

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

3  
2023

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Philology:**

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Culturology:**

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

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

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

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

Тел.: 8(495)250-6844

электронный адрес: domanskii@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*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*, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

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

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

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

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

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

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

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

Executive editor

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

Учредитель и издатель  
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### Филология

---

<i>Звиади В. Махачашвили</i> Обелиск Атланерсы .....	12
<i>Андрей Д. Белогорцев</i> Автофикшн, или Псевдоавтобиография: особенности жанра в современной русской литературе .....	23
<i>Елена А. Маряхина</i> «Почему я оказался здесь?»: пространство потерянной идентичности в пьесах «Три сестры» А.П. Чехова и «Черная пурга» А.А. Букреевой .....	34
<i>Елизавета В. Шмелёва</i> Изменение жанра дневника в романе В. Набокова «Лолита» .....	45
<i>Виктория Я. Малкина</i> Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Ну что с того, что я там был...» и «Память» .....	52
<i>Леонид В. Дубаков</i> Буддийские образы в прозаическом и поэтическом творчестве Э.В. Лимонова: между отторжением и принятием .....	62
<i>Денис Л. Карпов</i> Лирический герой в рок-поэзии .....	71
<i>Наталья П. Беляева</i> Особенности метациклизации в рок-поэзии: на примере творчества группы «ДДТ» .....	81
<i>Мария Г. Елфимова</i> Постмодернистская игра с историей в повести Бориса Акунина «Звездуха» .....	91
<i>Юрий В. Доманский</i> Драма и театр в художественной эпике: «Земля Эльзы» Ярославы Пулинович в «Русской зиме» Романа Сенчина .....	101



*Марина М. Дикун*  
«Новая» поэзия 1900–1910-х гг. в эстетической теории Т.Э. Хьюма . . . . . 113

*Ольга А. Кулагина*  
Языковая репрезентация Парижа в творчестве Жака Превера . . . . . 122

## **Рецензии и обзоры**

---

*Надежда И. Пак*  
Проза православных писателей XX–XXI вв. как закономерное явление в процессе развития русской литературы.  
Рецензия на книгу: *Бойко С.С.* Книги для бессмертных: Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 345 с. . . . . 133

*Юрий В. Доманский*  
Восток у Горького.  
Рецензия на книгу: *Русакова М.В.* Восточные мотивы в творчестве М. Горького. Душанбе: РТСУ, 2022. 110 с. . . . . 139

## CONTENTS

### Philology

---

<i>Zviadi V. Makhachashvili</i> Atlansersa's obelisk .....	12
<i>Andrei D. Belogortsev</i> Autofiction or pseudo-autobiography. Genre specifics in modern Russian literature .....	23
<i>Elena A. Mariakhina</i> "How did I happen to be here?" Space of lost identity in "Three Sisters" by Anton Chekhov and "The Black Snowstorm" by Anastasia Bukreeva .....	34
<i>Elizaveta V. Shmeleva</i> Changing the genre of the diary in V. Nabokov's novel "Lolita" .....	45
<i>Victoria Ya. Malkina</i> Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky "So what if I was there..." and "Memory" .....	52
<i>Leonid V. Dubakov</i> Buddhist images in the prose and poetic works of E. Limonov. Between rejection and acceptance .....	62
<i>Denis L. Karpov</i> The lyrical hero in rock poetry .....	71
<i>Natalya P. Belyaeva</i> The features of metacyclization in rock poetry. On the example of the lyrics of the group "DDT" .....	81
<i>Mariya G. Elfimova</i> The postmodernism play in the pages Akunin's novel "Zvezdukh" .....	91
<i>Yuri V. Domanskii</i> Drama and theater in an artistic epic. "The Land of Elsa" by Yaroslava Pulinovich in Roman Senchin's "Russian Winter" .....	101

*Marina M. Dikun*  
“New” poetry of the 1900s and 1910s in T.E. Hulme’s aesthetics . . . . . 113

*Olga A. Kulagina*  
Linguistic representation of Paris in Jacques Prévert’s works . . . . . 122

**Reviews**

---

*Nadezhda I. Pak*  
Prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries as a natural  
phenomenon in the process of development of Russian literature.  
Book review: *Boylko S.S.* Books for immortals.  
Theocentric prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries.  
Moscow: RSUH, 2021. 345 p. . . . . 133

*Yuri V. Domanskii*  
The East at Gorky’s  
Book review: *Rusakova M.V.* Oriental motifs  
in the works of M. Gorky. Dushanbe: RTSU, 2022. 110 p. . . . . 139

УДК 930.2:003.071

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-12-22

## Обелиск Атланерсы

Звиади В. Махачашвили

*Институт востоковедения РАН, Москва, Россия;  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия; zviady@yandex.ru*

*Аннотация.* Данная статья посвящена анализу надписей на обелиске нубийского царя Атланерсы, в 653–643 гг. до н. э. Обелиск был найден в христианской церкви Донголы, и значительная часть текста утрачена. В данной статье предпринята попытка анализа и перевода сохранившегося текста на четырех сторонах обелиска. В надписи восстанавливается полная пятичленная титулатура Атланерсы. Автор прослеживает аналогии с надписями на обелиске Пианхи (расположение титулатуры) и надписью Атланерсы на подставке для священной барки из храма В703 (слова Амона Напатского) и приходит к выводу о сооружении обелиска по приказу Амона Напатского.

*Ключевые слова:* обелиск, Нубия, Пианхи, Атланерса, Танутамон, Джебель-Баркал, Асуан

*Для цитирования:* Махачашвили З.В. Обелиск Атланерсы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 12–22. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-12-22

## Atlanersa's obelisk

Zviadi V. Makhachashvili

*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia;  
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
zviady@yandex.ru*

*Abstract.* The article is about an analysis of the inscriptions on the obelisk of the Nubian king Atlanersa (653–643 BC). The obelisk was found in the Christian church of Dongola and part of the text has been lost. This article attempts to analyze and translate the surviving text on the four sides of the

---

© Махачашвили З.В., 2023

obelisk. In the inscription, all five royal titles of Atlanersa are restored. The author traces the analogies between the inscriptions on the obelisk of Piankhy (titular placement) and the inscription of Atlanersa on the stand for the sacred barque from the temple B 703 (words of Amun of Napata) and comes to the conclusion about the construction of the obelisk by order of Amun of Napata.

*Keywords:* obelisk, Nubia, Piankhy, Atlanersa, Tanutamun, Jebel Barkal, Aswan

*For citation:* Makhachashvili, Z.V. (2023), "Atlanersa's obelisk", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 12–22, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-12-22

Царь Атланерса правил в 653–643 гг. до н. э. Он наследовал трон Танутамона, последнего кушитского царя XXV династии. Вероятно, он был сыном царицы ...салка, показанной на пилоне храма B700. Возможное родство с Тахаркой косвенно подтверждается его захоронением в Нури, новым местом погребения царей Куша после Эль-Курру. Атланерса был вторым после Тахарки царем, погребенным в Нури.

Его женами были две сестры Танутамона, однако матерью его наследника стала третья жена по имени Малотарал (FHN I, p. 210) [Dunham 1955, fig. 31].

В Джебель-Баркале Атланерса начал строительство храма, посвященного Амону и Осирису-Дедуну<sup>1</sup>. Как полагает Кендалл, храм был также посвящен Атланерсе и всем умершим царям [Kendall 1994, vol. 2, p. 141].

Уникальным для суданского региона с точки зрения мотива изображением является подставка для барки (B703), которая сохранилась в храме 700 [Dunham 1970, pl. 30–31; Aldenhoven 2014, pp. 603–604]. На сторонах этой подставки показан ритуал «поддержки неба», символика объединения обеих земель, процессии душ Буто, которые возглавляют богиня Мерет и коленопреклоненный Атланерса. Все эти изображения свидетельствуют о ритуале коронации по египетскому образцу, символизирующем единение земного и космического пространства, что исполняется царем. Присутствие богов в ритуале вместе с царем усиливает божественную природу последнего и свидетельствует о прочно внедрившейся египетской традиции в кушитское общество. Надписи на данной подставке имеют сходство с текстом на обелиске

---

<sup>1</sup> *Reisner G. The Barkal Temples in 1916 (Continued) // The Journal of Egyptian Archaeology Vol. 5. No. 2. Apr., 1918. P. 106.*

и в некоторых случаях могут служить аналогом к восстановлению утраченных мест.

Обелиск как специфическая форма памятника был заимствован в Нубии из Египта, где такие памятники известны с III тыс. до н. э. Известные обелиски Пианхи, Атланерсы, Сенкаманискена были найдены вне их первоначального контекста, вследствие чего точно восстановить их оригинальное использование невозможно, можно лишь предположить, что они были связаны с храмами этих царей.

Фрагмент обелиска Атланерсы (без пирамидиона) был впервые упомянут в 1882 г. Инсингером (работавшим с Масперо), который сообщил об этой находке в конце XIX века в Старой Донголе. Урбан Буриан, сотрудник Масперо, вывез его в Каир и передал в Музей Булак в 1883 г. Обелиск исследовал также Шарль Кюнц<sup>2</sup>. В настоящее время обелиск находится в музее Асуана<sup>3</sup>.

Анализу надписей на обелиске и посвящена данная статья.

Обелиск Атланерсы был переиспользован в местной христианской церкви, его скругленная форма свидетельствует об использовании его в качестве колонны. Вполне возможно, что именно там находился храм Атланерсы, в котором и был воздвигнут данный обелиск. Аналогом этому служит обелиск Пианхи, обнаруженный в бассейне Летти. Публикация и перевод отдельных фраз были приняты (FHN I, p. 210). Однако до настоящего времени не имеется полного перевода и комментария к обелиску Атланерсы. Попытка разбора текста и перевода фраз предпринята в настоящей статье.

Высота сохранившегося фрагмента – 285 см, материал – черный гранит, утрачена верхняя часть (пирамидион), текст получил значительные повреждения.

