труд (III 97–98).

Его труд *ingratus*: неблагодарный, не приносящий ничего взамен.

Скотовод должен заботиться о потомстве быков и коней. Так появляется *amor*, страсть, которая в обширном лирическом отступлении (III 242–283) описывается как стихийное бедствие, способное убить. Страсть неизбежна, как и плохая погода, и *labor*, и болезнь. *Amor* един для всех: *amor omnibus idem* (III 244). Кони, охваченные страстью, забывают о труде, отказываются повиноваться человеку и даже могут убить хозяина, несмотря на все старания, приложенные к их воспитанию. Человека страсть тоже может уничтожить:

quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
 durus amor?

А что же юноша, у которого в глубине души тяжкая любовь разжигает большой огонь? (III 258–259)

Между отступлением об *amor* в середине III книги и описанием болезни в ее конце есть параллели. Так, обе стихии охватывают всех:

omne adeo genus...
 in furias ignemque ruunt...

И в самом деле каждый род бросается в безумие и огонь (III 242–244)

– как здесь животные бросаются *in furias*, так же и *furor* погубит Орфея в IV книге;

et genus omne neci pecudum dedit...

И каждый род животных [болезнь] предала смерти (III 480).

Животные не могут справиться с *amor* без помощи их покровителя – человека (III 209–210), а болезнь не может победить никто, даже при помощи *artes*, которым научились люди в I книге поэмы:

quaesitaeque nocent artes; cessere magistri

И искусства, которые были найдены, вредят; отступили знатоки (III 549).

Artes, которые были изобретены человеком в I книге, не только не помогают, но даже вредят, на что обращает внимание Р. Томас в комментарии [Thomas 1988, p. 143]. Он пишет, что мир *labor* рушится, и на момент конца III книги это действительно так. Страсть может привести к гибели, а от болезни умирают все: быки, кони, человек.

То, что бык трудился всю жизнь, не играет никакой роли перед лицом смерти:

quid labor aut benefacta juvant

Чему помогают труд или добрые дела? (III 525)

Быки не подвержены порокам людей: они питаются простой травой, пьют из чистых источников, не злоупотребляют обильными яствами. В отличие от человека у них нет забот:

...nec somnos abrumpit cura salubris

И забота не прерывает здорового сна (III 530).

Несмотря на то что бык не может жить несправедливо и на то, что в его жизни нет беспокойств, стихия все равно уничтожает его, его труд оказывается напрасным, как и труд человека. То же самое говорится и о конях. Жеребят с малых лет приучают к труду, чтобы они привыкли к сражениям, но затем, несмотря на одержанные победы, конь погибает от болезни:

labitur infelix...

...uictor equus

Падает несчастный победитель-конь (III 498–499).

В I книге было показано, что плоды сельскохозяйственного труда нестабильны, например, могут быть уничтожены животными или погодой. А в III книге труд оказывается напрасным еще и потому, что смертные могут погибнуть, столкнувшись с непреодолимой стихией. И перед лицом этой стихии не имеет значения, что быки, кони или люди трудились всю жизнь.

Также Вергилий здесь спорит с Лукрецием; хотя описания болезни в «Георгиках» и «О природе вещей» схожи, отношение к ней разное. Лукреций рассматривает болезнь через призму страха и забот, главных препятствий счастьем с точки зрения эпикурейцев, что дает надежду на победу человека над стихией, если он победит сам себя. А в III книге «Георгик» этой надежды нет: ни праведная жизнь, ни отсутствие забот не спасают от страданий и смерти.

Труд пчел

После катастрофы конца III книги читатель переходит к более светлой IV книге. Значительную ее часть занимает описание жизни пчел. Так же, как и другие смертные, пчелы проводят жизнь в трудах, но их отношение к труду и его результат противопоставляются тому, что говорилось ранее о тяжелой работе земледельца и бесплодном труде быков и коней.

Автор подчеркивает единство пчел. У них общие жилища и дети, их жизнь подчинена строгим законам (IV 153). Как страсть или болезнь были едины для всех, так пчелы объединяются в труде: *labor omnibus unus* (IV 184). Также они не подвержены Венере, не рожают детей в муках, как люди (IV 198–199). Пчелы постоянно летают, собирая пыльцу, заботятся о потомстве и о жилище легко и непринужденно, радостно (*nescio qua dulcedine laetae* – IV 55). Также, в отличие от человека, они не пахут землю. Люди руют землю плугом и бороздят море кораблями, вмешиваются в естественный ход вещей (ср. Soph. Anth. 332–341). Пчелы же этого не делают: они лишь собирают то, что природа дает сама, и потому ближе к Сатурнову веку, чем люди. Но они все равно живут в условиях Железного века: в частности, К. Перкелл [Perkell 2002, p. 27] отмечает их склонность к стяжательству, чего не может быть в Золотом веке.

Почему же пчелы могут жить в таких условиях? Перед описанием жизни пчел Вергилий говорит, что «эти свойства» им даровал Юпитер за то, что пчелы вскормили его в Диктейской пещере (IV 149–152). Благодаря благосклонности Юпитера пчелы обладают трудолюбием и труд не приносит им страданий. Они едины и распределяют труд между собой, не подвержены страсти. О. Ли

перечисляет семь свойств пчел: социальная организация (они все вместе заботятся о потомстве и о жилище), разделение труда (одни трудятся в улье, другие учат молодых, третьи выполняют административные функции), трудолюбие (крошечные существа трудятся как Циклопы), хорошее здоровье (пчелы спят крепким сном тех, кто трудился весь день), изобретательность, цегибат (они ничего не знают о разрушительной страсти), склонность к самопожертвованию (готовы отдать жизнь за царя) [Lee 1996, p. 96].

Также пчел защищает и покровительство человека. Между двумя царями может вспыхнуть война:

saepe duobus/ regibus incessit magno discordia motu

Часто между двумя царями возникает большая вражда (IV 67–68).

Это напоминает гражданские войны у людей. Предотвратить разрушительные последствия может человек, убив слабейшего из царей враждующих роев. Также пчелы могут забыть о труде и предаваться праздности. В таком случае задача пчеловода, его *labor* (IV 106) – отвратить их от этого; для этого нужно вырвать крылышки у царей. Как и люди, пчелы могут заболеть и погибнуть, но их род продолжается. Даже если погибнет весь рой, человек может вывести новый из туши забитого быка: первым, кто это сделал, был Аристей. После гибели всех от стихии в конце III книги Вергилий показывает возрождение жизни. Но Р. Томас справедливо отмечает, что пчелы не обладают бессмертием. Гарантировано лишь появление нового роя, который будет продолжать жить в несовершенных условиях [Thomas 1991, p. 216].

Человек поддерживает условия жизни пчел, в некотором роде создает им золотой век таким, какой он был для людей. В похожих условиях живут жители сел в конце II книги:

fundit humo facilem uictum iustissima tellus

Земля, справедливейшая, рассыпает легкое пропитание (II 460);

et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus,

sacra deum sanctique patres; extrema per illos

Iustitia excedens terris uestigia fecit

И терпеливая к трудам и привыкшая к малому молодежь, почитание богов и праведные старцы; Справедливость, уходя с земли, оставила среди них последние следы (II 472–474).

Такой была жизнь при Сатурне (II 538). Как отмечает А. Цанкер, Золотой век из II книги «Георгики» возможно воплотить

в реальность, потому что в жизни людей уже присутствуют сельское хозяйство и труд [Zanker 2010, p. 501]. Хотя жизнь земледельцев II книги не свободна от труда, простота, моральная чистота, отсутствие войн, почтение богов и семья напоминает о Золотом веке у Гесиода и в I книге «Георгик» [Perkell 2002, p. 24]. Труд в конце II книги, как и труд пчел, не похож на *labor improbus* в I книге поэмы, возможно, потому, что и пчелы, и жители Сатурнова века находятся в гармонии с богами и с устройством мира.

В Сатурновы времена не было войн, у пчел же они возможны; но человек должен их предотвратить. Можно провести параллель между Аристеом-пастырем и Октавианом, между пчелиным народом и квиритами (*quirites* IV 201). Дж. Гриффин называет среди основных добродетелей пчел *labor, fortitudo u concordia* (труд, храбрость и согласие) [Griffin 1979, p. 63], как в идеальном человеческом обществе. Возможно, если бы у реальных римлян было бы больше таких качеств, не случилось бы гражданских войн [Griffin 1979, p. 70]. Человек может прекратить раздор между пчелами и возродить их род так же, как Август прекратил гражданские войны. С другой стороны, как указывает Дж. Гриффин [Griffin 1979, p. 63], здесь заключается ирония (война пчел прекращается от броска пыли), которая не позволяет читателю до конца идеализировать их общество. Конечно, не стоит проводить прямую параллель между возрождением пчел, Золотым веком и политикой Августа; как отмечает Дж. Клей [Clay 1981, p. 62], в описании пчел больше общего с «Государством» Платона, чем с Римом времен Октавиана. Но труд пчел совсем не похож на *labor improbus* чело- века железного века.

Труд корикийского старика

В IV книге есть еще один образ труда. Рассказ о пчелах в середине прерывается отступлением, где Вергилий говорит, что, если бы поэма не была близка к концу, он написал бы и о садоводстве. В качестве примера он вспоминает корикийского старика, который возделывал участок скудной земли, тем не менее приносившей обильный урожай. Его труд ни разу не называется *labor*; парадоксальным образом жизнь корикийского старика описывается так, как будто все плоды рождаются сами собой, как в Золотом веке. Читатель может только понимать умом, что старик живет в Железном веке, а значит, обрабатывает землю сам. Но в его жизни нет страданий и тревог, он наслаждается плодами своих трудов,

довольствуется малым, как и сельские жители в конце II книги, и считает себя богатым:

regum aequabat opes...

Он приравнивал [свое богатство] к богатству царей (IV 132).

Его невидимый труд не бесплоден:

primus... sputantia cogere pressis

mella fauis...

Первым выжимал из сот пенящийся мед (IV 140–141).

По мнению М. Гейл, корикийский старик достиг эпикурейского идеала: он самодостаточен, отделен от общества [Gale 2004, p. 182]. Его образ жизни можно противопоставить коллективному образу жизни пчел. Пчелы зависят от царя и от человека: если царь погибает, они разрушают построенные ими же соты (IV 213–214), а человек прекращает раздоры между пчелами (IV 87–90). А корикийский старик не зависит даже от времен года и частично может изменить естественный ход вещей (IV 134–145). Он не только не зависел от царей, но даже считал себя равным им (IV 132), возможно, равным именно во внутренней свободе [Clay 1981, p. 62]. Так «философский» идеал труда противопоставляется «римскому» [Gale 2004, p. 183]. С другой стороны, у этого героя и пчел есть и общие черты: старик, как и они, не подвержен *amor*, в его жизни нет *furor* и *cura*. Но корикийского старика нельзя назвать и идеальным римским земледельцем; в отличие от сельских жителей из конца II книги, у него нет семьи, и он никак не участвует в общественной жизни [Clay 1981, pp. 61–62]. Тем не менее ясно, что он находится в мире с богами и с миропорядком и его труд нельзя назвать *improbis*.

Миф об Орфее и Аристея

Завершается IV книга историей Аристея, которая в свою очередь обрамляет рассказ об Орфее. Хотя Сервий (IV 1) считал, что этот эпиллий по замыслу Вергилия не должен был завершать поэму, современные исследователи вынуждены рассматривать поэму как она есть. Существует множество интерпретаций роли этого эпизода в поэме. В том числе исследователи обращали внимание на труд этих персонажей. Так, Ф. Клиндер видит в противопоставлении Орфея и Аристея противостояние основных, по его мнению, сил поэмы: *labor improbus* и *iustissima tellus* [Lee 1996, p. 123].

Труды Аристея увенчались успехом, а усилия Орфея (которые, возможно, стоит назвать *labor improbus*) оказались напрасными. Аристей в точности выполнил все указания, и из туш принесенных в жертву быков появился новый рой:

...liquefacta boum per uiscera toto
stridere apes utero et ruptis efferuere costis

В размягченных внутренностях быков по всему чреву зажуужжали пчелы и вырвались через сломанные ребра (IV 555–556).

По мнению О. Ли, Аристей – персонаж, который должен расплатиться за свое прошлое и восстановить жизнь. Аристей действительно случайно вызвал смерть Эвридики (IV 456–459) и стал косвенной причиной трагедии Орфея. Но, как отмечает Р. Томас, в тексте нет ничего, что указывало бы на то, что Аристей тронут историей Орфея; он просто выполняет практические наставления матери [Thomas 1991, p. 217]. Видно, что Аристей не только не идет против установленных богами рамок, но, наоборот, подчиняется существующему миропорядку. Именно поэтому он может отбросить заботы (IV 531), его труд – не *improbus*, и он не бесплоден: боги дают ему возможность исправить сделанное.

А Орфей нарушил уговор с Прозерпиной, обернувшись на Эвридику. Поэтому боги отвернулись от них, и Эвридика отправилась обратно в Аид, навсегда потерянная для Орфея. Орфей живет и умирает ради любви и этим противопоставлен образу идеального римлянина, который рожден не для себя, а ради родины. Будучи певцом, он также противопоставляется и пчелам – ведь в мире пчел нет места искусствам [Griffin 1979, pp. 69; 64]. По мнению Дж. Кэмпбелла, любовь Орфея, его *furor* и *labor* – дерзкие, выходят за установленные богами рамки, за что герой и был наказан [Campbell 1996, p. 236]. В *furor* видят причину гибели Орфея и Дж. Гриффин, и О. Ли. Творчество и любовь идут рука об руку с *furor* и *dementia* [Griffin 1979, p. 73], и сама Эвридика говорит о *furor* в ст. 495 [Lee 1996, p. 125]. Труды Орфея оказались бесплодными, «напрасно пролитыми»: *effusus labor* (IV 492).

Аристею было даровано богами удачное завершение трудов так же, как пчелам их свойства даровал в благодарность Юпитер. А Орфей потерпел неудачу, потому что пошел против воли богов, проявил гибрис, его труд, в отличие от труда благочестивого Аристея, оказался *improbus*.

Labor poetae

Наконец, *labor* в «Георгиках» – это еще и труд поэта, а результат его труда – поэма. В таком значении слово *labor* в поэме встречается 3 раза, из них 2 – в IV книге. В двух контекстах поэма сравнивается с кораблем, а поэт – с кормчим:

tuque ades inceptumque una decurre laborem
...Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti

О Меценат, помоги и проведи до конца, сопроводи меня до конца в начатом труде, и, летя, отдай паруса в открытое море (II 39–41).

Также перед отступлением о корикийском старике:

...extremo ni iam sub fine laborum
ucla traham et terris festinem aduertere proram

Если бы я не заканчивал труды, не вел корабль и не торопился повернуть нос к земле... (IV 116–117).

Во II книге Вергилий призывает покровителя Мецената сопутствовать его труду и отправиться в открытое море, а в IV поэт уже близок к окончанию труда и стремится к берегу. Так вторая метафора завершает первую, как отмечает Р. Томас [Thomas 1988, p. 168].

Также в начале IV книги Вергилий надеется, что боги благословят его труд:

in tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeva sinunt auditque uocatus Apollo

Малая работа, но не малая слава, если позволят неблагосклонные боги и слышит призванный Аполлон (IV 6–7).

Numina laeva – враждебные божественные силы, которые могут уничтожить мир «Георгики» и попытаются это сделать в конце IV книги. Но им можно противостоять молитвой [Lee 1996, p. 92]. Автор «Георгики» хочет быть подобным крестьянину и надеется, что при благосклонности богов и Мецената его труд не пропадет.

Труд – неизбежная часть жизни крестьянина в «Георгиках», но это не обязательно зло. В начале поэмы труд Железного века охарактеризован *improbis*, и он может быть безрезультатным, как показано в конце III книги, где все уничтожают болезни и смерть.

Но в IV книге есть и другие образы труда. Пчелам помогают трудиться благосклонность богов и защита человека, обеспечивающего мир. Аристей получил новый рой из туш быков, выполнив божественные указания. Не бесплоден и невидимый читателем труд корикийского старика. Человек в «Георгиках» может надеяться, что при защите покровителя и благосклонности богов труд не будет приносить ему страданий и не пропадет даром. Так относится к своему труду и сам поэт.

Литература

- Campbell 1982 – *Campbell J.S.* The Ambiguity of Progress: “Georgics” I, 118–159 // *Latomus*. 1982. Т. 41. P. 566–576.
- Campbell 1996 – *Campbell J.S.* Labor improbus and Orpheus’ furor: hubris in the Georgics // *L’Antiquité Classique*. 1996. Т. 65. P. 231–238.
- Clay 1981 – *Clay J.S.* The Old Man in the Garden: “Georgic” 4. 116–148 // *Arethusa*. 1981. Vol. 14. P. 57–65.
- Gale 2004 – *Gale M.* Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 331 p.
- Galinsky 1996 – *Galinsky K.* Augustan Culture. Princeton: Princeton University Press, 1996. 474 p.
- Griffin 1979 – *Griffin J.* The Fourth ‘Georgic’, Virgil, and Rome // *Greece & Rome*. 1979, Vol. 26. P. 61–80.
- Heyne 1778 – *Heyne Ch.G.* P. Vergilii Maronis Opera perpetua adnotatione illustrata a Haunia, Sumptibus Severini Guildenae, 1778. 351 p.
- Jenkyns 1993 – *Jenkyns R.* Labor improbus // *Classical Quarterly*. 1993, Vol. 43. P. 243–248.
- Lee 1996 – *Lee M.O.* Virgil as Orpheus: a Study of the Georgics. Albany: State University of New York Press, 1996. 171 p.
- Page 1963 – *Page T.E.* P. Vergilii Maronis Bucolica et Georgica, with introduction and notes London: MacMillan & Co, 1963. 386 p.
- Perkell 2002 – *Perkell C.* The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Virgil // *Vergilius*. 2002. Vol. 48. P. 3–39.
- Plessis 1919 – *Plessis F.* Oeuvres de Virgile. Texte Latin, publiées avec une introduction et de notes par. Paris: Hachette, 1919.
- Thomas 1988 – *Thomas R.F.* Virgil. Georgics. Vol. 2: Books III–IV. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 256 p.
- Thomas 1991 – *Thomas R.F.* The “Sacrifice” at the End of the Georgics // *Classical Philology*. 1991. Vol. 86. P. 211–218.
- Zanker 2010 – *Zanker A.T.* Late Horatian Lyric and the Virgilian Golden Age // *The American Journal of Philology*. 2010. Vol. 131. P. 495–516.

References

- Campbell, J.S. (1982), "The Ambiguity of Progress: 'Georgics' I, 118–159", *Latomus*, T. 41, pp. 566–576.
- Campbell, J.S. (1996), "Labor improbus and Orpheus' furor: hubris in the Georgics" *L'Antiquité Classique*, T. 65, pp. 231–238.
- Clay, J.S. (1981), "The Old Man in the Garden: 'Georgic' 4. 116–148", *Arethusa*, vol. 14, pp. 57–65.
- Gale, M. (2004), *Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Galinsky, K. (1979), *Augustan Culture*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Griffin, J. (1979), "The Fourth 'Georgic', Virgil, and Rome", *Greece & Rome*, vol. 26, pp. 61–80.
- Heyne, Ch.G. (1778), P. Vergilii Maronis Opera perpetua adnotatione illustrata a Haunia, Sumptibus Severini Guildenae.
- Jenkyns, R. (1993), "Labor improbus", *Classical Quarterly*, vol. 43, pp. 243–248.
- Lee, M.O. (1996), *Virgil as Orpheus: a Study of the Georgics*, State University of New York Press, Albany, USA.
- Page, T.E. (1963), P. Vergilii Maronis Bucolica et Georgica, with introduction and notes, MacMillan & Co, London, UK.
- Perkell, C. (2002), "The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Virgil", *Vergilius*, vol. 48, pp. 3–39.
- Plessis, F. (1919), *Oeuvres de Virgile*, Texte Latin, publiées avec une introduction et de notes par, Hachette, Paris, France.
- Thomas, R.F. (1988), *Virgil. Georgics*, vol. 2: Books III–IV, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Thomas, R.F. (1991), "The 'Sacrifice' at the End of the Georgics", *Classical Philology*, vol. 86, pp. 211–218.
- Zanker, A.T. (2010), "Late Horatian Lyric and the Virgilian Golden Age", *The American Journal of Philology*, vol. 131, pp. 495–516.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Автобиография и «взрыв»:
способы возведения и преодоления границы
между автором и героем
(повесть Ж.-П. Сартра «Слова»)

Айгуль Р. Гиматдинова

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

Аннотация. В статье предпринимается попытка определения границы между автором и героем, которая заявлена в качестве ведущей интенции в автобиографической повести Ж.-П. Сартра «Слова». Категория границы, как одна из центральных в семиотике культуры, представляется удобным инструментом для анализа автобиографического нарратива, конвенционально пограничного литературного жанра, и понимается как область столкновения двух разных сфер – природы и культуры. Граница, не отделяющая текст от референции, которую он описывает, и, как следствие, образ автора или героя от Автора-творца, но соединяющая их. Были выделены такие маркеры границы, как: театрализация жизненного опыта, ироническая дистанция, как прием, рефлексия о достижимых пределах правдивости автобиографического нарратива и о содержании индивидуальной памяти, использование культурной памяти в качестве объясняющего контекста. В заключение сделаны выводы о том, каким образом эксплицированное проведение границы позволяет автору дистанцироваться от личного опыта, но не до конца исключить себя из написанного текста и сохранить документальность как некое качество.

Ключевые слова: граница, Сартр, автобиография, память, воображение, экзистенциализм

Для цитирования: Гиматдинова А.Р. Автобиография и «взрыв»: способы возведения и преодоления границы между автором и героем (повесть Ж.-П. Сартра «Слова») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 130–139. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-130-139

Autobiography and “explosion”.
Ways of erecting and overcoming
the boundary between the author and the hero
(the story of J.-P. Sartre “Words”)

Aigul' R. Gimatdinova

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

Abstract. This article attempts to define the boundary between the author and the hero, which is declared as the leading intention in J.-P. Sartre's autobiographical novel “Words”. The boundary – category, as one of the central ones in the semiotics of culture, seems to be a convenient tool for analyzing the autobiographical narrative, a conventionally borderline literary genre, and is understood as an area of collision of two different spheres – nature and culture. The boundary that does not separate the text from the reference which he describes, and as a consequence the image of the author or character from the Author-Creator, but connects them. The article identifies such boundary markers as: theatricalization of the life experience, ironic distance as a technique, reflection on the achievable limits of the truthfulness in an autobiographical narrative and on the content of individual memory, the use of cultural memory as an explanatory context. Summarizing the article conclusions are drawn about how the explicit contouring of the boundary allows the author to distance himself from personal experience, but not completely exclude himself from the written text and preserve documentary as a certain quality.