Изображений на столбе нет. Надписи расположены вертикально на всех четырех сторонах, текст идет сверху вниз, начало текста на сторонах утеряно. Царская титулатура на обелиске Атланерсы находится только на двух сторонах, как и в случае с обелиском Пианхи<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Kuentz C. Obélisques: Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire 1308–1315 and 17001–17036. Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1932. P. 55–57.*

<sup>3</sup> См.: *Obelisks in the Nubian Museum. URL: [http://www.obelisks.org/en/nubian\\_museum.htm](http://www.obelisks.org/en/nubian_museum.htm) (дата обращения 4 января 2022).*

<sup>4</sup> *Gods and divine symbols of the ancient Sudanese civilization: Catalogue of the Sudan National Museum in Khartoum / Comp. by H.H. Idriss, E. Kormysheva. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences 2006. P. 37.*

По направлению чтения и сохранившимся фразам текст на обелиске можно разделить на две смысловые части – протокол царя и его деяние, прославление Атланерсы. По нумерации строк текста именно такое деление было предложено Бурианом<sup>5</sup>, в отличие от публикации текста Кюнцем<sup>6</sup>, который отнес протокол царя к 3-й и 4-й сторонам обелиска. Представляется, что началом текста (а именно протокол царя и сообщение о сооружении обелиска по приказу Амона) следует считать сторону, обозначенную Кюнцем как 4, после нее, согласно направлению чтения иероглифов, сторону 3, которые становятся соответственно 1 и 2.

### Протокол Атланерсы

Часть текста утрачена. Сохранившаяся часть начинается с имени царя Золотой Хор:



*hr nbw smn hꜣpw* – (устанавливающий законы)

Следующие за этой фразой тронное имя Атланерсы и его имя собственное позволяют предположить, что в утраченной части могли находиться первые два имени Атланерсы – Хор (*grg tꜣwy*) и Две владычицы (имя *Nbtꜣ – mꜣꜣ mꜣꜣt*). Титул Две владычицы, который имеется на подставке для священной барки (B703), фиксируется в III Переходном периоде у Сиамуна (XXI династия), Осоркона II и Шешонка III (XXII династия) (FHN I, p. 211).

Вероятность восстановления титула Две владычицы остается под вопросом в связи с сохранностью нижней части иероглифа сидящей человеческой фигуры, который мог бы служить детерминативом к имени Маат. В своей публикации имен царей Готье<sup>7</sup>, цитируя данную надпись, меняет знак на знак женской фигуры, используемый при детерминативе Маат<sup>8</sup>. Однако вариант, предло-

<sup>5</sup> *Bouriant U.* Petits monuments et petit textes recueillis en Egypte [2] // Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes. 1886. Vol. 8. P. 169.

<sup>6</sup> *Kuentz C.* Op. cit. P. 55–57.

<sup>7</sup> *Gauthier H.* Le livre des rois d'Égypte, recueil de titres et protocoles royaux, 4, de la XXVe dynastie à la fin des Ptolémées // MIFAO 20.1. Vol. 4. Cairo, Egypt. P. 53.

<sup>8</sup> Готье предлагает вариант чтения: .

женный Готье, требует подтверждения, которое возможно только при визуальном исследовании памятника. Титул Небти (но в ином написании) имел Атланерса в надписи на В703<sup>9</sup>. С учетом возможности более компактного (с точки зрения занимаемого места) написания имени Маат можно предположить, что утраченного пространства было достаточно для начертания двух имен царского протокола.

Вероятность начертания царских титулов на этой стороне подтверждается последующими царскими титулами Атланерсы *nswt buty* и *s3 R<sup>c</sup>*



*nswt bit* <*hw-k3-r<sup>c</sup>*>

Царь Верхнего и Нижнего Египта <Ка Ра защищает, или Защищаемый Ка, Ра, или Ра – тот, чье Ка защищено>



*s3 R<sup>c</sup>* <*itlnrs3*>

Сын Ра <Атланерса>

Далее Атланерса назван возлюбленным богом Амоном Напатским:



*mry Imn Npt hrj-ib dw w<sup>b</sup>*

«возлюбленный Амоном Напатским, пребывающим в Чистой Горе,



*di rh dd w3s nb snb nb zwt-ib nb mi R<sup>c</sup> dt*

(которому) дана жизнь, постоянство, благополучие всё, здоровье всё, радость вся, подобно Ра, навечно».

Начало следующей строки до слов, обозначающих Амона, не сохранилось. Можно предположить, что в утраченном тексте могла быть фраза *dd mdw* – сказанные слова, и далее *di* как повеление или распоряжение Амона Напатского, обращенное к царю Атланерсе. В этом случае оправдано местоимение 3-го лица после *s<sup>h</sup>.f n.f*, которое можно трактовать как *sdm.f* после *rdi*, предположительно реконструированном в утраченном фрагменте. Таким образом, само действие – воздвижение обелиска – было сделано по приказу Амона Напатского и для Амона Напатского.

<sup>9</sup> *Reisner G. Op. cit. P. 104, fig. 2.*



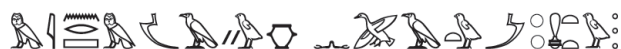


*Imn Npt hnt dw w<sup>c</sup>b s<sup>h</sup>c. f n. f thn*

«Амон Напатский, находящийся во главе Чистой Горы, чтобы воздвиг он для него два обелиска».

Способ передачи имени Амона Напатского (имя + топоним), зафиксированный в надписи на этом обелиске, типичен для текстов древнего Судана и считается локальным (кушитским) вариантом построения фразы в отличие от формуляров *nb* + название храма или *hrj ib* + название храма, характерных для египетского ареала [Kormysheva 1994, pp. 256–259].

Последняя строка этой стороны дает характеристику материала обелиска и оценку его значения:



*m inr m mzt. w<sup>i</sup> n pz. tw mzz mitt. w dr rk<sup>10</sup> imy-bzh<sup>11</sup> nsw. w<sup>12</sup>*

«из камня, гранита<sup>13</sup>, не видели подобного, со времен бывших ранее царей».

Следующие стороны обелиска имеют значительные повреждения текста, что в особенности касается стороны 1<sup>14</sup>. С учетом сохранившихся фраз и реконструированного картуша, а также по аналогии с надписью Атланерсы на подставке для барки из В70З можно предположить, что утраченные строки представляют обычное обозначение к словам Амона Напатского, обращенным к его сыну Атланерсе и титулатуру Амона:

<sup>10</sup> Знак дороги (*wzi*) при обозначении времени *rk*, как указано в словаре (Wb II, 457, 4), появляется только с греко-римского времени. Данный текст свидетельствует о более раннем употреблении такого начертания.

<sup>11</sup> Словосочетание *imy-bzh*, согласно (Wb I, 73, 16), как и предыдущий пример, появляется в данном начертании в греческое время.

<sup>12</sup> Редкое начертание слова «царь» иероглифом, используемым обычно как детерминатив данного понятия.

<sup>13</sup> Употреблена архаическая для этого времени форма двойственного числа, в чем можно видеть общее стремление к архаизации языка, или подражанию старым формам, наблюдаемое с XXV династии. Слово *mzt*, согласно (Wb II, 34), является обозначением красного гранита, хотя памятник, судя по описанию, сделан из черного (темно-серого) гранита.

<sup>14</sup> *Kuentz C. Op. cit. P. 56.*



<...> *hr s3.f mry.f s3 R<sup>c</sup> [Itrnr3]*

<Слова, сказанные Амоном Напатским (или: Слова, сказанные Амоном Напатским, находящимся во главе Чистой Горы)> своему сыну <Атланерсе>.

Следующая далее лакуна и отдельно сохранившиеся знаки перед словом *mwt* не позволяют дать перевод фразы:



Можно предположить, что речь идет о матери царя (досл.: «твоей матери»), мать царя, как известно, играла значительную роль с момента избрания царя, а знаки, сохранившиеся от предыдущего слова, обозначают действие. В этом случае можно предполагать наличие суффиксального местоимения *i* – я (=бог). Данный вариант трактовки имеет некоторое подтверждение в следующей фразе:



«Я тот, который слышит достигающих его (в смысле – слушаю я, обращающихся)». Схожий текст имеется на «Стеле избрания» царя Аспелты<sup>15</sup> (FHN I, p. 243).



Данная фраза по своему смысловому значению относится к определению бога как помощника и защитника и является вариантом передачи идеи слушания обращения (зова к богу), отраженного в текстах также и других богов Мероэ и Птолемеевского Египта<sup>16</sup>.

4-я сторона. Текст на этой стороне читается сразу после текста 3, как это предложил еще Буриан, здесь содержится продолжение речи бога, которое заканчивается традиционным одарением жизнью.



<...> *f ink hmw(w) rh<sup>17</sup>... hr š3.w.f*  
я искусен знанием <...> о судьбе (?) его

<sup>15</sup> Schäfer H. Urkunden der älteren äthiopienkönige. Leipzig: Hinrichs, 1905. P. 98; Кацнельсон И.С. «Стела избрания» царя Аспелты // История Древнего Востока: Тексты и документы. М.: Высшая школа, 2002. С. 150.

<sup>16</sup> Об этом см.: [Kormysheva 2010, SS. 239, 241].

<sup>17</sup> geschickten (Wb. III, 82, 15), geschickt im Wissen (Wb II, 445).



*n grg. i r iw dwz.w r [...]w<sup>18</sup> nht.k ink it.k*

«Я не молчу при восходе (досл.: когда прихожу утром) <и на закате?> о могуществе твоём: я – твой отец,



*sphw.n.k hny ʿnh. ti mi R<sup>c</sup> dt*

который связывает для тебя непокорных, который даёт жизнь, подобно Ра, вечно».

2-я сторона		1-я сторона		4-я сторона		3-я сторона	
верхняя часть	нижняя часть	верхняя часть	нижняя часть	верхняя часть	нижняя часть	верхняя часть	нижняя часть

<sup>18</sup> Невосстановимо для перевода.

## *Выводы*

Оценивая надпись в целом, следует отметить вероятность наличия полного протокола царя, что относится к специфической особенности надписи на нубийском обелиске в сравнении, например, с обелиском Пианхи. Учитывая присутствие полного протокола царя в надписи на подставке из В703, можно предположить намеренное акцентирование при указании на притязание на трон Египта, реально прерванное бегством его предшественника Танутамона.