Keywords: border, Sartre, autobiography, memory, imagination, existentialism

For citation: Gimatdinova, A.R. (2022), “Autobiography and ‘explosion’. Ways of erecting and overcoming the boundary between the author and the hero (the story of J.-P. Sartre ‘Words’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 130–139, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-130-139

Понятие границы – одно из ключевых в семиотике и имеет двойственное значение: она одновременно и разъединяет, и сводит к одной черте семиосферу (сферу культуры) и внесемиотическую реальность (сферу природы), а также внутрисемиотические явления, такие как языки, жанры, нарративы, между собой [Лотман 2010]. Это понятие представляется рабочим при анализе автобиографии, как конвенционально [Местергази 2007; Lejeune 2015] пограничного жанра, существующего в поле напряжения между докумен-

тальным и эстетическим – крайними режимами работы культуры. Внешняя (по Лотману) граница, граница между сферой культуры и природой – пресуппозиция для любого автобиографа, она имманентна. Она же является условием возникновения границы между автором и образом автора или героя, но уже трансцендентной, отрефлексированной. Научная традиция, основоположником которой стал Бахтин [Бахтин 1986], аксиоматически допускает, что любой человек представляет из себя нечто большее, чем любой текст, который он может написать о себе, поэтому теоретическая проблема, как правило, формулируется через понятие границы как рубежа, удерживающего, в том числе, и дисциплинарные рамки филологического дискурса. В данной статье будет предпринята попытка анализа явлений, которые в автобиографическом тексте вступают в противоборство, ощущающееся скорее как попытка перевода и преодоления, чем дистанцирования, но двух размежеванных, читать как разграниченных, явлений – автора и героя.

Автобиографическая повесть Сартра «Слова» является одним из множества, но наиболее удачным текстом для апробирования гипотезы о том, что граница между автором и героем – это отрефлексированный конструкт, в основу которого положены концепции личности, правдивости, искренности, памяти и воображения, неотделимые от эпистемы эпохи. Иначе говоря, как емко эту проблему сформулировала Л. Гинзбург в исследовании «О психологической прозе»: «соотношение между концепцией личности, присущей данной эпохе и художественным ее изображением» [Гинзбург 1977, с. 5]. Также Гинзбург проблематизирует понятие «перевода» как систематизации жизненных фактов посредством языка психологической прозы, т. е. особой знаковой системы [Гинзбург 1977, с. 30]. Лотман возводит идею перевода в общий закон действия культуры – именно она является мельчайшей единицей любого интеллектуального акта [Лотман 2010, с. 16]. Коммуникация всегда предполагает переход, пересечение семиотической (языковой) границы и/или взаимоналожение различных семиотических пространств (языков, культурных кодов). Об этом же говорит в автобиографии и Сартр: «Такова уж природа слова: говоришь на своем языке, пишешь на чужом», имея в виду именно перевод своего «Я» на язык знаков, с помощью которых возможна коммуникация с адресатом текста.

В первую очередь, стоит сказать о жанровой природе текста. Проницательные издатели еще в 1966 г. определили ее как повесть. «Слова» действительно являются повестью [Тамарченко 2008, с. 169], так как, во-первых, ключевой для «Слов» является проблема этического выбора, его границ и обратной стороны – судьбы как

невозможности выбирать. Этот выбор совершается многократно, Сартр пишет только о тех ситуациях выбора в своей жизни, когда ему нужно было решить, быть писателем или не быть. Во-вторых, его рассказ о первых годах жизни можно редуцировать до ситуации самоопределения – это универсальный опыт, близкий любому человеку. Анализ прошлого опыта приводит его к рассуждениям о том, что выбор, который он сделал, не является ни хорошим, ни плохим, ни возвышает, ни унижает его достоинство:

Но что остается, если я понял неосуществимость вечного блаженства и отправил его на склад бутафории? Весь человек, вобравший в себя всех людей, он стоит всех, его стоит любой¹.

И, наконец, в-третьих, трактовка центрального события – самоопределения – как примера, то есть одного из множества подобных событий.

Выбор формы объясняется во многом теми философскими концепциями, которые разрабатывал Сартр. В основе философии экзистенциализма лежит понятие экзистенции – существования, которым обладает каждый индивид, определить которое, кроме как указывая на него (да-зайн, оно существует) пальцем, не представляется возможным, поскольку оно находится в процессе становления. Существование индивида – это не совокупность событий, произошедших с ним в течение жизни, а совокупность выборов, которые он свободен делать. Внутренняя логика выборов складывается в сущность человека, иначе говоря, образует его личность. Но сущность противоположна существованию, как смерть противоположна жизни.

Человек появляется в мире, действует и только потом определяется. Мы есть то, что мы делаем. Именно наше существование, наш постоянный выбор и есть мы [Сартр 1989, с. 321].

Написание автобиографии – это превращение существования в сущность, живого человека в героя. Той же точки зрения придерживался и Бахтин, осмысляя это превращение в других категориях.

Главный инструмент перевода – обращение к культурной памяти, в том смысле, в котором ее понимает Я. Ассман, как феномен коллективного сознания, выраженного в знаках культуры [Ассман 2004]. Для Сартра, детский опыт которого полностью состоял из чтения художественной литературы, такими знаками становятся любимые книги – герой «Пардайнаво» Мишеля Зевако и Пьер

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Сартр Ж.-П.* Слова / Пер. с фр. Ю. Яхниной, Л. Зониной. М.: АСТ, 2016. 224 с.

Корнель как канонизированный святой французской литературы. Это две противоположные сущности, два полюса, между которыми металась душа юного писателя:

Я был писателем-рыцарем, меня рассекли надвое, каждая половинка стала самостоятельным человеком, они встретились и вступили в спор: Пардальян был не глуп, но не написал Дон Кихота; Сервантес неплохо дрался, но нечего было рассчитывать, что он один сможет обогнать в бегство двадцать рейтаров (с. 150).

Закономерным в автобиографии является упоминание и сравнение себя с героем прустовского около автобиографического произведения:

Поистине, я точно прустовский Сван, излечившийся от любви и вздыхающий: «Надо же мне было так испортить себе жизнь из-за женщины, которая вовсе не в моем вкусе!» (с. 141).

Культурные символы служат здесь средством коммуникации не только писателя с читателем, но и писателя с внешним миром:

Напрасно я стал бы искать в своем прошлом пестрые воспоминания, радостную бесшабашность деревенского детства. <...> Книги были для меня птицами и гнездами, домашними животными, конюшней и полями (с. 39).

Перевод, тем самым, и является способом возведения границы между личностью и ее текстовым воплощением. В угоду коммуникации с адресатом автор отказывается от индивидуальных черт, преподнося свою личность как поле битвы различных типов литературных героев. При этом писателя совершенно не интересует контекст внешний по отношению к семейному. То, что мы сейчас называем историческими событиями, для современника эпохи не имеет такого статуса и потому не кажется важным с точки зрения самоопределения, что противоречит идее Хальбвакса о непреложной исторической рамке, в которой одной и можно отрефлексировать собственную историю (см. [Хальбвакс 2007]). Автобиография, представляющая собой историю становления личности (*l'histoire d'une personnalité*), в которой основной упор делается на личность, а не на историю, нуждается в коллективных рамках, но коллектив этот ограничен узким семейным кругом.

Наиболее интересными с точки зрения анализа границы кажутся редкие фрагменты рефлексии о содержании памяти. Например:

То, что я написал сейчас, ложь. Правда. Не ложь и не правда, как все, что пишется о безумцах, о людях. Я воспроизвел факты с максимальной точностью, насколько мне позволила память. Но в какой мере я сам верил в свой бред? Это самый главный вопрос, меж тем я не знаю, как на него ответить (с. 58).

Такое обнажение замысла и пределов достижимости его воплощения – можно ли поведать о своем существовании правду, если возможности памяти ограничены? – возводят непреодолимую преграду между автором и героем. Автобиография как документ, призванный удостоверять [Каспэ 2010, с. 10] существование личности, отрицающая свою документность, может спастись только в признании, что пишет о некоем герое, бытие которого в мире имело место. Но именно в этом проговаривании интенции автор и обнаруживает себя в тексте, разрушая границу между текстом и собой как автором-творцом.

Еще одним общим местом в автобиографических штудиях является идея о фабульной недетерминированности нарратива [Гинзбург 1977, с. 29]. Дирк Кемпер, для того чтобы внести хотя бы иллюзию порядка, предлагает использовать для описания автобиографического повествования категории контингентной и когерентной связи, смысла и исходной цели, позволяющие видеть в тексте не просто совокупность разрозненных фактов, а найти логику в порядке их изложения [Кемпер 2008, с. 12]. «Словам» свойственна скорее когерентная связь мотивов и поступков героя, то есть такая, которая предполагает наличие некоего внешнего закона, который у Сартра выражается в категории «судьбы». На главный вопрос всей его жизни «почему я стал писателем?» он методично отвечает, вспоминая условия, при которых происходило его взросление, семейные события и роль родственников во возвращении в нем уверенности в наделенности особым талантом – писать.

Мое «я», мой характер, мое имя – все было в руках взрослых; я приучился видеть себя их глазами, я был ребенком – это идол, которого они творят из своих разочарований (с. 71).

Само наличие главного вопроса и есть, по Кемперу, смысл, внутренняя направленность жизни, то есть линейность нарратива, которая является художественным приемом.

Наличие опосредующего жизненный опыт закона – еще один маркер границы. Присутствие «закона» обнаруживается на двух уровнях, которые целесообразно разделять: театрализации жизни и образа «я», а также иронии как нарративного приема.

Театрализация жизни – попытка схватить некую постоянно ускользающую характеристику сущности. Любое свое явление и движение Сартр обозначает как театральный жест или позу, мало общего имеющих с истинным «Я» (которое сам писатель всегда берет в кавычки, дополнительно подчеркивая условность этого самообозначения, ведь до конца «я» познать невозможно). Ощущение неестественности, лживости поведения порой доходит до предела: «...моим реальным “я” могло навсегда остаться чередование обманов». Сартр неспроста наделяет героя-ребенка такими характеристиками, ведь «...читатель уже понял, я ненавижу свое детство». Преодоление детства как точки отсчета его писательского пути, избывание писательской своей ипостаси (известно, что «Слова» – последнее художественное произведение Сартра, после этого он писал только работы публицистического характера) отделяет не только образ автора от условного героя, но также и в реальности создает что-то вроде точки невозврата.

Ирония служит той же цели, что и театрализация как средство «психотерапевтического отрицания собственного прошлого» [Шуринова 2017, с. 201]. Но если театрализация заставляет сомневаться в искренности Сартра как личности, то ироническая дистанция вызывает подозрения в достоверности изложенных фактов биографии в целом. Исповедальный текст, с точки зрения читателя, выглядит гораздо более правдивым, ведь чем серьезнее человек относится к своей жизни, тем, вероятно, более обличающим будет и сам текст. Иронический модус, напротив, ассоциируется с карнавальным культурой, с лицедейством, доведенной до предела игрой – противоположным полюсом правдивости.

И последнее, что стоит отметить: в своих визионерских детских опытах Сартр не способен отделить память от воображения:

Благодаря этим нехитрым сдвигам я уже не отличал воображения от памяти. Уже однажды написанные фразы перестраивались у меня в голове со стремительной неотвратимостью (с. 123).

Подвергая сомнению содержание памяти, писатель дистанцируется от собственного прошлого, от нарративной субстанции [Анкерсмит 2003], созданной посредством написания текста, но «взрывает» условную границу между самим нарративом и собой как автором-творцом, обнаруживая себя в тексте.

Таким образом, из вышесказанного можно заключить, что категория границы, понимаемая как зона взаимодействия размежеванных феноменов, позволяет интерпретировать автобиографический текст как постоянную борьбу за завершение проекта личности,

которая изначально признается проигрышной, поскольку, отграничивая я-в-прошлом от я-сейчас, автор превращает рефлексию в текст, застревая между строк, посвященных описанию героя. Экпликация границы, как предела, парадоксальным образом «взрывает» ее самим фактом обнаружения. При этом прошлая сущность действительно превращается в другого по отношению к автору, но сам нарратив остается связанным с автором замысла и, как следствие, с личностью.

Литература

- Анкерсмит 2003 – *Анкерсмит Ф.Р.* Нарративная логика. М.: ИдеяПресс, 2003. 360 с.
- Ассман 2004 – *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 363 с.
- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
- Гинзбург 1977 – *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. 449 с.
- Каспэ 2010 – *Каспэ И.М.* Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х. М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010. 48 с.
- Кемпер 2008 – *Кемпер Д.* Принципы организации автобиографического повествования // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2007. № 9/08. С. 11–22.
- Лотман 2010 – *Лотман Ю.М.* Семиосфера // Культура и взрыв. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. 704 с.
- Местергази 2007 – *Местергази Е.Г.* Литература non-fiction/non-fiction. М.: Совпадение, 2007. 327 с.
- Сартр 1989 – *Сартр Ж.-П.* Сумерки богов // Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. М.: Политиздат, 1989. С. 319–344.
- Сартр 2016 – *Сартр Ж.-П.* Слова / Пер. с фр. Ю. Яхниной, Л. Зониной. М.: АСТ, 2016. 224 с.
- Тамарченко 2008 – *Тамарченко Н.Д.* Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 358 с.
- Хальбвакс 2007 – *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступит. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое изд-во, 2007. 348 с.
- Шуринова 2017 – *Шуринова Н.С.* Текстоброющая ирония в «Словах» Ж.-П. Сартра // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер.: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 198–202.
- Lejeune 2015 – *Lejeune P.* Le pacte autobiographique. Paris: Le Seuil, 2015. P. 13–46.

References

- Ankersmit, F.R. (2003), *Narrativnaya logika* [Narrative logic], IdeaPress, Moscow, Russia.
- Assmann, J. (2004), *Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory. Writing, Memory of the Past, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity], Yazyki slavyanskoj kul'tury, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (1986), "Author and hero in aesthetic activity", Bakhtin, M.M., *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 9–191.
- Ginzburg, L.Ya. (1977), *O psikhologicheskoi proze* [About psychological prose], Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, Russia.
- Halbwachs, M. (2007), *Sotsial'nye ramki pamyati* [Social framework of memory], transl. from French and foreword by S.N. Zenkin, Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
- Kaspe, I.M. (2010), *Kogda govoryat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoi literature 2000-kh* [When Things Speak. Documentation and Documentness in Russian Literature of the 2000s], Izd. dom Gos. un-ta – Vysshei shkoly ekonomiki Moscow, Russia, 48 p.
- Kemper, D. (2008), "Principles of organization of autobiographical narrative", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary theory. Linguistics. Cultural studies" Series*, no. 9, pp. 11–22.
- Lotman, Yu.M. (2010), Semiosphere, Lotman, Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion], Iskusstvo – SPb, Saint Petersburg, Russia.
- Lejeune, P. (2015), *Le pacte autobiographique* [The autobiographical pact], Le Seuil, Paris, France, pp. 13–46.
- Metestrhazi, E.G. (2007), *Literatura non-fikshn/non-fiction* [Non-fiction literature / non-fiction], Sovpadenie, Moscow, Russia.
- Sartre, J.-P. (1989), "Twilight of the Gods", Sartre, J.-P. *Ekzistentsializm eto gumanizm* [Existentialism is a humanism], Politizdat, Moscow, Russia, pp. 319–344.
- Sartre, J.-P. (2016), *Slova* [Words], transl. from French by Yu. Yakhnina and L. Zonina. AST, Moscow, Russia.
- Shurinova, N.S. (2017), "Text-forming irony in the 'Words' by J.-P. Sartre", *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, vol. 17, no. 2, pp. 198–202.
- Tamarchenko, N.D. (2008), "The novel", *Poetika: slovar' aktual. terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of current terms and concepts], Izd-vo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia.

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 Square, Moscow, Russia, 125047; petiteprince1558@gmail.com

УДК 82-293.7; 821.133.1

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

«Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха:
от «фото-романа» к кинотексту

Марина А. Козлова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kir-ha@yandex.ru*

Аннотация. В статье на примере романа Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» и фильма Ролана Верхаверта “Brugge-die-Stille” анализируется трансформация литературного текста, обозначенного как «фото-роман» («фото-нарратив») в материал кино-адаптации. Интермедийный переход затрагивает три основных элемента: сюжет (нарративные мотивы), принципы организации пространства (дескриптивные мотивы) и символу цвета (семантические мотивы).

Ключевые слова: Роденбах, кино-адаптация, кинотекст, образ города, символизм

Для цитирования: Козлова М.А. «Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха: от «фото-романа» к кинотексту // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 140–148. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

“Brugge the dead” by Georges Rodenbach.
From photo-novel to the cinematic adaptation

Marina A. Kozlova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
kir-ha@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes the transformation of the literary text, which has a visual (photographic) component, into the material of film adaptation on the example of Georges Rodenbach’s novel “The Dead [City] of Bruges”, designated as a “photo-narrative” or “photo-novel”, and Roland Verhavert’s film “Brugge-die-Stille”. The intermedial transition involves three main elements: plot (narrative motifs), principles of the space organization (descriptive motifs) and the color symbolism (semantic motifs).

© Козлова М.А., 2022

Keywords: Rodenbach, cinematic adaptation, film text, image of a city, symbolism

For citation: Kozlova, M.A. (2022) “‘Brugge the dead’ by Georges Rodenbach. From photo-novel to the cinematic adaptation”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory, Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 140–148, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

Даниэль Грохновский и Жан-Пьер Бертран в предисловии к роману Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» относят его к жанру «фото-нарратив» (“*récit-photo*”) [Bertrand 1998, с. 10], что также можно перевести как «фото-роман». В произведении Роденбаха фотографии впервые выступают не как иллюстрации, т. е. «поясняющие и проясняющие» изображения, какими они были до XIX в. [Stead 2012, p. 77], а становятся частью текста, позволяют читателю почувствовать, как «тень от высоких башен ложится на страницы книги» [Rodenbach 1998, с. 50]. Эта особенность текста Роденбаха определила механизмы рецепции текста в изобразительном искусстве: работы Фернана Кнопффа и Люсьена Леви-Дюрмера, по замечанию исследователей, отсылают именно к упомянутым фотографиям [Le Beller 2017, p. 61–80]. Среди транспонируемых мотивов мы можем выделить три основных: сюжет, принципы организации пространства действия и символику цвета; в настоящей работе они будут проанализированы на материале фильма «Мертвый Брюгге» (“*Brugge-die-Stille*”) Ролана Верхаверта (1981).

Первый из элементов – сюжет, относимый Ханзен-Лёве к нарративным транспозициям [Ханзен-Лёве 2016, с. 41]. В силу своей простоты и вторичности, о которой упоминает и сам автор в «Обращении к читателю», сюжет становится основой многих театральных и музыкальных и киноадаптаций, среди них и фильм Альфреда Хичкока «Головокружение» [Goffin 2011; Detemmerman 1985]. Во всех вариациях присутствует история о вдовце, встречающем на улицах безжизненного города двойника умершей жены, что оканчивается разочарованием, раскрытием дьявольского обмана и убийством женщины. Изменения, которые претерпевает сюжет у Верхаверта, как замечает Жак Детеммерман [Detemmerman 1985, с. 275–280], носят утилитарный характер и появились в силу ограниченного бюджета. Отметим лишь несколько важных изменений.

Первое – сцена смерти жены главного героя, Гюга Виана. В тексте Роденбаха этот эпизод отсутствует, как нет и имени героини. Ана Гонсалес Сальвадор замечает, что Роденбах таким образом подчеркивает иллюзорность женского персонажа [Gonzalez Salva-

dog 1999, с. 114]; встреча с двойником лишь усиливает эту иллюзию и заставляет героя верить в нее. На деле герой находится в плену призраков, порожденных его же сознанием: Кристиан Берг пишет, что Роденбах создает лабиринты видений, двойников, истинных или мнимых сходств и формирует пространство «обманки» (*trompe-l'œil*) [Berg 1990, с. 45]. Аналогичным образом Поль Горсе [Gorceix 1992, с. 452–458] подчеркивает, что нарратив у символистов становится воспроизведением ментальных состояний субъекта [Gorceix 1992, с. 19]. Выбор кино-медиума здесь не случаен, ведь, по мнению Кристиана Метца, оно «изначально стоит ближе к фантазму» [Метц 2013, с. 72], и его «необычайное перцептивное богатство» отмечено «необычной степенью нереальности» [Метц 2013, с. 74].

Второй эпизод, который также отсутствует в романе, – подъем на колокольню. Источниками его могли стать как сцена в фильме Хичкока, за которой следует смерть героини, и другой роман Роденбаха – «Звонарь» (в русском переводе – «Выше жизни»). В нем герой, поднимаясь на башню, ощущает, как возвышается над земными страстями, мирской жизнью [Rodenbach 2016, с. 35]. Но именно наверху в звоннице он обнаруживает «развратный колокол» (“*cloche de la luxure*”: не случайно слово «колокол» женского рода, а его очертания напоминают герою юбку), что наводит на порочные мысли и ассоциируется с погружением в женское лоно [Rodenbach 2016, с. 55–56]. Эта сцена становится кульминацией в отношениях героев, а за ней следует падение, разочарование в двойнике. В романе отношения вдовца и актрисы порицаются обществом и «провинциальной моралью» [Rodenbach 1998, с. 121] из-за их плотского характера. Роденбах создает контраст между греховной связью и миром «невинности, наивной набожности», который олицетворяет быт монахинь-бегинок [Gorceix 1992, с. 44]. В фильме же связь героев изображена как чисто платоническая [Detemmerman 1985, с. 279], и совместное восхождение на башню – своего рода высшая точка их близости. На целомудренность этих отношений указывает и тот факт, что сцена их расставания происходит не в доме, снятом Гюгом для любовницы, а во дворе бегинача, вопреки тексту романа [Rodenbach 1998, с. 226].

Последний эпизод – разочарование Гюга в двойнике, оригинально обыгранное Верхавертом. В тексте романа Жанна также примеряет платье жены Гюга, поднимая на смех его устаревший фасон, после чего герой осознает иллюзорность сходства двух женщин [Rodenbach 1998, с. 177]. В фильме сцена с платьем, которое Гюг сначала тащит по грязной от дождя улице, а затем бросает в канал, несет в себе несколько символических значений. Белый цвет

платья с начала фильма связан с непогрешимым, идеализированным образом жены, которая изображается исключительно в белом. Аналогичным образом в романе первое появление двойника вызывает у героя видение, образ религиозной процессии, где белый цвет, фигура невесты и образы благоверных христианок подчеркивают нравственную чистоту умершей [Rodenbach 1998, с. 86–87]. В киноверсии белый цвет смешивается с грязью (низостью, ложью), становясь символом оскверненного, падшего идеала. Очертания тонущего в воде платья, очевидно, отсылают к одному из центральных образов романа – Офелии¹, черты которой прослеживаются, в том числе, и в женском профиле, изображенном на фронтисписе первого издания «Мертвого Брюгге». Этот образ, по замечанию Гастона Башляра [Bachelard 1942, с. 110], незримо присутствует в тексте, хотя, как отмечает Вяслав Малиновски, сама сцена утопления в романе отсутствует [Malinowski 2007, с. 144].

Обратимся к особенностям организации городского пространства, или «дескриптивным мотивам» [Ханзен-Лёве 2016, с. 41]. Замкнутая композиция романа Роденбаха – он начинается и заканчивается размышлениями о «мертвом» городе и умершей женщине, единении вдовца и города [Rodenbach 1998, с. 53, 271] – указывает на замкнутость действия в рамках городских стен. Эта композиция воспроизводится и в фильме: в начале представлена последовательность кадров с городскими видами, она же возникает в конце, но виды демонстрируются в обратном порядке, как бы символически замыкая повествование. Композиция в обоих случаях отражает основную характеристику текста Роденбаха, который Жаннин Пак называет «замкнутым и насыщенным отсылками» [Raque 1990, с. 111], в том числе и внутренними; и наоборот, герметичный и полный аллюзий текст становится прообразом для фильма, медиума, который Кристиан Метц не случайно сравнивает с зеркалом [Метц 2013, с. 74].