Ипостась Амона Напатского свидетельствует о единстве сложившегося образа кушитского Амона, который занял главное место в теологии Напатского царства (а позднее и царства Мероэ).

Хотя в целом надпись составлена по грамматическому принципу построения египетских текстов, следует отметить в нескольких случаях специфику фразеологии в части, касающейся речи Амона, которая не засвидетельствована в других текстах. Это позволяет предположить формирование Напатского диалекта египетского языка – процесса, начало которого относится к XXV династии.

## *Благодарности*

Статья выполнена при поддержке РФФИ, грант № 20-09-00266 А «Мероэ – древняя цивилизация в сердце Африки».

## *Acknowledgements*

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project no. № 20-09-00266 A “Meroe – ancient civilization in the heart of Africa”.

## *Сокращения*

- FHN I – Fontes historiae Nubiorum. Textual sources for the history of the Middle Nile region between the 8th century BC and the 6th century AD. I. From the 8th to the Mid-5th century BC / Ed. by T. Eide, T. Hägg, R.H. Pierce, L. Török. Bergen, 1994.
- WB I, II, III – Wörterbuch der Aegyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademien / Hrsg. von A. Erman, H. Grapow. Bd. I–V. Unveränderter Nachdruck. Berlin, 1971.

## Литература

---

- Aldenhoven 2014 – *Aldenhoven K.* Kushite barque stands // *The Fourth Cataract and beyond. Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies* / Ed. by J. Anderson, D. Welsby. L.: British Museum Press, 2014. P. 601–611.
- Dunham 1955 – *Dunham D.* The Royal cemeteries of Kush. Vol. 2: Nuri. Boston, 1955. 300 p.
- Dunham 1970 – *Dunham D.* The Barkal temples. Boston, 1970. 103 p.
- Eberhard 1964 – *Eberhard O.* Gott und Mensch nach den ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit. Eine Untersuchung zur Phraseologie der Tempelinschriften. Heidelberg: Karl Winter Universitätsverlag, 1964. 221 S.
- Kendall 1994 – *Kendall T.* A new map of the Gebel Barkal temples // *Etudes Nubiennes. Conférence de Genève. Actes du VII Congrès international d'études nubiennes 3–8 Septembre 1990.* Neuchatel, 1994. P. 139–145.
- Kormysheva 2010 – *Kormysheva E.* Gott im seinen Tempel. Lokale Züge und ägyptische Entlehnungen in der Kultur des Alten Sudans. Moskau, 2010. 427 S.
- Kormysheva 1994 – *Kormysheva E.* Le nom d'Amon sur les monuments royaux de Koush. Études lexicographiques // *Hommages à J. Leclant. Vol. 2: Nubie, Soudan, Éthiopie.* Le Caire: IFAO, BdE, 1994. P. 251–261.

## References

---

- Aldenhoven, K. (2014), "Kushite barque stands", in Anderson, J. and Welsby, D. (eds.), *The Fourth Cataract and beyond. Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies*, British Museum Press, London, UK, pp. 601–611.
- Dunham, D. (1955), *The Royal cemeteries of Kush*, vol. 2: Nuri, Boston, USA.
- Dunham, D. (1970), *The Barkal temples*, Boston, USA.
- Eberhard, O. (1964), *Gott und Mensch nach den ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit. Eine Untersuchung zur Phraseologie der Tempelinschriften*, Karl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, Germany.
- Kendall, T. (1994), "A new map of the Gebel Barkal temples", in *Etudes Nubiennes. Conférence de Genève. Actes du VII Congrès international d'études nubiennes 3–8 Septembre 1990*, Neuchatel, Switzerland, pp. 139–145.
- Kormysheva, E. (2010), *Gott im seinen Tempel. Lokale Züge und ägyptische Entlehnungen in der Kultur des Alten Sudans*, Moskau, Russland.
- Kormysheva, E. (1994), "Le nom d'Amon sur les monuments royaux de Koush. Études lexicographiques", in *Hommages à J. Leclant. Vol. 2: Nubie, Soudan, Éthiopie*, IFAO, BdE, Le Caire, Egypt, pp. 251–261.

*Информация об авторе*

*Звиади В. Махачашвили*, Институт востоковедения РАН, Москва, Россия; 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, д. 12;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; zwiady@yandex.ru

*Information about the author*

*Zviadi V. Makhachashvili*, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 12, Rozhdestvenka St., Moscow, Russia, 107031;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; zwiady@yandex.ru

Автофикшн, или Псевдоавтобиография:  
особенности жанра  
в современной русской литературе

Андрей Д. Белогорцев

*Литературный институт имени А.М. Горького,  
Москва, Россия, andrbelog@yandex.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме появления автофикшн (псевдоавтобиографии) как нового жанра в современной русской литературе на примере произведений Андрея Аствацатурова, Сергея Довлатова, Романа Сенчина, Эдуарда Лимонова, Захара Прилепина, Дмитрия Данилова, Александра Христофорова, а также произведений Сильвии Плат, Дженет Уинтерсон и Карла Уве Кнаусгора как представителей современной зарубежной литературы жанра автофикшн на книжном рынке России. В статье рассмотрена история возникновения автофикшн как с точки зрения зарождения жанра за рубежом, так и с позиций отечественного литературоведения; выявлены представители современной русской литературы, имеющие произведения в жанре автофикшн; проанализированы особенности и уникальные признаки автофикшн: стилистические, сюжетные и другие типичные характеристики, позволяющие выделять этот жанр как самостоятельный. В статье приводятся результаты сравнительно-сопоставительного анализа дневников и автобиографий как литературных жанров по критериям завершенности, целям использования, отношения к публикациям, датировке и достоверности фактов и выявляются элементы, определившие специфику автофикшн. Особое внимание в статье уделяется творчеству Андрея Аствацатурова, который аналитически подходит к обоснованию выбора жанра автофикшн для создания своих произведений.

*Ключевые слова:* автофикшн, псевдоавтобиография, Андрей Аствацатуров, литературный жанр, дневник, автобиография

*Для цитирования:* Белогорцев А.Д. Автофикшн, или Псевдоавтобиография: особенности жанра в современной русской литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 23–33. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-23-33

## Autofiction or pseudo-autobiography. Genre specifics in modern Russian literature

Andrei D. Belogortsev

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

*Abstract.* The article is about the emergence of autofiction (pseudo-autobiography) as a new genre in modern Russian literature on the example of the works by Andrei Astvatsaturov, Sergei Dovlatov, Roman Senchin, Eduard Limonov, Zakhar Prilepin, Dmitry Danilov, Alexander Khristoforov, as well as the works by Sylvia Plath, Janet Winterson and Carl Ove Knausgør as modern foreign literature representatives of the autofiction genre in the Russian book market. The article discusses the history of the autofiction emergence from the point of view of the genre origin abroad, and from the standpoint of home literary criticism. It describes the representatives of modern Russian literature whose works are in the autofiction genre analyzes the specifics and unique features of autofiction like stylistic, contextual and other typical characteristics that make it possible to single out this genre as an independent one, are analyzed in the article. The author presents results of a comparative analysis of diaries and autobiographies as literary genres according to the criteria of completeness, usage purpose, attitude to publications, dating and facts reliability, and identifies the elements that determine autofiction specifics. Particular attention is paid to Andrey Astvatsaturov' literature as he analytically proves his autofiction genre choice to create his works.

*Keywords:* autofiction, pseudo-autobiography, Andrey Astvatsaturov, literary genre, diary, autobiography

*For citation:* Belogortsev, A.D. (2023), "Autofiction or pseudo-autobiography. Genre specifics in modern Russian literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 23–33, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-23-33

Среди многочисленных литературных жанров автофикшн занимает особое место. До некоторого времени автофикшн вообще не рассматривался как жанр. Однако учитывая тот факт, что жанр – это «вид художественных произведений, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками»<sup>1</sup>, вполне можно

---

<sup>1</sup> *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 2010. URL: <https://ozhegov.textologia.ru/definit/zhanr/?q=742&n=180343> (дата обращения 23 октября 2022).



рассматривать автофикшн как отдельный литературный жанр, так как он уже может характеризоваться и своими собственными стилистическими признаками, и сюжетными особенностями, и другими типичными для данного жанра характеристиками. А поскольку эти характеристики еще не подлежали детальному научному исследованию, данная тематика статьи представляется актуальной.

Литературный жанр автофикшн стал набирать обороты популярности в последние годы, однако его появление относят еще к семидесятым годам прошлого столетия. Принято считать, что термин «автофикшн (autofiction)» был предложен в 1977 г. французским писателем Сержем Дабровским, который именно этим термином назвал свой роман<sup>2</sup>. Он отказался от громкого понятия «автобиография», считая, что написание автобиографии – это «привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю»<sup>3</sup>. Автофикшн же совмещает вымысел, с одной стороны, и достоверные факты и события – с другой. Так появился жанр, который сочетает в себе и мемуарные зарисовки, и художественную прозу. Один из авторов так охарактеризовал особенности своего произведения: «Это все правда, ...но я позволил себе некоторые вольности»<sup>4</sup>.

Произведения в жанре автофикшн в той или иной степени соотносимы с биографиями авторов. Однако автор не преследует цель достоверно передать информацию о своем прошлом, задокументировать даты, часы, минуты, места или участников событий. Гораздо важнее – передать эмоции, ощущения, возможно, найти и описать какое-то общее место, которое будет понятно читателям<sup>5</sup>.

Уходя от реальных событий, авторы автофикшн создают и используют специфические литературные приемы, которые и начинают выделять автофикшн в отдельный жанр, не схожий с другими литературными жанрами. Так появилось еще одно название для автофикшн – псевдоавтобиография (А. Аствацатуров). Такое второе «неофициальное» название для автофикшн связано

---

<sup>2</sup> *Мызникова Д.* Вымысел фактов: автофикшн: Приемы и особенности // Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ». 2019. 31 дек. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения 23 октября 2022).

<sup>3</sup> «Новые честные»: Что такое автофикшн и как книги без сюжета захватывают российскую литературу. 2021. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/knigi/avtofikshn> (дата обращения 23 октября 2022).