Другое важное обстоятельство – отсутствие массовки – связано, с одной стороны, с ограниченным бюджетом фильма, а с другой – умышленно или нет, точно передает «мертвость» города у Роденбаха (что современники не преминули поставить ему в вину [Gorceix 1992, с. 59]). «Мертвый» Брюгге – вымерший, пустынный город с «охладевшими артериями каналов» [Rodenbach 1998, с. 69–70], умирает еще раз вместе с женой героя и затем заново воплощается в женском облике. Этот пустынный город осваивается «фланером»

¹ О восприятии образа Офелии символистами: *Cousseau A. Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle* // *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2001. № 1. P. 105–122; [Gorceix 1992].

Гюгом, каждый день проходящим по одному и тому же маршруту: его можно найти в критическом издании романа в виде карты, а также в виде фотографий на страницах². Таким образом, город в обоих случаях – и в книге, и в фильме – в первую очередь, ограниченный набор видов и пейзажей: фотографических «клише», стереотипных изображений, изначально использовавшихся в качестве туристических открыток [Bertrand 1998, с. 20]. Роденбах, отмечает Жаннин Пак, предлагает читателю набор фрагментов, организованных на основе опыта или же воображения персонажа [Raque 1990, с. 106]. Восприятие этого специфического кадрирования как «силовых линий» взгляда [Метц 2013, с. 86] делает виды города визуальной доминантой фильма.

Вместе с тем город отражает внутреннее состояние и взгляд героя за счет работы с камерой: в начале и в конце фильма, а также в сцене, где Жанна плавает по каналу в сторону дома Гюга, объектив имитирует направление движения взгляда (сверху вниз, постепенно приближается к домам, скользит вдоль стен и каналов). Камера, по сути, сопровождает перемещение героев в пространстве, а зритель занимает в этой ситуации позицию всеведущего рассказчика. Как замечает Кристиан Метц, «идентифицируясь с самим собой как со взглядом, зрителю не остается ничего другого, как идентифицироваться также и с кинокамерой, которая до него смотрела на то, что он видит сейчас, и положение которой (=кадрирование) определяет точку схода» [Метц 2013, с. 79]. Также, по мнению Мишеля Лэнгфорда, камера имитирует постоянное присутствие чужого взгляда в фильме – зритель постоянно «подглядывает» за событиями и также ощущает присутствие иного взгляда (возможно, принадлежащего самому городу) [Langford 1996, с. 180–181].

Наконец, освоение городского пространства происходит и в метафорическом смысле: герой, постоянно пересекая мосты, переходит границы жизни и смерти, пытается вернуть к жизни то, что умерло (или же никогда не существовало?), победить забвение постоянным повторением и воспроизведением одних и тех же изображений [Berg 1999, с. 117]. «Зеркальная» символика романа, построенная на «принципе аналогии» и подробно изученная исследователями [Gorceix 2005, с. 57–65], возникает в фильме за счет многократного повторения последовательности кадров, композиции фигур, отражений в зеркальных поверхностях. Это обстоятельство можно отнести уже не к переносу мотивов, а к вос-

² См.: *Edwards P. Le soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes: PUR, 2008. P. 33–53.

произведению конструктивных принципов в пространстве иного медиума [Ханзен-Лёве 2016, с. 41].

В заключение рассмотрим перенос «семантических мотивов» [Ханзен-Лёве 2016, с. 40] – символику цвета в киноадаптации Верхаверта. Мишель Лэнгфорд отмечает, что в сценах с участием Жанны присутствуют более яркие цвета, а появление умершей жены сопровождается сиянием, намекающим одновременно на ее божественное и потустороннее происхождение [Langford 1996, с. 180]. В фильме у жены Гюга появляется имя – Бланш, – и таким образом между ее светлым, непорочным образом и белым цветом устанавливается символическая связь. При первой и второй встрече Жанна одета в светлое, почти белое платье и шляпу, и она наиболее близка к идеальному образу. Как только ее образ начинает расходиться с идеалом Гюга, цвет одежды становится зеленым – этот цвет символизирует недолговечность или предательство [Пастуро 2018, с. 80]. После сцены с платьем, знаменующей полное крушение иллюзий, Жанна появляется в кадре в бордовом платье и шляпе: оттенки красного в живописи связываются с кровью Христа. Режиссер не изображает в фильме процессию во время праздника Святой Крови, но закладывает в цветовое решение костюма этот символический пласт. Можно соотнести цветовую палитру фильма и с работами фламандских художников XV–XVI веков, например Ганса Мемлинга, Яна ван Эйка, Робера Кампена, изображавших в красных одеждах Богоматерь, а в зеленом – Святую Варвару; возможно, режиссер отсылал и к этой иконографии.

Одежда Гюга почти не меняется: от глубокого траура в начале фильма он переходит к серым тонам вместе с появлением в его жизни двойника, толкающего к отказу от траура, то есть к потере связи с городом [Rodenbach 1998, с. 125]. Он часто сливается с городским пейзажем, что напоминает нам о взаимосвязи героя, его сознания и своеобразного «пейзажа души». В романе этот эффект отражения создается за счет «таинственного сходства» [Rodenbach 1998, с. 66] персонажа и города, их взаимопроникновения и взаимного влияния: по замечанию Жаннин Пак, настоящий, реальный город в романе становится лишь темой для сновидений, основой для установления соответствий, и его образ трансформируется сознанием героя [Raque 1990, с. 104]. Верхаверт изображает город как реально существующий, как центрального персонажа фильма и одновременно придает ему магические, волшебные черты [Langford 1996 с. 179], что согласуется с видением Роденбаха, желавшим сделать Брюгге «главным действующим лицом» романа, а не декорацией [Rodenbach 1998, с. 49].

Литература

- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
- Пастуро 2018 – *Пастуро М.* Зеленый. История цвета. М.: НЛО, 2018. 168 с.
- Ханзен-Лёве 2016 – *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедialность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 503 с.
- Bachelard 1942 – *Bachelard G.* L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1942. 267 p.
- Berg 1990 – *Berg Ch.* La littérature en trompe-l'œil // Le mouvement symboliste en Belgique. Bologna: Editrice Clueb, 1990. P. 37–54.
- Berg 1999 – *Berg Ch.* Lecture de “Bruges-la-Morte” de G. Rodenbach // Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Bruxelles: Labor, 1999. P. 107–171.
- Bertrand 1998 – *Bertrand J.-P., Grojnowski D.* Présentation // Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Paris: Flammarion, 1998. P. 7–43.
- Detemmerman 1985 – *Detemmerman J.* Bruges-la-Morte à la scène et à l'écran // Revue de l'institut de Sociologie. 1985. № 3–4. P. 275–280.
- Goffin 2011 – *Goffin J.* Vertigo: a loose interpretation of Bruges-la-Morte [Электронный ресурс]. URL: <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Vertigo-English.pdf> (дата обращения 14 апреля 2022).
- Gonzalez Salvador 1999 – *Gonzalez Salvador A.* De la ressemblance: Georges Rodenbach / Alfred Hitchcock // Le monde de Rodenbach. Bruxelles: Labor, Archives du futur, 1999. P. 105–119.
- Gorceix 1992 – *Gorceix P.* Réalités flamandes et symbolisme fantastique, “Bruges-la-Morte” et “Le carillonneur” de Georges Rodenbach. Paris: Lettres modernes, 1992. 92 p.
- Gorceix 2005 – *Gorceix P.* 1855–1898 – Une poétique de l'analogie // Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, Conseil général de Seine et Marne, 2005. P. 57–65.
- Langford 1996 – *Langford M.K.* From novel to film: cinematic expression and aesthetic integrity in Roland Verhavert's “Brugges-die-Stille” // Georges Rodenbach. Critical essays. London: Associated university press, 1996. P. 175–186.
- Le Beller 2017 – *Le Beller E.* Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach, mémoire Master 2 Arts. Université Rennes 2, 2017. 171 p.
- Malinowski 2007 – *Malinowski W.* Conjonction du littéraire et du pictural dans Bruges-la-morte de Rodenbach // Conversation entre les Muses, sous la direction de Lise Sabourin. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2007. P. 143–157.
- Paque 1990 – *Paque J.* “Bruges la morte » ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symbolist” // Le mouvement symboliste en Belgique. Bologna: Editrice Clueb, 1990. P. 103–113.
- Rodenbach 1998 – *Rodenbach G.* Bruges-la-Morte. Paris: Flammarion, 1998. 343 p.
- Rodenbach 2016 – *Rodenbach G.* Le carillonneur. Paris: Hachette livre, 2016. 325 p.
- Stead 2012 – *Stead E.* La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle. Paris: PUPS, 2012. 566 p.

References

- Bachelard, G. (1942), *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, France.
- Berg, Ch. (1990), "La littérature en trompe-l'œil", *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Italy, pp. 37–54.
- Berg, Ch. (1999), "Lecture de 'Bruges-la-Morte' de G. Rodenbach", Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Belgium, pp. 107–171.
- Bertrand, J.-P. and Grojnowski, D. (1998), "Présentation", Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*. Paris, France, pp. 7–43.
- Detemmerman, J. (1985), "Bruges-la-Morte à la scène et à l'écran" *Revue de l'institut de Sociologie*, no. 3-4, Bruxelles, Belgium, pp. 275–280.
- Goffin, J. (2011), *Vertigo: a loose interpretation of Bruges-la-Morte*, available at: <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Vertigo-English.pdf> (Accessed 14 April 2022).
- Gonzalez Salvador, A. (1999), "De la ressemblance: Georges Rodenbach / Alfred Hitchcock" *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Belgium, pp. 105–119.
- Gorceix, P. (2005) "1855–1898 – Une poétique de l'analogie", *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, Vulaines-sur-Seine, France, pp. 57–65.
- Gorceix, P. (1992), *Réalités flamandes et symbolisme fantastique, "Bruges-la-Morte" et "Le carillonneur" de Georges Rodenbach*, Lettres modernes, Paris, France.
- Hansen-Löve, A.A. (2016), *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: ot simvolizma k avantgardu*. [Intermediality in Russian culture. From symbolism to avantgarde], RGGU, Moscow, Russia.
- Langford, M.K. (1996), "From novel to film: cinematic expression and aesthetic integrity in Roland Verhavert's 'Brugges-die-Stille' ", *Georges Rodenbach. Critical essays*. Associated university press, London, England, pp. 175–186.
- Le Beller, E. (2017), *Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach*, Université Rennes 2, Rennes, France.
- Malinowski, W. (2007), "Conjonction du littéraire et du pictural dans Bruges-la-morte de Rodenbach", *Conversation entre les Muses*, sous la direction de Lise Sabourin, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, France, pp. 143–157.
- Metz, Ch. (2013), *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psihoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema], Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, Saint-Petersburg, Russia, 334 p.
- Paque J. (1990), " 'Bruges-la-Morte' ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste", *Le mouvement symboliste en Belgique*, Editrice Clueb, Bologna, Italy, pp. 103–113.
- Pastoureau, M. (2018), *Zelenyi. Istoriya tsveta* [Green. The History of a Color], NLO, Moscow, Russia.
- Rodenbach, G. (1998), *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris, France, 343 p.
- Rodenbach, G. (2016), *Le carillonneur*, Hachette livre, Paris, France.
- Stead, E. (2012), *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, PUPS, Paris, France.

Информация об авторе

Марина А. Козлова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kir-ha@yandex.ru

Information about the author

Marina A. Kozlova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; kir-ha@yandex.ru

Рецензии и обзоры

УДК 785

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-149-156

Прог-рок: отечественная версия

Рец. на кн.: *Савицкая Е.А.* Прогрессив-рок:
герои и судьбы. Часть 2:

От советского арт-рока к российскому прогрессив-року
(М.: Rock-ExPress, ГИИ, 2021)

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В рецензии рассматривается книга Е.А. Савицкой «Прогрессив-рок: герои и судьбы. Часть 2: От советского арт-рока к российскому прогрессив-року». Демонстрируется предельная важность и даже этапность данного труда для углубления понимания вынесенного в заглавие книги музыкального направления, как для истории отечественной музыки, так и для теории культуры.

Ключевые слова: прогрессив-рок, арт-рок, Е.А. Савицкая

Для цитирования: Доманский Ю.В. Прог-рок: отечественная версия. Рец. на книгу: *Савицкая Е.А.* Прогрессив-рок: герои и судьбы. Часть 2: От советского арт-рока к российскому прогрессив-року (М.: Rock-ExPress, ГИИ, 2021) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 149–156. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-149-156

© Доманский Ю.В., 2022

Prog-rock. Russian version
 Book Review: Savickaya, E.A. (2022), Progressive Rock:
 Heroes and Destinies. Part 2:
 From Soviet Art Rock to Russian Progressive Rock
 (Rock-ExPress, GII, Moscow)

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The review considers the book “Progressive Rock: Heroes and Destinies. Part 2: From Soviet Art Rock to Russian Progressive Rock” by E.A. Savitskaya. It is substantiated *that the work may be called a milestone on the way of the deeper understanding of the musical genre* featured in the title of the book and that the work is of the utmost importance for both the history of Russian music and the theory of culture.

Keywords: progressive rock, art rock, E.A. Savickaya

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), “Prog-rock. Russian version Book Review: Savickaya, E.A. (2022), Progressive Rock: Heroes and Destinies. Part 2: From Soviet Art Rock to Russian Progressive Rock, Rock-ExPress, GII, Moscow”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 149–156, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-149-156

В 2015 г. свет увидела книга Елены Савицкой «Прогрессив-рок: герои и судьбы» [Савицкая 2015], посвященная всестороннему изучению одного из ведущих направлений мировой музыки последних пятидесяти лет. Материалом той книги стали многочисленные зарубежные представители прогрессив-рока. И вот по прошествии шести лет вышло продолжение, радикальное отличие которого от книги-предшественника – объект исследования: теперь это советский и российский прог-рок [Савицкая 2021].

Сразу следует сказать, что данное направление отечественного рока со стороны гуманитарной науки долго оставалось без должного внимания, в отличие, скажем, от явления, которое принято называть русским роком¹, – систематическое научное (в частности,

¹ Е.А. Савицкая справедливо дифференцирует понятия «русский рок», «рок на русском языке» и «русский рок»; последний определяется следующим образом: «Русский рок – своеобразное явление, сложившееся на основе совмещения англо-американской ритм-н-блюзовой / бит-традиции и особенностей российской массовой и бардовской песни, фольклора;

филологическое) изучение онога в нашей стране насчитывает уже четверть века (см., например, [Русская рок-поэзия 1998–2021]). Причина того, что советский и российский прогрессив-рок не привлекал исследователей, верно подмечена уже в самом начале книги Савицкой:

Долгое время казалось, что у нас этого направления вовсе не существует или же оно представлено отдельными – пусть и выдающимися – группами. А о сколь-нибудь распространенном движении не может быть и речи [Савицкая 2015, с. 6].

Однако, разумеется, все не так плохо; просто большая часть представляющих это направление музыкантов и групп прошлого сейчас в массовом сознании позабыта, современники же, исполняющие музыку в названном ключе, отнюдь не собирают стадионы на своих выступлениях. То есть советский и российский прог-рок никак нельзя отнести к искусству, востребованному массами, к рок-мейнстриму. Скорее мы имеем дело с элитарной музыкальной культурой, музыкой не для всех. Но именно такая элитарность не только способствует исследовательскому обращению к прогрессив-року в его отечественной версии, но и настаивает на таком изучении. Потому все-таки удивительно, что до сих пор не было полноценного исследования этого явления. И тем более отрадно, что наконец-то оно состоялось – действительно, перед нами масштабное, глубокое, всестороннее исследование феномена, который давно такое исследование заслужил. Таким образом, лагуна заполнена, а нам остается искренне порадоваться этому и пользоваться в дальнейшем результатами обширных изысканий Елены Савицкой как в плане историческом, так и в аналитическом плане.

Весьма разветвленная структура книги позволяет обращаться к ней не только в ракурсе последовательного чтения от начала к финалу, но и использовать книгу как справочник, способствующий поискам сведений (неприменно аналитических, а не только сугубо фактических) о том или ином музыканте или о той или иной группе, а еще – о локальных сценах, о стилевых течениях внутри отечественного прог-рока, о важнейших теоретических

в таком качестве понятие начало осмысливаться и употребляться только в 1980-е годы. При этом русский рок необязательно связан с претворением русского народного мелоса, хотя осознается как национальный феномен. В числе представителей – такие разные исполнители, как Александр Башлачёв, Янка Дягилева, группы КИНО, ЗООПАРК, АЛИСА, НОЛЬ, ЗВУКИ МУ, ТЕЛЕВИЗОР и другие» [Савицкая 2021, с. 8].

и исторических понятиях, соотносимых с рассматриваемым явлением. И все это на предельно обширном материале – по ходу книги привлекается огромное количество примеров; казалось бы, нет ни одной прог-группы СССР и России, которой автор книги не коснулась бы в процессе исследования. Да и слово «коснулась» тут не очень подходит, потому что каждый пример разбирается предельно детально, подробно. И проводимый в книге анализ можно смело назвать методологически интеграционным, междисциплинарным, поскольку в его процессе используются методы и музыковедения, и филологии, и истории, и культурологии, и социологии. А в результате получилось эталонное исследование; и эталонное не для какой-то одной отрасли, а для практически всех гуманитарных отраслей.

Отдельно позволим себе выделить исторический аспект – книга охватывает довольно большой временно отрезок: от 1960-х гг. до наших дней; «привлечено» множество групп (ряд из которых сейчас, к сожалению, забыты, как, кстати, и многие рок-оперы прошлого, к которым обращается автор, реанимируя их для настоящего и грядущего (см.: [Савицкая 2021, с. 275 и далее]), не единожды слово предоставляется самим музыкантам, представляющим выделенные автором книги три волны отечественного прогрессив-рока. Но важно, что все это становится основой для глубокой и разноплановой аналитики. И сама структура книги в этой связи продумана идеально: главы с первой по четвертую предлагают читателю подробнейшую картину истории развития рассматриваемого явления применительно к прошлому веку, историю и в общем, и в частном – в конкретных проявлениях в виде отдельных групп и личностей музыкантов; ситуация же века нынешнего отнесена аж в десятую главу; а главы с пятой по девятую обращены уже к смысловой проблематике прог-рока – к текстуальной образной специфике, к саундовым моделям, к стилевым особенностям (главным параметром стиля, по точному замечанию автора книги, оказывается именно саунд); к жанровым особенностям – к таким способам реализации музыки, как большие по времени композиции, концептуальные альбомы, рок-оперы, рок-симфонии и пр. При этом части «историческая» и «аналитическая» связаны между собой и содержательно, и тем, что «историческая» часть включает в себя большие сегменты анализа, а «аналитическая» во многом базируется на обилии представленных в ней исторических фактов.

Классификация отечественного прог-рока, положенная в основу структуры «исторических» частей книги, проводится и по локальным сценам (что, разумеется, более чем оправданно исто-

рически), и по основательной периодизации, и по стилевым особенностям – именно стилевое многообразие становится базой для дифференциации образов советского и российского прогрессива. Такое сочетание пространственного, временного и стилового позволяет воссоздать обширный и многоплановый портрет явления, чему во многом способствуют приводимые эксклюзивные сведения о тех или иных музыкантах, взятые зачастую из личных бесед и переписки с ними автора. А вместе с тем уже в начальных главах читатель обнаруживает множество моментов теоретического свойства. Действительно, крайне важными представляются именно такого рода аспекты проведенного Е.А. Савицкой исследования, аспекты, связанные с обобщающими характеристиками рассматриваемого явления, с определениями терминов, с теми или иными классификациями, с перечнями особенностей, характерных черт того или иного параметра прог-рока.

Так, в книге предлагается, например, перечисление основных принципов арт / прогрессив-рок саунда (объемность и уравновешенность звучания, политембровость состава, высокая исполнительская культура, полифоничность фактуры, своеобразное отношение к аудиопространству [Савицкая 2021, с. 194]), классификация саундовых моделей (модели симфо-артовая, камерный / акустический арт, фолк-артовая, «нововолново»-артовая, электронно-артовая, прогрессив-металлическая [Савицкая 2021, с. 206]), классификация видов обработки заимствованного материала (аранжировка, адаптация, парафраз, аллюзии и реминисценции, стилизация, стилевое моделирование, глубинное влияние академической музыки [Савицкая 2021, с. 212–213]), классификация способов объединения материала в прогрессив-роке, на основе которой автором осуществляется анализ многочисленных концептуальных альбомов (альбомы сюитного типа, альбомы поэчного типа, микроциклы, альбомы, основанные на стилевом и жанровом единстве, альбомы с доминированием литературной концепции, альбомы, основанные на идейном единстве, альбомы, основанные на сюжетности [Савицкая 2021, с. 248]). Кстати, анализ концептуальных альбомов предваряется замечанием, которое в полной мере может быть применено ко всем материалу, который анализируется в книге:

Автор настоятельно рекомендует сочетать чтение аналитических текстов в книге с прослушиванием самих альбомов, так как даже подробные описания и нотные примеры не дадут полного представления о звучании, мелодическом и гармоническом богатстве, образно-смысловой насыщенности этих работ [Савицкая 2021, с. 248]

Перечень же из полусотни альбомов, которые стоит послушать прежде всего, помещен в одном из приложений (см.: [Савицкая 2021, с. 345]). Отдельно выделим и отмеченные автором в самом финале книги особенности развития отечественного прогрессив-рока: его стилистические особенности, в основе которых лежит музыкацентричность; своеобразие звучания, связанное с недостаточным техническим оснащением (по крайней мере – в 1970-е – начале 1980-х гг.); особенное слушательское сообщество в нашем веке (см.: [Савицкая 2021, с. 333–334]).

Большая часть определений, что даются автором по ходу работы, могли бы в будущем стать основой для энциклопедии прог-рока и даже для энциклопедического словаря терминов рок-музыки вообще. Вот, например, какое глубокое и исчерпывающее определение автор книги дает прогрессив-року (сохраним авторский курсив):

...«стилевой конгломерат», «сумма» многочисленных стилевых разновидностей, общей характеристикой которых является направленность на стилиевой синтез (в том числе диалог с академической традицией), усложнение выразительных средств и музыкальной формы, интеллектуализированность содержания, нередко – использование новаторских технологий [Савицкая 2021, с. 15–16].

Или то особое понимание стиля, которое предлагается автором применительно к объекту исследования:

Стиль в рок-музыке можно рассматривать как многоуровневое явление, включающее такие «слои», как содержание (образная сфера), звучание (саунд), музыкальная лексика и формообразование, а также «внешний» уровень (имидж, коммуникация с аудиторией, репрезентация в общественной жизни и т. д.) [Савицкая 2021, с. 16].

Или определение рок-оперы (вновь сохраним курсив автора):

...синтетический музыкально-сценический жанр, сочетающий структурные принципы традиционной оперы и мюзикла со стилистической рок-музыки [Савицкая 2021, с. 272].

На основе книги Савицкой можно создать не только словарь терминов и понятий рок-музыки, но и энциклопедию персоналий (не только личностей, но и групп) отечественного прогрессив-рока. И энциклопедия эта (если, конечно, она состоится, чего бы очень хотелось) безусловно будет носить характер не только справочный,

но и аналитический, ведь то, что написано в книге о конкретных группах и альбомах, является не просто упорядоченным, систематизированным изложением фактов (коих в книге огромное количество), а содержит в себе этих фактов исследовательское осмысление – анализ и интерпретацию.