<sup>4</sup> *Brooke W.* Autofiction. What it is and what it isn't. 2021. URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/pw-select/article/85269-autofiction-what-it-is-and-what-it-isn-t.html> (дата обращения 23 октября 2022).

<sup>5</sup> *Мызникова Д.* Вымысел фактов: автофикшн. Приемы и особенности...

с поиском границы между правдой и вымыслом в произведениях этого жанра. Кроме «псевдоавтобиографии» встречается и другое название жанра – «из дневника», которое представляет этот жанр как не-лирический и не-эпический дневник [Марков 2020, с. 289].

Изучение произведений в жанре автофикшна позволило выделить несколько особенностей, характерных для данного жанра:

- за основу текста берется автобиография автора;
- размытие границ между реальностью и вымыслом;
- видоизменение привычной структуры повествования;
- автор выступает скорее в роли стилиста, нежели рассказчика;
- сближение литературного языка с разговорным.

Важная оговорка заключается в том, что жанр автофикшна только начинает формироваться, а потому любой из вышеописанных пунктов может быть более или менее выражен. Автофикшном часто называют все подряд тексты, главные герои которых хотя бы отдаленно напоминают самого автора [Яловенко 2020, с. 114–115]. Но это – ошибка. Нужно учитывать, что обращение писателей и издателей к автофикшну – это реакция на усталость от закостеневшей формы романа и поиск новых, адекватных XXI веку способов рассказать о личном опыте<sup>6</sup>.

За последние годы в России вышли переводы нескольких романов, которые издательства отнесли к автобиографической прозе. В 2016 г. издали «Под стеклянным колпаком» американской писательницы Сильвии Плат [Никифорова 2021, с. 113]. В 2019 г. – «Не только апельсины» англичанки Дженет Уинтерсон<sup>7</sup> и цикл «Моя борьба» норвежца Карла Уве Кнаусгора<sup>8</sup> (2009–2011 гг.).

Особое внимание стоит обратить на Карла Уве Кнаусгора. Именно его зарубежный цикл повлиял на развитие жанра автофикшна как такового. «Норвежец кропотливо описывает свои повседневные дела, отмечает самые незначительные детали своей жизни, рассказывает о ней во всех подробностях. И так шесть томов». Галина Юзефович так характеризует творчество Краусгора и, в частности, его произведение «Прощание»: «Бесструктурность, нарочитая аморфность прозы Кнаусгора обманчива: привычные нам жанровые схемы в ней не исчезают вовсе, но замещаются сложной системой внутренних рифм и опорных образов»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «Новые честные»: Что такое автофикшн и как книги без сюжета захватывают российскую литературу...

<sup>7</sup> Уинтерсон Дж. Не только апельсины. М.: АСТ, 2019. 224 с.

<sup>8</sup> Кнаусгор К.У. Моя борьба. Кн. 1: Прощание. М.: Синдбад, 2019. 464 с.

<sup>9</sup> Владимирский В. Шеститомный лытдыбр. URL: <https://gorky.media/context/shestitomnyj-lytdybr/> (дата обращения 23 октября 2022).

Попробуем рассмотреть, почему в наше время автофикшн – наиболее востребованный жанр. За основу анализа возьмем творчество Андрея Аствацатурова, Сергея Довлатова, а также романы «Есть вещи поважнее футбола» Дмитрия Данилова, «Политическое животное» Александра Христофорова и повесть «Вперед и вверх на севших батареяках» Романа Сенчина.

Интересно, что в отечественной литературе есть и свои истоки автофикшна: Эдуард Лимонов одним из первых переработал свою жизнь в книги – или, по крайней мере, в текст – в его «Живом Журнале» или других соцсетях, поставив под сомнение жанр своих произведений<sup>10</sup>. Близким к жанру автофикшна можно считать его культовую трилогию: «Подросток Савенко»<sup>11</sup>, «У нас была великая эпоха» и «Молодой негодяй», в которых прототипом главного героя Савенко был сам Лимонов.

Отчасти автофикшном являются и произведения Захара Прилепина, который продолжил творческую линию Эдуарда Лимонова. Сам Прилепин высоко оценивает творчество Лимонова, подчеркивая, что «он создал удивительный человеческий типаж, на который хочется походить, которому хочется подражать»<sup>12</sup>.

Текущая литература интересна тем, что и авторы, и их читатели живут в одно и то же время, имеют общий культурный, политический и технологический контекст. Так автор получает возможность не ориентироваться на читателя, а полностью сосредоточиться на себе.

В автофикшне повествование идет от первого лица, а произведение строится на личных воспоминаниях. Задачей автора становится воспроизведение воспоминаний, причем автор стремится возвести свой личный, единичный опыт к чему-то обобщающему.

Отличие реалистичной прозы XXI в. от прозы XX в. заключается в массовом использовании Интернета. Возможностей делиться личным опытом становится больше: появляются паблики, блоги, каналы – соцсети превращаются в способ публичного самовыражения.

---

<sup>10</sup> Макарский А. «Он был крайне неудобным человеком»: Каким мы запомним Эдуарда Лимонова: писатель, политик, публицист, который всегда был против // The Village. 2020. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/knigi/377291-limonov> (дата обращения 26 октября 2022).

<sup>11</sup> Лимонов Э. Подросток Савенко. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000222128-podrostok-savenko-eduard-limonov> (дата обращения 26 октября 2022).

<sup>12</sup> Андреев И. Захар Прилепин о судьбе и разочаровании Эдуарда Лимонова / Свободная пресса. 2020. 17 марта. URL: <https://zaharprilepin.ru/ru/pressa/intervyu/svobodnajapressa-17032020.html> (дата обращения 26 октября 2022).

Автофикшн – наиболее адаптированный под современные реалии жанр [Ермолин 2022, с. 71]. Романы по законам «постов» делятся на мелкие главы, любимым приемом автора становится анекдот, а литературный язык максимально приближен к разговорному.

Современное искусство начинает требовать комментариев или присутствия автора: например, к этому определению относится новый вид искусства «перформанс», в котором автор проводит эксперимент и ставит себя в нестандартные условия, зачастую в режиме реального времени. По сути, современное искусство любого вида перестает иметь границы: есть некий «предмет заинтересованности», вокруг которого строится история, и тогда искусство – все то, что этот предмет связывает. То же самое происходит и в литературе.

Дмитрий Данилов-автор ставил над собой эксперимент: целый год болеть за футбольную команду. Появляется роман «Есть вещи поважнее футбола», который в некотором роде представляет процесс и отчет по результатам эксперимента автора: погрузиться в мир российского футбола и понять, что такое футбол.

*О роли автора.* Интересно мнение, что на появление жанра автофикшн повлияло финансирование в литературной области: теперь читатель приходит в книжный магазин не за конкретным произведением автора, а за его историями в целом. Главный герой остается тот же, остается и его восприятие действительности, которое и будет выкупать читатель<sup>13</sup>.

*О премиях.* Жанр автофикшн идеально подходит для так называемых «писателей одной книги». Идеальный пример – книга «Политическое животное» Александра Христофорова<sup>14</sup>. В 2020 г. он со своей дебютной книгой попал в лонг-лист премии «Ясная поляна». Христофоров-писатель никогда не давал интервью, не светился на камерах и не рассказывал о своей книге. Но мир знает другого Александра Христофорова – скандального журналиста, который с литературой, казалось бы, и никак не связан. Пользуясь «служебным положением», Христофоров в одной из сюжетных линий рассказывает о присоединении Крыма к России, в событиях которого участвовал Христофоров-журналист.

*О географии и названиях.* Появляется вопрос: а нужно ли указывать реальное местоположение происходящих событий? С одной стороны, в произведениях, у которых есть конкретное местополо-

---

<sup>13</sup> Данилов Д. Есть вещи поважнее футбола. М.: Рипол Классик, 2015. 320 с.

<sup>14</sup> Христофоров А. Политическое животное. М.: Флюид, 2020. 336 с.

жение, появляются так называемые «локальные читатели»: именно по этой причине Роман Сенчин написал повесть «Вперед и вверх на севших батарейках»<sup>15</sup>, в которой описывает студенческое общежитие Литературного института периода 90-х годов. С другой стороны, нужно задумываться о том, какие последствия будет иметь «обнаrodование». Александр Христофоров в книге «Политическое животное» нарочно избегает любой географической привязки, чтобы не усугублять политический конфликт и не превращать саму художественную литературу в политику: «Он тоже был с Юга. Его деревня была в горах полуострова, до моря оттуда можно доехать за полчаса»<sup>16</sup>.

*О прототипах персонажей.* В произведениях С. Довлатова, например «Заповедник»<sup>17</sup>, «Иностранка»<sup>18</sup>, часто появляются вполне себе известные Бродский, Рейн и др., репутация которых может испортиться после подобных «просто текстов». Из интервью с дочерью Довлатова мы узнаем, что «прототипы довлатовских персонажей чаще всего не говорили и не делали того, что отец о них написал, но могли сказать или сделать это. Они “эмоционально” правдоподобны»<sup>19</sup>.

*Дистанцирование.* Важно понимать, что автор и рассказчик, то есть вымышленный персонаж книги, – не тождественны друг другу. Автор отдаляет от себя главного героя, тем самым сближая его с читателем. Личный опыт, преломляясь через призму художественного текста, становится общим.

Так, обычная, до мельчайших деталей узнаваемая и понятная жизнь в предельно обнаженном виде способна вызывать в читателе чувство неловкости, сравнимой по остроте переживания с вполне реальным вуайеризмом.

*О смежных формах произведений, основанных на жизни автора.* В табл. 1 представлена попытка сопоставительного сравнения дневников, биографий и автофикшн по ряду позиций.

---

<sup>15</sup> Сенчин Р. Вперед и вверх на севших батарейках // Новый мир. 2004. № 4. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2004/4/vpered-i-vverh-na-sevshih-batarejkah.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/4/vpered-i-vverh-na-sevshih-batarejkah.html) (дата обращения 26 октября 2022).

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Довлатов С. Заповедник. СПб.: Азбука, 2016. 160 с.