В книге, помимо вещей сугубо концептуальных, множество частных моментов, достойных внимания не только в плане проекции на общую суть книги, но и в качестве самостоятельных сегментов. Назовем, например, подробное изложение специфики такого крайне неоднозначного явления советской музыкальной действительности, как ВИА (вокально-инструментальный ансамбль); или обращение к истории звукозаписи советского времени – к профессиональному винилу и любительскому магнитиздату, к музыкальным инструментам – прежде всего к гитарах и синтезаторам. Такого рода подключения фактической стороны делают картину рассматриваемого явления более объемной, более живой. И в этой связи следует сказать об особой роли постраничных примечаний в книге – примечаний, удобных для восприятия и дельных по сути; это гипертекстовые ссылки, содержащие краткие справки о тех или иных персонажах, появляющихся в книге, или же важные замечания, претендующие порою на то, чтобы стать отдельными перспективными темами в грядущем.

Добавим ко всему сказанному, что книга идеально издана: текст на странице удобно расположен в два столбца, по ходу текста и на специальной многостраничной вклейке разместились в изобилии цветные и черно-белые фотографии – и самих музыкантов, и обложек альбомов. А в одном из приложений размещены расшифрованные самим автором нотные партитуры некоторых композиций классиков отечественного прог-рока – «Автографа», «Арсенала», «Диалога», «Песняров», Эдуарда Артемьева, Иманта Калныньша (см.: [Савицкая 2021, с. 346–351]).

В завершение скажем, что Е.А. Савицкая изрядно поскромничала, когда сформулировала цель своей книги следующим образом: «...познакомить широкую читательскую аудиторию с развитием советского и российского прогрессив-рока, закрыть некоторые “белые пятна” в истории отечественной рок-музыки в целом» [Савицкая 2021, с. 9]. По прочтении исследования становится ясно, что сделано автором в разы больше заявленного, а именно – аналитически осмыслено и тотально проинтерпретировано гигантское явление, оказавшееся по ряду причин на периферии исследовательского внимания, но заслуживающего, а теперь и заслужившего это внимание в полной мере.

Литература

- Русская рок-поэзия 1998–2021 – Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 1998–2021. Вып. 1–21.
- Савицкая 2015 – *Савицкая Е.А.* Прогрессив-рок: герои и судьбы. М.: ИП Галин А.В., 2015. 304 с.
- Савицкая 2021 – *Савицкая Е.А.* Прогрессив-рок: герои и судьбы. Ч. 2: От советского арт-рока к российскому прогрессив-року. М.: Rock-ExPress, ГИИ, 2021. 352 с.

References

- Russian rock poetry, (1998–2021), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Ekaterinburg; Tver, Russia.
- Savickaya, E.A. (2015), *Progressiv-rok: geroi i sud'by* [Progressive Rock. Heroes and Destinies], Moscow, Russia.
- Savickaya, E.A. (2021), *Progressiv-rok: geroi i sud'by. Chast' 2: Ot sovetskogo art-roka k rossijskomu progressiv-roku* [Progressive Rock. Heroes and Destinies. Part 2: From Soviet Art Rock to Russian Progressive Rock], Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

УДК 82-9

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-157-166

Круглый стол
«Проблемы истории и теории
интермедиальных исследований»

Артём А. Рыжков

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург,
Санкт-Петербург, Россия, artjomaryzhkov@gmail.com*

Надежда В. Савченко

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург,
Санкт-Петербург, Россия, nvsavchenko_1@edu.hse.ru*

Аннотация. Статья представляет собой обзор круглого стола «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований», который прошел 9 апреля 2022 г. Мероприятие состоялось в петербургском кампусе НИУ ВШЭ под эгидой научно-учебной группы «Трансмедиальные исследования литературы». На трех заседаниях участники обсудили историю и теорию интермедиальности, а затем традиционные (опера, кинематограф и т. д.) и современные (видеоигры, рок-музыка и т. д.) медиа и их мультимодальный характер. Докладчики, дискуссанты и слушатели попытались определить, как словесность влияет на другие медиа и насколько продуктивно применение филологических методов анализа к другим искусствам. В ходе обсуждения выявлено, что «старые» и новые медиа стремятся к синкретизму не только внутри объекта, но и на жанровом, плюримедиальном и когнитивном уровнях. Обозначены различные подходы к интермедиальной теории, которые остаются прежде всего междисциплинарными.

Ключевые слова: интермедиальность, литература, литературность, медиа

Для цитирования: Рыжков А.А., Савченко Н.В. Круглый стол «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 157–166. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-157-166

© Рыжков А.А., Савченко Н.В., 2022

Round table “Problems of the history and theory of intermediality studies”

Artem A. Ryzhkov

*HSE University – Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia,
artyomaryzhkov@gmail.com*

Nadezhda V. Savchenko

*HSE University – Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia,
nvsavchenko_1@edu.hse.ru*

Abstract. The following article describes the April 9, 2022 roundtable “Issues of the History and Theory of Intermedial Studies”. The event was held on the National Research University Higher School of Economics’ St. Petersburg campus under the auspices of the research group “Transmedial Literature Studies”. Participants discussed the history and theory of intermediality in three sessions before delving into traditional (opera, cinema, etc.) and modern (video games, rock music, etc.) media and their multimodal nature. Speakers, panelists, and audience members attempted to determine how literature influences the other media and how fruitful it is to use philological methods to analyze other arts. It was revealed during the discussion that “old” and “new” media strive for syncretism not only within the object, but also at the genre, plurimedial, and cognitive levels. Several approaches to intermedial theory were presented, all of which are primarily interdisciplinary.

Keywords: intermediality, literature, literariness, media

For citation: Ryzhkov, A.A. and Savchenko, N.V. (2022), “Round table ‘Problems of the history and theory of intermediality studies’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 157–166, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-157-166

9 апреля 2022 г. в петербургском кампусе НИУ «Высшая школа экономики» в смешанном формате состоялся круглый стол «Проблемы истории и теории интермедиаальных исследований». Мероприятие организовали участники научно-учебной группы «Трансмедиаальные исследования литературы».

Литературоцентричный взгляд на интермедиаальную проблематику объясняется многими факторами: универсальностью слова как средства коммуникации, накопленным опытом компаративистских исследований литературы и других искусств, которые стали отправной точкой для интермедиаальной теории, а также утверждениями структуралистов о всеобъятности тек-

ста, открытого к семиотическому взаимодействию. Неслучайно в 1983 г. Оге Ангсар Ханзен-Леве ввел термин «интермедиальность», говоря о взаимодействии литературы и живописи в русском модернизме. Наконец такую оптику восприятия диктует дисциплинарная принадлежность организаторов мероприятия – филологов.

Участникам было предложено поразмышлять о том, как разные аспекты литературности «пронизывают» другие искусства и/или медиа, влияя на их содержание и форму, на их рецепцию и бытование в медиасреде. Таким образом, круглый стол стал пространством для обсуждения гипотезы о трансмедиальном характере ряда категорий, которые ассоциируются со словесным искусством, и круга конкретизирующих вопросов.

Сдало ли художественное слово свою доминирующую позицию среди старых и новых медиа? Насколько роль словесности в истории и методологии интермедиальных исследований связана с нарративностью как трансмедиальным явлением? Существуют ли в полном смысле невербальные медиа и, если да, каков корректный язык их научного описания? В каких случаях приветствовать параллели с литературой, а в каких – избавляться от них?

Гипотеза определила формат мероприятия: три тематических заседания, посвященных теории и истории интермедиальности, изучению старых и новых медиа. На каждом заседании выступили специалисты с совершенно разным дисциплинарным, исследовательским и методологическим бэкграундом.

Заседание «Общие вопросы истории и теории интермедиальности» открыл руководитель научно-учебной группы «Трансмедиальные исследования литературы» Иван Андреевич Делазари (НИУ ВШЭ). В своем вступительном слове он обрисовал рамки будущего разговора. С одной стороны, проблематика круглого стола всегда вызывала интерес, потому что интермедиальные связи между медиа эксплицитно явлены и понятны людям. С другой стороны, теория интермедиальности, по замечанию многих ученых, не имеет собственной методологии и всегда базируется на междисциплинарном подходе, в рамках которого специалисты в одной области занимаются «не своим делом». Литература, опирающаяся на естественный язык и имеющая обманчиво «интуитивный» интерфейс (все грамотные люди умеют читать и писать), часто становится точкой отсчета и для энтузиастов, и для скептиков. Отдельные параметры конститутивного, по Ж. Женетту, режима литературности относительно легко проникают в другие медиа, включая отдельные произведения или целые дискурсивные феномены. Как этот процесс происходил вчера и как сегодня?

На этот вопрос, как нам кажется, попытался ответить О.А. Ханзен-Леве (Мюнхенский ун-т Людвиг-Максимилиана) в докладе «Искусство как медиум или медиум как искусство: от девербализации до ревербализации медиальности». Исследователь показал, как в ходе бурной эволюции медиасреды менялись роль и функция слова. Авангардистское искусство пыталось уйти от гегемонии вербального и создать новые невербальные языки. Однако семиотически описать соответствия между знаками и уровнями невербальных искусств оказалось сложнее, чем в случае с вербальным искусством.

Сейчас идея «чистой медиальности» сменяется идеей «мета-медиальности» в вербальном изводе: не отказывая новым медиа в их уникальности, ученые-теоретики и творцы-практики все равно прибегают к словесным описаниям, а их деятельность формирует новую теорию интермедиальности, новые медиа и новые области для изучения.

Марина Викторовна Загидуллина (ЧелГУ) в докладе «Тотальность нарратива и (не)уникальность филологии» предложила уйти от вопроса о переводе вербального языка на язык других медиа и сосредоточиться на специфике языка словесности. Эта нетривиальная идея нам кажется крайне продуктивной: действительно, чтобы говорить о взаимодействии между литературой и другими медиа, мы должны понять, почему это вообще стало возможно.

М.В. Загидуллина связывает эту способность слова к переводу с когнитивной способностью человека к нарративизации действительности. Люди создают истории во время своей деятельности. Следовательно, литература как медиа и филология как ее мета-язык универсальны в силу тех исторических процессов, в ходе которых они всегда были на первом плане, а литературный нарратив – самый яркий пример нарратива, хотя отнюдь не главный и не единственный.

Особо отметим последний тезис исследовательницы о потенциальной интермедиальности литературоведения. Инструменты этой дисциплины могут и должны стать способом мыслить не только о других медиа, но и о самом человеке, вовлеченном в усложнившееся медиапространство.

Сергей Николаевич Зенкин (РГГУ / НИУ ВШЭ) в докладе “*Imago in fabula*” сконцентрировался на частном аспекте интермедиальности – теории интрадиегетического образа. Под последним понимается визуальное изображение, фигурирующее в повествовании как действующее лицо и нарратор. Это возможно благодаря материальному носителю в предметной действительности и явной границе между ним и фикциональным миром.

С.Н. Зенкин отметил, что эти образы существуют в культуре еще со времен Античности, однако постоянным художественным элементом они стали в творчестве немецких романтиков. Прослеживая эволюцию интрадиегетического образа в творчестве О. де Бальзака, Э.Т.В. Гофмана, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и др., докладчик приходит к современному медиа – кино.

Мысли исследователя снова возвращает нас к проблеме перехода, циркуляции и обмена между разными медиа, которые позволяют проследить эволюцию не только отдельных образов, но и разных художественных систем, в частности художественных изображений: их акцентированность, воспроизводимость, коллажность и пр.

Тезис о проницаемости границ медиа также развила одна из дискуссанток. Юлиана Владимировна Каминская (СПбГУ) продолжила размышления О.А. Ханзен-Леве о музеях и отметила случаи, когда музей перестает быть музеем, а немوزهное пространство превращается в музей.

Второе заседание «Польза или вред интермедиальной теории в изучении новых медиа» открыл участник научно-учебной группы Артём Александрович Рыжков (НИУ ВШЭ). Он отметил, что концепция заседания наглядно выражает научную идеологию всего проекта: безоценочный интерес к любым медиа.

Юрий Викторович Доманский (РГГУ) выступил с докладом «Рок-поэзия как поэзия». В начале он перечислил основные этапы изучения рок-поэзии в России. Эти штудии прошли путь от анализа только вербальной составляющей текстов к «синтетической» филологии, которая пыталась стать универсальной дисциплиной для целостного изучения песенной культуры. Однако, по мысли исследователя, это не привело к существенному приращению смысла и более глубокому пониманию феномена. Поэтому Ю.В. Доманский предложил вновь вернуться к вербальному уровню произведения.

Прочерченный таким образом вектор развития переключается с тезисами О.А. Ханзен-Леве о девербализации и ревербализации разных медиа – в данном случае речь идет о научном метаязыке описания рок-поэзии.

В качестве конкретного примера «словоцентричной» методологии докладчик предложил понятие «ударных формул» – элементов текста, которые постоянно повторяются, находятся в определенной позиции и концентрируют все внимание реципиента на себе. Ударная формула становится способом идентификации рок-поэзии в ряду других поэтических явлений.

Юлия Александровна Магера (НИУ ВШЭ / Ун-т Рюоку) в докладе «Повествовательная манга и ее графико-символический

язык» размышляла о положении манги в негласной иерархии искусств. Традиционно литература по отношению к комиксам мыслится как нечто высокое и главенствующее, а комикс по отношению к ней – как массовое и подчиненное. Это повлияло на ряд особенностей манги.

С одной стороны, исследователи находят истоки манги в книжной культуре эпохи Эдо и гравюрах укиё-э. Даже название многокадровой, наиболее распространенной манги – моногатари-манги – восходит к названию японского литературного жанра моногатари. С другой стороны, визуальный потенциал манги позволяет исследовать особый язык комиксов: правила чтения и построения, выразительные элементы и т. п.

Все это указывает на двунаправленную тенденцию в эволюции манги, которая балансирует между зависимостью от литературы – в таком случае манга считается разновидностью последней – и автономностью нового медиа, связанной с визуальным поворотом.

Алексей Сергеевич Салин (ТюмГУ) в докладе «Имплицитный читатель/игрок как основа герменевтики видеоигр» заметил, что исследованиями видеоигр с самого начала занимались именно литературоведы. Это объясняет, почему специалисты в области *game studies* отдают предпочтение именно филологическому инструментарию. Иллюстрируя свою мысль, А.С. Салин обратился к концепции имплицитного читателя В. Изера.

По утверждению докладчика, это понятие можно продуктивно использовать в герменевтике видеоигр, изучая «имплицитного игрока». Имплицитный игрок – своеобразная функция, которая задается игровыми и неигровыми элементами, чтобы стать отправной точкой для интерпретации происходящего реципиентом. При этом интерпретации, людические и экстралюдические, вынуждают игрока опираться на свои качества, способности и добродетели. В таком случае игра становится для человека способом герменевтики себя, самопознанием, по М. Фуко.

Выступления докладчиков вызвали отклики дискуссантов. В частности, Василиса Александровна Попова (НИУ ВШЭ) поставила вопрос о том, продуктивно ли доминирование филологического инструментария при изучении новых медиа, а Софья Васильевна Ткачук (НИУ ВШЭ) заметила, что именно литературные элементы в других медиа и позволяют филологам говорить о них.

Представляется, что прозвучавшие тезисы и вопросы указывают на две тенденции в изучении новых медиа: опору на достижения филологической мысли и художественной словесности и параллельный поиск медиаспецифичных черт рока, манги, видеоигр и иных средств популярной художественной коммуникации.

Третье заседание круглого стола модерировал Дмитрий Викторович Токарев (НИУ ВШЭ), и оно было посвящено интермедиальному осмыслению традиционных медиа. В докладе «“Нюрнбергские майстерзингеры” Рихарда Вагнера: опера воспитания (Bildungsoper)?». Борис Михайлович Гаспаров (Колумбийский ун-т) рассказал об апроприации нарративной структуры известного литературного жанра в метамузыкальном повествовании композитора. Такой ракурс анализа вызван скептическим отношением Б.М. Гаспарова к интермедиальной теории, которое сменило его былой энтузиазм. Докладчик заметил, что в интермедиальных исследованиях слишком часто концентрируются на «риторических», очевидных аспектах взаимодействия.

В начале ученый отметил присущую опере статичность образов. В отличие от романа-воспитания, где мироощущение героя и его характер меняются по мере прохождения различных испытаний, позволяющих его личности в конечном счете самореализоваться, опера предлагает реципиенту «застывший» образ с ограниченным набором качеств и реакций, которые сохраняются на протяжении всего повествования. Однако “Die Meistersinger von Nürnberg” выводит на оперную сцену персонажей, способных к рефлексии и внутренним метаморфозам, и показывает процесс их становления, который сопряжен с музыкой – двигателем и материей сюжетостроения.

Так, опера Р. Вагнера, на наш взгляд, поддается описанию с литературоведческих позиций, «заимствуя» из литературы как минимум два приема: структурообразующие элементы романа воспитания и «текст в тексте». Во-первых, персонажи оперы, получая жизненный опыт путем осмысления травматичных событий, вовлекаются в процесс самопознания и изменения. Во-вторых, как было верно подмечено во время дискуссии, в рамках оперы главный герой учится петь, то есть музыка изображает музыку. Таким образом, перенимая некоторые традиционно литературные жесты, “Die Meistersinger von Nürnberg” нарушает границу собственного жанра, формируя новый, интермедиальный тип повествования между музыкой и словесностью – Bildungsoper.

Продолжила разговор о зыбкости разграничения разных медиа Оксана Леонидовна Булгакова (Майнцский ун-т им. Иоганна Гутенберга) с докладом «Интермедиальность, трансмедиальность, интермодальность. Зачем кино и словесности эти новые (или все-таки старые) теории?». Кратко обозначив путь развития киноискусства, исследовательница указала на симбиотический характер кинотеории, которая «каннибализирует» разные подходы к интерпретации искусства (литературоведческий, искусствоведческий и др.).

Тем не менее кинематограф не только поддается интерпретации внешних теорий, но и позволяет взглянуть на классические произведения под другим углом, что доказывает пример С.М. Эйзенштейна, ярко переосмыслившего ряд образцов литературного кано́на (например, поэмы А.С. Пушкина или романы Л.Н. Толстого). Благодаря собственной перцепции произведения как киноленты, то есть с помощью раскадровки и монтажа описательного отрывка, режиссер актуализировал динамику текста и сфокусировал внимание реципиента на аудиальных и визуальных аспектах литературного произведения.

Сейчас кинематограф, сохраняя свою интермедиальную направленность, осваивает знаки современности, из-за чего в киноленту интегрируются социальные сети. Так, на киноэкране непосредственно появляется текст – раньше это считалось нарушением установки на создание чистого медиума. Значительную роль играет не только смысловое наполнение текста, но и его визуальное представление. Более того, кино обращается и к другому примечательному маркеру современности – видеоиграм с их ненадежным нарратором и альтернативными исходами. Таким образом, кинематограф стоит рассматривать прежде всего в мультимодальной перспективе и с опорой на медиальный контекст, в котором кинематограф появляется.

Круглый стол завершился докладом Наталии Николаевны Мазур (Европейский ун-т) «Putting a name to a face? Традиция изучения интермедиальности в истории искусства и визуальной культуры». В нем исследовательница обосновала необходимость междисциплинарного подхода к анализу артефакта.

По словам докладчицы, каждый медиум обладает определенными правилами построения, которые необходимо знать и учитывать при его изучении. Ввиду сложносоставного, мультимодального характера многих артефактов исследователь вынужден применять комплексный, то есть основанный на нескольких системах описания, подход, к чему стремится искусствоведение. Н.Н. Мазур апеллировала к трехступенчатой модели анализа артефакта, сформулированной А. Варбургом, суть которой заключается в постановке трех вопросов: что изображено и что может быть изображено? Что тем самым сказано и что вообще может быть сказано? Что может быть помыслено в данную эпоху? Подобная модель уже указывает на неразрывность мультимодальных аспектов артефакта.

На начальном этапе искусствоведы обращались к осмыслению религиозной традиции эмфатической молитвы, когда молящийся воссоздавал в голове религиозные сюжеты, одновременно и проговаривая, и визуализируя их. Далее в центре внимания искусствоведов оказалась визуальная культура, связанная с когнитивными

науками, согласно которым память человека по сути своей интермедиальна, так как она воспринимает артефакт сразу как совокупность медиумов, а не категоризирует его на виды искусства. Таким образом, синтетическое бытование артефактов предполагает неизбежный междисциплинарный подход к их осмыслению, основывающийся на равноценном соотношении разных теорий. Продолжая мысль Н.Н. Мазур, дискуссанта Любовь Дмитриевна Бугаева (СПбГУ) акцентировала внимание на неразрывности опыта переживания, чем может быть объяснена наша трактовка поливалентного объекта.

Примечательно, что дискуссия в конце третьего заседания, на наш взгляд, спонтанно обрела кольцевую композицию, когда Н.Н. Мазур предположила, что картина «Успение Богородицы» Тициана стала прообразом оперы “Die Meistersinger von Nürnberg” Р. Вагнера, то есть она была написана благодаря опыту синтетического осмысления, который композитор пережил, глядя на «Успение Богородицы».

В ходе дискуссии после доклада были подведены итоги круглого стола, на котором удалось рассмотреть интермедиальную теорию с разных точек зрения. С одной стороны, интермедиальность разворачивается внутри объекта, то есть анализируются, например, визуальные образы – экфрасис, интегрированный в словесный текст. С другой стороны, интермедиальность – это выход на «надповествовательный» уровень, когда синтезу подвержены жанры и произведения разных искусств. Как новые, так и «старые» (традиционные) медиа по своей сути мультимодальны и концентрируются не только и не столько на слове, сколько на взаимодействии разных видов искусств со словом и друг с другом. Такой подход к проблеме манифестирует необходимость междисциплинарности, чтобы с помощью разных теорий искусств комплексно анализировать произведения.

Наконец, интермедиальность, кроме интеллектуальных контекстов, находит себя в когнитивной сфере, то есть проявляется как реальный опыт синтетического переживания. И даже обсуждение интермедиальной проблематики в усложнившейся медиасреде оказалось интермедиально, совмещая в себе очные и дистанционные выступления и разные способы коммуникации.

Благодарности

Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2022 г.

Acknowledgements

The publication was prepared within the framework of the Academic Fund Program at the HSE University in 2022 (grant № 22-00-023).

Информация об авторах

Артём А. Рыжков, магистр филологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, Санкт-Петербург, Россия; 190068, Россия, Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, д. 123, лит. А; artyomaryzhkov@gmail.com

Надежда В. Савченко, студентка образовательной программы «Филология», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, Санкт-Петербург, Россия; 190068, Россия, Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, д. 123, лит. А; nvsavchenko_1@edu.hse.ru

Information about the authors

Artem A. Ryzhkov, master of Philology, HSE University – Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia; bld. 123, Griboedova Canal Embankment, Saint Petersburg, Russia, 190068; artyomaryzhkov@gmail.com

Nadezhda V. Savchenko, undergraduate student of Philology, HSE University – Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia; bld. 123, Griboedova Canal Embankment, Saint Petersburg, Russia, 190068; nvsavchenko_1@edu.hse.ru

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 04.07.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 10,0. Усл. печ. л. 10,5.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1551

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