<sup>18</sup> Довлатов С. Иностранка. СПб.: Азбука, 2017. 160 с.

<sup>19</sup> Егиазарова И. Сергей Довлатов: маленькие трагедии большого человека: Интервью с дочерью писателя по случаю его 70-летия / Вокруг ТВ. 2011. URL: [https://www.vokrug.tv/article/show/sergei\\_dovlatov\\_31131/](https://www.vokrug.tv/article/show/sergei_dovlatov_31131/) (дата обращения 26 октября 2022).

Таблица 1

## Сравнительно-сопоставительный анализ дневников, биографий и автофикшн

Критерии	Литературные жанры		
	Дневники	Биография	Автофикшн
Завершенность	Незавершенный жанр, записи не имеют начала и конца	Завершенный жанр	Смешанный формат: могут быть обрывочные записи, но обязательно завершенное художественное произведение
Цели использования	Бытовые заметки, черновики, отдельные фразы	Последовательный перечень событий	Перерабатывание собственного опыта в художественное произведение
Отношение к публикации	Не задуманы для публикации	Чаще всего некоммерческая публикация	Коммерческая публикация
Датировка	Обязательна	Присутствует в виде документации значимых событий	Чаще всего отсутствует
Достоверность фактов	Субъективное мнение	Объективное мнение	Художественный вымысел

Автофикшн вбирает в себя элементы биографии и дневника с одной лишь целью – преобразовать их в художественное произведение.

Андрей Аствацатуров – один из первых литераторов, который аналитически подошел к обоснованию жанра, в котором создает свои произведения: «Не кормите и не трогайте пеликанов»<sup>20</sup> и «Скунскамера»<sup>21</sup>. Так он объясняет смешение художественного вымысла с биографией: «Для меня важно создать иллюзию досто-

<sup>20</sup> Аствацатуров А.А. Не кормите и не трогайте пеликанов. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 350 с.

<sup>21</sup> Аствацатуров А. Скунскамера. М.: Редакция Елены Шубиной, 2021. 256 с.

верности. Мне хочется, чтобы читатель почувствовал, что тот мир, который его окружает и кажется дико нехудожественным, в сущности, есть просто текст»<sup>22</sup>.

Он объясняет, почему новым героем современной русской литературы становится автор-простяк: «Возможно, нам надоели успешные герои». В классической литературе уже был похожий тип героя – «маленький человек» [Соколова 2020, с. 269–270], однако автофикшн не требует того, чтобы к главному герою проявляли сострадание. Персонаж совершает поступки, не свойственные самому автору в реальной жизни: «Персонаж Андрей Аствацатуров не тождествен мне, человеку Андрею Аствацатурову. Я позволяю ему говорить глупости, делать подлости, подставлять людей, проявлять трусость, жить за счет других – то есть все то, чего я стараюсь в жизни не делать»<sup>23</sup>.

Анализируя деятельность современного писателя, Андрей Аствацатуров подчеркивает наличие второй профессии или рода занятости многих авторов: «Единицы живут литературным заработком: Улицкая, Сорокин, Пелевин и жанровики, да и то... Садулаев – юрист по образованию, Елизаров дает концерты, Айрапетян делает массаж»<sup>24</sup>. С одной стороны, факт многопрофильности писателей можно расценивать как вынужденную финансовую необходимость, с другой стороны, именно это и дает персональный опыт в поиске интересных персонажей и событий для дальнейшего их художественного описания в произведениях жанра автофикшн.

Таким образом, в процессе изучения истории и особенностей литературного жанра автофикшн было выявлено, что жанр служит определенной цели и основан на реальных событиях, описанных в художественной манере с наличием вымысла. Автофикшн можно рассматривать как самостоятельный жанр, который характеризуется наличием элементов автобиографии автора, размытием границ между реальностью и вымыслом, видоизменением привычной структуры повествования, особенной стилистикой автора и сближением литературного языка с разговорным.

---

<sup>22</sup> Андрей Аствацатуров для «Афиши»: Официальный сайт. URL: <https://astvatsaturov.com/author/creativewritingteam/page/3/> (дата обращения 26 октября 2022).

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

## Литература

---

- Ермолин 2022 – *Ермолин Е.А.* Автофикшн как медийная стратагема // Верхневолжский филологический вестник. Ярославль: Изд-во Ярославского педагогического ун-та, 2022. С. 71–79.
- Марков 2020 – *Марков А.В.* Проблема не-лирического и не-эпического дневника: к границам жанра // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2020. № 2. С. 289–295.
- Никифорова 2021 – *Никифорова Д.В.* Некоторые черты автофикшн в романе Сильвии Плат «Под стеклянным колпаком» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 21 апреля 2021 г. М., 2021. С. 113–121.
- Соколова 2020 – *Соколова П.В.* «Маленький» герой прозы Аствацатурова // Художественный текст глазами молодых: Материалы Международной научной конференции: Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 26 октября 2019 г. / Сост. М.Г. Пономарева, Е.А. Федорова. Ярославль: Изд-во Ярославского государственного педагогического ун-та им. К.Д. Ушинского, 2019. С. 268–272.
- Яловенко 2020 – *Яловенко М.А.* Самосочинение или автофикшн: к вопросу о трансформации жанровой модели классической автобиографии (на примере романа “How should a person be?” Шейлы Хети) // Язык и культура в эпоху глобализации: Материалы Всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием. Санкт-Петербург, СПГЭУ, 30–31 октября 2020 г. Вып. 1 / Под ред. И.В. Кононовой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного экономического ун-та, 2020. С. 113–120.

## References

---

- Ermolin, E.A. (2022), “Autofiction as a media stratagem”, *Verhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, Izdatel'stvo Yaroslavskogo pedagogicheskogo universiteta, Yaroslavl', Russia, pp. 71–79.
- Markov, A.V. (2020), “The issue of non-lyrical and non-epic diary. On the genre's boundaries”, *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya "Istoriya i filologiya"*, no. 2, pp. 289–295.
- Nikiforova, D.V. (2021), “Some autofiction features in Sylvia Plat's novel ‘Under a glass cap’”, in *Hudozhestvennoe osmyslenie deistvitel'nosti v zarubezhnoi literature: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, Moskva, MGOU, 21 aprelya 2021 g. [Artistic understanding of reality in foreign literature. Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, Moscow State University, April 21, 2021]. Moscow, Russia, pp. 113–121.
- Sokolova, P.V. (2020) “ ‘Little’ hero of Astvatsaturov's prose”, in Ponomareva, M.G. and Fedorova, E.A. (comp.), *Hudozhestvennyi tekst glazami molodykh: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, Yaroslavl', YAGPU im. K.D. Ushinskogo,



26 oktyabrya 2019 g. [Artistic text through the eyes of the young. Proceedings of the International Scientific Conference, Yaroslavl, K.D. Ushinsky YAGPU, October 26, 2019], Izdatel'stvo Yaroslavskego gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni K.D. Ushinskogo, Yaroslavl', Russia, pp. 268–272.

Yalovenko, M.A. (2020), “Self-composition or autofiction. On the question of the classic autobiography genre model transformation (on the example of the novel ‘How should a person be?’ by Sheila Heti”, in Kononova, I.V. (ed.), *Yazyk i kul'tura v epokhu globalizatsii: Materialy Vserossiiskoi (natsional'noi) nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem*, Sankt-Peterburg, SPGEU, 30–31 oktyabrya 2020 g. [Language and culture in the era of globalization. Proceedings of the All-Russian (national) Scientific Conference with international participation. St. Petersburg, SPSEU, October 30 31, 2020], iss. 1, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 113–120.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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

«Почему я оказался здесь?»:  
пространство потерянной идентичности  
в пьесах «Три сестры» А.П. Чехова  
и «Черная пурга» А.А. Букреевой

Елена А. Маряхина

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

*Аннотация.* В статье предпринята попытка изучения соотношения проблем художественного пространства и идентичности персонажа в драматургическом произведении на материале пьес «Три сестры» А.П. Чехова и «Черная пурга» А.А. Букреевой. Анализ базируется на отдельных положениях разработанной М.М. Бахтиным теории хронотопа. В работе рассматриваются мотивная структура, определенным образом формирующая художественное пространство, в частности мотивы верха и низа, отдельные характеристики организации пространства и времени, такие как замкнутость, «корпускулярность», цикличность. Проводится анализ комплексных связей между местом нахождения и способом самоопределения героя, между особенностями структуры пространства и тем, каким образом персонаж воспринимает это пространство и самого себя в его границах. Драматургическая природа произведения диктует свою специфику организации сценического и внесценического пространства, и особая семантическая значимость внесценического хронотопа определяет дополнительный вектор оценки мира внутренних переживаний героя в связи с его восприятием пространства, в котором происходит действие. Целью данной работы является соотнесение подходов двух драматургов к экзистенциальным аспектам художественного пространства и к проблеме корреляции между идентичностью человека и тем миром, в котором он по той или иной причине оказался.

*Ключевые слова:* художественное пространство, драматургическое пространство, хронотоп, идентичность героя, бытийная коллизия

*Для цитирования:* Маряхина Е.А. «Почему я оказался здесь?»: пространство потерянной идентичности в пьесах «Три сестры» А.П. Чехова и «Черная пурга» А.А. Букреевой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 34–44. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-34-44

---

© Маряхина Е.А., 2023

“How did I happen to be here?”  
Space of lost identity in “Three Sisters” by Anton Chekhov  
and “The Black Snowstorm” by Anastasia Bukreeva

Elena A. Mariakhina

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

*Abstract.* In the article, we make an attempt to study the interaction between the problematics of literary space and character's identity in a dramaturgical work on the material of the plays “Three Sisters” by Anton Chekhov and “The Black Snowstorm” by Anastasia Bukreeva. The analysis is based on certain statements of chronotope theory developed by Mikhail Bakhtin. The paper considers the motif structure that in a certain way forms the literary space, in particular, the motifs of higher place and lower place, certain characteristics of the organization of space and time, such as isolation, “corpuscularity”, and cyclicity. An analysis is made of the complex interconnection between the place and the way of the characters' self-determination, which is associated both with the structure of space and with the way the character perceives this space and himself within its boundaries. The nature of dramaturgy defines how the stage and off-stage spaces are organized, and the exploration of the significance of the off-stage chronotope may provide an additional perspective to navigating the character's inner life determined by his perception of the place of acting. The purpose of this paper is to compare the approaches of the two playwrights to the existential aspects of literary space, as well as the problematics of the connection of a person's identity with the world in which he finds himself for some reason.

*Keywords:* literary space, dramaturgical space, chronotope, character's identity, existential conflict

*For citation:* Mariakhina, E.A. (2023), “‘How did I happen to be here?’ Space of lost identity in ‘Three Sisters’ by Anton Chekhov and ‘The Black Snowstorm’ by Anastasia Bukreeva”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 34–44, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-34-44

Наследие принципов «чеховской драмы» довольно отчетливо просматривается в творчестве современных драматургов. Основанием для соотнесения таких разных по своей поэтике, сюжетно-композиционной и мотивной структуре пьес, как «Три сестры» А.П. Чехова и «Черная пурга» А.А. Букреевой, стало присутствие в последней некоторых элементов специфики построения про-

странства, свойственных поздней чеховской драматургии. Речь идет о «двусоставности художественного пространства» [Кофман 2013, с. 516], наличия внесценического «столичного» хронотопа, куда пытается вырваться герой, и сценического «провинциального» хронотопа. Пространство детерминирует образ мыслей и действий героя. Как и в чеховском тексте, герои пьесы Букреевой лишены возможности выхода из пространства отдаленного города, что характеризует его, по мысли Кофмана, как замкнутое, тюремное [Кофман 2013, с. 519]. Если чеховские герои пребывают в этой «тюрьме» в ожидании «бури» в метафорическом смысле, как той, что способна определенным образом завершить их несчастливое бытие («Тузенбах. Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря...»<sup>1</sup>), то у Букреевой буря становится для жителей города вполне реальной, близящейся угрозой.

Соотнесение особенностей пространственного построения и выявление специфики взаимообусловленности между идентичностью<sup>2</sup> героя и пространством его бытия в пьесах, отстоящих друг от друга более чем на столетие, – это и способ проследить то, как современный драматург решает вопрос соотношения «образов человека и мира, порождающего характер» [Тютелова 2012, с. 78], и возможность вновь вернуться к не раз поднимавшемуся, но так в полной мере и не решенному вопросу о том, почему в финале чеховской пьесы Прозоровы оказываются там же, где и были в первом действии.

То, как герои в мире Чехова и в мире Букреевой решают проблему своего «плена», позволяет заметить, что драматурги двух рубежей веков не столь расходятся в решении проблемы соотношения «я» героя и художественного пространства. Действие в обеих пьесах начинается с рассуждений героев о том месте, в котором они оказались, и в этих высказываниях важным является то, как выстраиваются масштабы и границы пространства в сознании персонажа. Согласно М.М. Бахтину, когда речь идет о некоем «изоли-

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений 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. 123 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора и страницы).

<sup>2</sup> В рамках данной работы идентичность понимается в значении, сформулированном К.З. Кеидия как «...усвоенный и лично принимаемый образ себя, чувство адекватности и стабильного владения личностью собственным “я” вне зависимости от разнообразных несущественных изменений “я” и различных ситуаций» [Кеидия 2012, с. 50].

рованном» пространстве, которое связано с другим пространством, роль играют «масштабы для измерения описываемых вещей и явлений», на фоне которых читатель и зритель может составить представление о том мире, который является для героя «своим» или «чужим» [Бахтин 1975, с. 253]. Незначительные масштабы города, где проходит жизнь чеховских сестер, определяются через соотношение с большим столичным городом, воспринимаемым ими как «родина» и ассоциирующимся с солнцем и весной. Внешняя открытость пространства, подчеркнутая распахнутостью окон как границы между внутренним локусом дома и садом, а также высказывание Ирины о возможности «продать дом, покончить все здесь и – в Москву» (Чехов, с. 120) сразу соединяется с двумя мотивами, данными словно в противовес состоянию кажущейся открытости. Это мотивы верха и низа. Мотив низа вводится посредством упоминания локуса кладбища, куда «ровно год назад» «отца несли» (Чехов, с. 119). Точные временные рамки указывают на свойственную данному пространству цикличность, связанную с «повторяющимися моментами природной и человеческой жизни» [Бахтин 1975, с. 241], а мотив дороги, всегда в литературе исключительно точно передающий свойства пространственно-временных связей [Бахтин 1975, с. 248], соотносится отнюдь не с идиллическим пространством столицы. Так, неизбежным фоном присутствует в данном моменте бытия героев, среди солнца и весны, мотив низа, реализуемый в семантическом плане как мотив смерти. Мотив верха также вводится в высказывание Ирины: «...надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы» (Чехов, с. 122). Как было замечено Ж. де Щербининым, «мы не можем заключить образную систему Чехова в приглаженные рамки традиционной литературы, рамки, которые уравнивают парящую птицу с идеей свободы» [Щербинин 2006, с. 123]. Возникновение образов неба и птиц в структуре пространства уравнивает мотив низа и создает вертикаль, которая все же связана с идеей свободы, но не в пределах этой жизни. Устремлению к высоким материям соположена однообразная цикличность «срединного»<sup>3</sup> бытия, в пределах которого герой медленно угасает, теряя себя («Ольга. <...> за эти четыре года, что я служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость»; Чехов, с. 120). Город, в котором расположена усадьба Прозоровых, является для них не просто изолированным, но, замкнув их в границах этой природной и бытийной цикличности, «чужое» пространство ассоциируется для них с невозможностью полноты внутренней жизни, растождествлением с собственным «я», а перемещение в родное пространство – с возвращением к своим смыслам, к самому себе.

«Двусоставный хронотоп», пользуясь терминологией, предложенной Н. Малютиной и А. Маронь, передает «экзистенциальное состояние индивида» [Малютина, Маронь 2019, с. 12] и общую бытийную коллизию персонажей.

Вывявленное А.П. Скафтымовым «противоречие между данным и желанным» [Скафтымов 1972, с. 419] в пьесе Чехова воплощается как оторванность в настоящем от «своего» пространства, обусловливающая невозможность определять для себя собственную стезю. Расхождение между выполняемой ими социальной ролью и ролью, соответствующей кругу их ценностей, связывается в сознании героев с пребыванием в «чужом» пространстве: «Андрей. Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета» (Чехов, с. 141); «Андрей. <...> здесь <...> чужой... Чужой и одинокий» (Чехов, с. 141). Ольга словно растождествляется с собой, начиная рассуждать о своей жизни в глаголах пассивного залога, окончательно складывая с себя ответственность за выбор пути: «Ольга. Все *делается* не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...» [курсив мой. – Е. М.] (Чехов, с. 184). Оба высказывания характеризуются «медитативной модальностью», т. е. являются попыткой «самоопределения перед лицом потенциально возможного иного позиционирования “я”» [Тюпа 2014, с. 309]. Развернутость их сознания в план прошлого и будущего и следование избитому мотиву «лишь бы уйти, вырваться отсюда» [Топоров 1983, с. 239] приводит героев в точку невозможности делать «свой» выбор, быть тождественными самим себе. Тот мир, куда устремлены порывы Прозоровых, Чехов маркирует одной «случайной деталью» [Чудаков 2016, с. 498], возникшей среди небылиц Ферапонта: «поперек всей Москвы канат протянут» (Чехов, с. 141). Как в графическом плане поперечная черта размежевывает пространственную плоскость надвое, так этот «канат» метафорически перечеркивает мечту. Чеховские герои потому и оказываются в финале там же, где и были в начале пьесы, что не смогли в свое настоящее, реальное бытие вместить самих себя.

В драматургии рубежа XX–XXI вв. особую значимость приобретают понятие «кризис коллективной идентичности» и идея необходимости осуществления процессов самоидентификации героя в связи с его нахождением в пространстве [Малютина, Маронь 2019, с. 12, 16]. В первой же реплике Свердлова в «Черной

---

<sup>3</sup> Подробнее о «срединном» пространстве в творчестве А.П. Чехова см. в: [Щербинин 2006].

пурге» – «Я не очень понимаю, как я оказался здесь»<sup>4</sup> – звучит попытка осознания героем своего «я» в границах города, куда он прилетает из столицы с целью расследования смерти некоего шахтера, работающего в той же фирме, что и он, и офис которой расположен в Москве. Вполне объяснимое физическое попадание в пространство «провинциального» города Н. не совпадает в сознании героя с экзистенциальными причинами и условиями нахождения там.

Семантика пространства пьесы раскрывается по мере движения героя от одного локуса к другому. Своего рода «динамическим центром» пространства [Лотман 1988, с. 264], из которого начинается это движение, выступает «краеведческий музей города Н.», сублимирующий в себе различные аспекты исторического, культурного, национального и духовного бытия человека. Именно здесь Свердлов начинает вести размышления о своих предках, некогда живших в городе Н., о связи этого города с большой страной, а также узнает от музейного работника о настоящей «русскости» экспонатов и хранящемся здесь «зубе мамонта». Здесь, в точке, откуда герой начинает экзистенциальное движение в поисках своего «я», присутствуют в некоем законсервированном виде следы как ближайшего, так и бесконечно далекого исторического времени, а одновременно здесь царит то самое бахтинское «вдруг» [Бахтин 1975, с. 242]. Именно вдруг Свердлов оказывается в музее, где узнает о ничем не обусловленной, экзистенциальной невозможности уехать из этого города («Музейный работник. Никуда вы не уедете» [Букреева]), т. е. той же «тюрьме», что и у чеховских трех сестер. Вполне закономерно будет определить его нахождение в странном не-«своем» и не-«чужом» пространстве как перешедшую в план сознания игру судьбы, попадание во время, в котором «нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается» [Бахтин 1975, с. 128], а поиск ответа на вопрос о том, почему он оказался здесь, становится поиском выхода на свободу.

В пьесе Букреевой пространство города устроено таким образом, что и люди, и целые локусы пребывают в состоянии потери идентичности, вещи приобретают характер мнимости, декоративности, смещаются социальные роли людей и функциональное назначение вещей: на декоративные балконы нельзя выходить, театр похож на тюрьму, а люди позиционируют себя как шахтеры, вошедшие в образы учителей, охранников, врачей. Мотив доро-

---

<sup>4</sup> Букреева А.А. Черная пурга. URL: <http://2022.lubimovka.ru/bukreeva> (дата обращения 25 января 2023; далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора).

ги реализуется как непопадание в пункт следования: Свердлов направляется в храм, но попадает в торговый центр, похожий на театр, а следуя на кладбище, оказывается на железнодорожном вокзале. Утрачивают свое назначение локусы, связанные с бытийным планом человека, с мотивом дороги и мотивом смерти: «Свердлов. У них есть железнодорожный вокзал, с которого никто не уехал. У них есть кладбище, на котором никого не похоронили» (Букреева). Смещение статусно-ролевой идентичности отдельных локусов усложняет структуру развертывания в сознании Свердлова пространства самого города, состоящего из отдельных мест, «несущих» в себе более чем один «местообразующий» объект» [Топоров 1983, с. 241]. Разрушается семантическая гомогенность места, в результате чего пространство города в своем горизонтальном плане обретает сложную вариативную структуру, образуя «разнородное, “корпускулярное” пространство с разной ценностью (значимостью) различных его частей» [Топоров 1983, с. 242].

Поиск выхода из странного города требует от Свердлова необходимости ориентации в этом пространстве. Решать вопрос о том, как он здесь оказался и как связан с этим городом, он начинает посредством перенесения смысловых значимостей в план собственного тела: «Свердлов. <...> свобода воли <...> как-то связана с солнечным сплетением» (Букреева), а у всех, живущих в городе, «дыра в солнечном сплетении». Свердлов позиционирует в центре своего тела вещество, связанное с самым страшным в пьесе пространством – миром шахт, где погибают все те, кто там работает. Семантика шахт образует мотив низа, реализуемого как мир мертвых и связанного со сферой человеческого тела и духа: «Свердлов. Он везде, этот уголь. <...> он уже внутри нас. И чтобы его добыть, необязательно лезть в шахту. Можно засунуть руку в глотку и как следует поскрести» (Букреева). Так, тело Свердлова становится, по словам Бахтина, «не индивидуальным телом в индивидуальном и необратимом жизненном ряду, – а безличным телом, телом человеческого рода» [Бахтин 1975, с. 322], средоточием живого и мертвого одновременно.

Поиск выхода становится для Свердлова серией возвращений к своему «я», «самоуглубляющимся движением» [Топоров 1983, с. 239] от попытки выйти из города на волю до попытки обрести свободу, которую, по мысли В.Н. Топорова, «находят только внутри себя» [Топоров 1983, с. 239]. Если горизонтальное пространство выстроено как совокупность локусов с искаженной ролевой функцией, то вертикальное пространство формирует смысловой ряд, связанный с историческим, культурным и духовным бытием личности. Вертикализация, образуемая расположенной на горе голгофой, вводит мотив христианского верха. Условием обретения идентич-



ности для Свердлова является обретение памяти, хранящейся в виде фотографий и писем на втором этаже музея, то есть срединном уровне между подземным миром и конечным уровнем духа, что можно также соотнести с заполнением пустоты в солнечном сплетении, лишаящей внутреннего ориентира. Там сознание героя теряет опору в настоящем, и прошлое с его страшным пространством тюрем и лагерей врывается в виде бегущих собак. «Чужое» пространство города Свердлов начинает осознавать как страшное «свое» («Я не уверен, что был на втором этаже *ВАШЕГО* музея <...> какой странный у нас музей» [курсив мой. – *Е. М.*]), где билет в музей становится билетом на экскурсию в собственные слои бессознательного, куда вытеснена память поколений. Для героя внесценический хронотоп Москвы начинает сближаться по своей глубинной сути со сценическим хронотопом города Н., а для читателя и зрителя он начинает проявляться как «не-место», но город-модель метафоризированного пространства потерянной идентичности: «Шахтер, который погибнет через две недели. Офис компании, где ты работаешь, находится в каждом городе» (Букреева). Выход в черную пургу, то есть за границы замкнутого бытия с целью встречи с медведем, приводит к покиданию героем жизненного пространства, но одновременно ведет к преодолению внутренней несвободы.

Таким образом, Букреева переводит бытийную коллизия героя в плоскость поисков утраченной идентичности, в то время как Чехов проверяет способность персонажей не утратить свое «я» в «чужом» для них пространстве. Привязанное к прошлому субъективированное пространство грез, в котором пребывают Прозоровы, превращает мир их настоящего в пустую, лишённую ценностного наполнения декорацию. Внешняя сторона жизни Прозоровых против их воли начинает сжиматься до масштабов места, поэтому выход из него ведет героев только в мир иллюзий, не способный дать опору для осуществления их собственного выбора. В чеховской пьесе идентичность героя в «чужом» пространстве неизбежно оказывается утраченной, круг замыкается, и остается лишь выход, уготованный Тузенбаху, – ответив на вызов судьбы, пойти к «медведю» и, «не успев ахнуть», обрести свободу, перейдя в иной бытийный план. Герою же «Черной пурги» удастся осознать, что «чужое» пространство в действительности и есть его собственное, хотя и не «домашнее», пространство, и что «своя постель» в Москве – лишь иллюзия возвращения домой. Преодоление границ замкнутого пространства города Н. как собственного кризиса идентичности требует выбора, а именно встречи с медведем как с искаженным подобием самого себя. Решаясь выйти за границы пространства смещенного самоопределения, где люди и места становятся декоративными подобиями себя, Свердлов, вслед

за Тузенбахом, обретает свободу иного бытия, а в нем – свой собственный авторский голос. Категория идентичности, следовательно, позволяет проследить в ткани произведения современного драматурга интенсификацию поставленной более века назад Чеховым проблемы несоответствия масштабов внутренней и внешней жизни героя, его потери и поиска тождественности самому себе в мире искаженных, смещенных ориентиров.

### *Литература*

---

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
- Кеидия 2012 – *Кеидия К.З.* Философское понимание самоидентификации в бытийной структуре личности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 1 (137). С. 50–51. URL: [http://vestnik.osu.ru/2012\\_1/9.pdf](http://vestnik.osu.ru/2012_1/9.pdf) (дата обращения 22 января 2023).
- Кофман 2013 – *Кофман А.Ф.* Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» // Культура и искусство. 2013. № 5(17). С. 516–524. URL: [https://nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=26258](https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=26258) (дата обращения 22 января 2023).
- Лотман 1988 – *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–292.
- Малютина, Маронь 2019 – *Малютина Н., Маронь А.* Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка. Краков: Collegium Columbinum, 2019. 220 с. (Библиотека Традиции, № 163)
- Скафтымов 1972 – *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–435.
- Топоров 1983 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т.В. Цивьян. М., 1983. С. 227–284.
- Тюпа 2014 – *Тюпа В.И.* Перформативные основания лирики // Сборник трудов XLII Международной филологической конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2014. С. 306–314.
- Тютелова 2012 – *Тютелова Л.Г.* Провинциальное пространство в драматургии Чехова и Горького («Три сестры» и «Варвары») // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика». 2012. Т. 12. Вып. 1. С. 76–81.
- Чудаков 2016 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова: Возникновение и утверждение. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.

Щербинин 2006 – *Щербинин Ж.* Чехов и срединное пространство: «Дама с собачкой» // Чеховские чтения в Оттаве: Сборник научных трудов. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 112–123.

## References

---

- Bakhtin, M.M. (1975), “Forms of time and space in a novel. Essays on historical poetics”, in Bakhtin, M.M., *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 234–407.
- Chudakov, A.P. (2016), *Poetika Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie* [Chekhov's poetics. Origins and establishment], Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Keidia, K.Z. (2012), “Philosophical view on self-identification in existential structure of an individual”, *Vestnic. Orenburg State University*, vol. 137, no. 1, pp. 50–51, available at: [http://vestnik.osu.ru/2012\\_1/9.pdf](http://vestnik.osu.ru/2012_1/9.pdf) (Accessed 22 Jan. 2023).
- Kofman, A.F. (2013), “Literary space and time in Chekhov's plays ‘The Seagull’, ‘Three Sisters’, and ‘The Cherry Orchard’”, *Culture and Art*, vol. 17, no. 5, pp. 516–524, available at: [https://nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=26258](https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=26258) (Accessed 22 Jan. 2023).
- Lotman, Yu.M. (1988), “Literary space in Gogol's prose”, in Lotman, Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin, Lermontov, Gogol'* [At the school of poetry word. Pushkin, Lermontov, Gogol], Prosveshchenie, Moscow, USSR, pp. 251–292.
- Malyutina, N. and Maron, A. (2019), Problema kul'turnoi (samo)identifikatsii geroya v noveishei postsovetsoi drame: pereformatirovka [The problematics of cultural (self)identification of a character in modern drama. Reformatting], Collegium Columbinum, Krakov, Poland. (*Biblioteka Traditsii, no. 163*)
- Shcherbinin, G. (2006), “Chekhov and middle space. ‘The Lady with the Dog’”, in *Chekhovskie chteniya v Ottave: Sbornik nauchnykh trudov* [Chekhov Scientific Conference in Ottava. Collection of academic papers], Liliya Print, Tver, Russia, Ottava, Canada, pp. 112–123.
- Skaftymov, A.P. (1972), “On the issue of the principles of the Anton Chekhov's plays structure”, in Skaftymov, A.P., *Nravstvennye iskaniya russkikh pisatelei: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikal'nykh* [The moral search undertaken by Russian writers. Articles and research on Russian classic authors], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, pp. 339–380.
- Toporov, V.N. (1983), “Space and text”, in Tsiv'yan, T.V. (ed.), *Tekst: semantika i struktura* [Text. Semantics and structure], Moscow, USSR, pp. 227–284.
- Туупа, V.I. (2014), “Performative foundations of lyrics”, in *Sbornik trudov XLII Mezhdunarodnoi filologicheskoi konferentsii* [Proceedings of the 42d International Philological Conference], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 306–314.
- Tyutelova, L.G. (2012), “Provincial space in dramaturgy of Chekhov and Gorky (‘Three Sisters’ and ‘Barbarians’)”, in *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, vol. 12, iss. 1, pp. 76–81.

*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. Mariakhina*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; emariakhina@gmail.com

УДК 821(47)-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-45-51

## Изменение жанра дневника в романе В. Набокова «Лолита»

Елизавета В. Шмелёва

*Тверской государственный университет, Тверь, Россия,  
lizashmeleva@gmail.com*

*Аннотация.* В статье показано, как романские приемы в «Лолите» В. Набокова изменяют первичный речевой жанр дневника. Категория точки зрения рассматривается как прием жанрообразования. В данном случае интимность текста, которую предполагает жанр дневника, нарушается наличием не только точки зрения автора записей, но и читательской. Читатель, которого предполагает герой-повествователь, определяет манеру повествования. Дневник Гумберта приобретает черты фикциональности и даже изолированный от текста романа будет все равно обладать признаками вторичного речевого жанра.

*Ключевые слова:* жанр, дневник, роман, точка зрения, другой

*Для цитирования:* Шмелёва Е.В. Изменение жанра дневника в романе В. Набокова «Лолита» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 45–51. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-45-51

## Changing the genre of the diary in V. Nabokov's novel "Lolita"

Elizaveta V. Shmeleva

*Tver State University, Tver, Russia, lizashmeleva@gmail.com*

*Abstract.* The article analyzes how the techniques of the novel genre in the "Lolita" by V. Nabokov change the primary speech genre of the diary. The point of view category is considered as a technique of genre formation. In that case, the intimacy of the text, which the diary genre implies, is violated by the presence of not only the point of view of the notes author but also the reader's one. The reader, which the hero-narrator assumes, determines the manner of narration. The diary of Humbert Humbert takes on the features of fiction, and even isolated from the text of the novel, it will still have signs of a secondary speech genre.

*Keywords:* genre, diary, novel, point of view, different

---

© Шмелёва Е.В., 2023

*For citation:* Shmeleva, E.V. (2023), "Changing the genre of the diary in V. Nabokov's novel 'Lolita'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 45–51, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-45-51

В «Лолите» В. Набокова мы можем наблюдать изменение жанра дневника под влиянием романа. Дневник, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, является первичным (простым, бытовым) речевым жанром.

Особенность личного дневника как жанра в том, что он принципиально искренен, правдоподобен и откровенен. Повествование сводится скорее к фиксации фактов, нежели их осмыслению. Дневник не предполагает обращенности к читателю. К его сигнальным признакам относят<sup>1</sup>:

- 1) повествование от первого лица;
- 2) датировку записей (одна запись, как правило, равняется одному дню);
- 3) предельную субъективность пишущего.

Эти признаки обуславливают «особую достоверность» и поддерживают «иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений героя или рассказчика»<sup>2</sup>.

В «Лолите» законы романного построения проникают в жанр дневника. Все содержание записей Гумберта Гумберта сосредоточено в одиннадцатой главе романа. Герой-повествователь указывает на важность этих заметок, называя «записную книжечку в черном переплете» «экспонат номер два»<sup>3</sup>. Здесь же нам сообщается, что дневник был уничтожен «пять лет тому назад»<sup>4</sup>, что он переписывался до настоящего момента дважды. Новый вариант – восстановленный по памяти, «мгновенное воплощение, щуплый выпадьш из гнезда Феникса»<sup>5</sup>.

Герой акцентирует внимание на достоверности своих заметок: сохраняет датировку, указывает на «отчетливость», с которой помнит свой дневник, сравнивает себя со шпионом, передающим

<sup>1</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 62.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Набоков В.В. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2008. Т. 2. С. 54.* Далее в цитатах курсив мой. – *Е. III.*

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

«наизусть содержание им проглоченного донесения»<sup>6</sup>. Кроме того, автор дневника предлагает читателю верифицировать достоверность своих записей посредством сопоставления данных о погоде со сводками газет соответствующего периода: «Мои замечания насчет погоды читатель может проверить в номерах местной газеты за 1947 год»<sup>7</sup>. Искренность и правдоподобность дневника должен подтвердить и «мельчайший», «самый бесовский почерк» его автора. Но эта деталь (зашифровать содержание, спрятать от посторонних глаз) относится к уже уничтоженному дневнику. Нынешний вариант дневника намеренно открыт публике, что не свойственно данному жанру. Жанр дневника предполагает, что «пишущий дневник <...> обращается к самому себе» [Зализняк 2010]. Ю.М. Лотман указывает на интимность текста: «...показать кому-то свой дневник означает допустить этого человека в свою интимную сферу. Смысл акта “дать прочесть” свой дневник, доверительность, проявляющаяся в этом поступке, именно из того и проистекает, что человек читает не ему адресованные строки» [Лотман 2000, с. 164]. Таким образом, в дневнике утверждается наличие не только точки зрения автора дневника, но и читательской. Гумберт Гумберт выстраивает доверительные отношения с последним. Герой обращается к *другому* адресату – предполагаемому читателю дневника:

1. «Между прочим: если когда-нибудь я совершу всерьез убийство – *отметьте* это “если” – позыв потребовался бы посильнее чем тот, который я испытал по отношению к Валерии. Тщательно *отметьте*, что тогда я действовал довольно бестолково. *Когда вам захочется – если захочется – жарить* меня на электрическом стуле, *имейте в виду*, пожалуйста, что только припадок помешательства мог наделить меня той примитивной энергией, без которой нельзя превратиться в зверя»<sup>8</sup>.

2. «Не могу объяснить *моему ученому читателю* (брови которого, вероятно, так полезли вверх, что уже доехали до затылка через всю плешь), каким образом я это понял; может быть, звериным чутьем я уловил легчайшую перемену в ритме ее дыхания, ибо теперь она уже не столько разглядывала мою мазню – о моя прозрачная нимфетка! – сколько ждала с тихим любопытством, чтобы произошло именно то, чего до смерти хотелось обаятельному квартиранту»<sup>9</sup>.

3. «Но теперь *послушайте*, что произошло потом»<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 63.

<sup>9</sup> Там же. С. 64.

<sup>10</sup> Там же. С. 71.

В «Словаре актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко находим следующее определение: «Читатель – категория теоретической поэтики, определяющая такой субъект художественной коммуникации, позиция которого “программируется” текстом произведения и эмоционально-ценностной направленностью авторского сознания. Ч. для автора является адресатом и, одновременно, носителем “формирующей активности” (М.М. Бахтин), сотворцом эстетического события»<sup>11</sup>. Роль читателя как адресата в дневнике и в романе в целом довольно часто маркируется прямыми обращениями героя-повествователя. А. Зализняк использует лингвистический термин «косвенный адресат», подчеркивая его имплицитное влияние на форму и содержание высказывания. Читатель, которого предполагает герой-повествователь, определяет манеру повествования. Так, читатель предстает в роли «некоего незримого контролера, цензора, высшей инстанции, на которую автор дневника постоянно оглядывается в процессе письма» [Зализняк 2010]. Гумберт Гумберт вынужден оправдываться и мотивировать свое право писать о нимфетках и своем влечении к ним. Герой прибегает к разного рода комментариям, объяснениям и оправданиям (иначе говоря, тем разъяснениям, в которых сам не нуждался бы, будь он единственным адресатом).

В дневнике, как и в романе в целом, взаимодействие с читательской точкой зрения характеризуется процессом интимизации: «Когда другой (в данном случае герой-повествователь в глазах читателя. – *Е. Ш.*) становится не таким, как “другие”, когда мы ценим не только свою оценку другого, но и его оценку себя и других вещей и объектов, которые в этом случае как бы одушевляются, получают статус событийности»<sup>12</sup>. Интимизация превращает вещь в событие и являет собой процесс, противоположный остранению.

Присутствие точки зрения другого побуждает героя-повествователя наделять Гумберта Гумберта масками-характеристиками: Гумберт Трус, Гумберт Смелый, Подбитый паук Гумберт, Гумберт Смиренный. Меняющиеся эпитеты в имени героя усиливают и подчеркивают в образе действующего лица один из его признаков, «тот, который в данном случае важно выдвинуть на первый план, как бы рекомендовать особому вниманию читателя»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 294.

<sup>12</sup> Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX в. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 225.

<sup>13</sup> Шалыгин А. Назначение эпитета // Теория словесности и хрестоматия. URL: [http://samlib.ru/s/solujanow\\_w\\_a/teoria\\_slovestnosty.shtml](http://samlib.ru/s/solujanow_w_a/teoria_slovestnosty.shtml) (дата обращения 8 августа 2022).



Автор дневника тем самым дает читателю готовую точку зрения (на уровне психологии и идеологии), ту позицию, опираясь на которую адресат должен воспринять его исповедь. Такой прием характерен для романа в целом (когда отдельные эпизоды вырастают вокруг имени-маски, определяющего жанр, манеру повествования, отбор происшествий). В таких случаях Гумберт Гумберт говорит о себе в третьем лице, что неестественно для жанра дневника. Происходит смешение первого лица («Гумберт-я») и третьего («Гумберт-Он»):

1. «Четверг. Очень жарко. С удобного наблюдательного пункта (из окна ванной комнаты) *увидел*, как Долорес снимает белье с веревки в яблочно-зеленом свете по сторону дома <...> Каждым своим движением среди круглых солнечных бликов она дотрагивалась до самой тайной и чувствительной струны *моей* низменной плоти <...> Когда она встала <...> я мысленно *проследил* обожающим взглядом выцветшую сзади голубизну ее закаченных штанов. Из середины поляны г-жа Гейз, вооруженная кодаком, преспокойно выросла, как фальшивое дерево факира, и после некоторых светотехнических хлопот – грустный взгляд вверх, довольный взгляд вниз – позволила себе снять сидящего на ступеньке *смущенного Humbert le Bel* (3-е лицо. – *Е. Ш.*)»<sup>14</sup>.

Пятница. «*Гумберта Гумберта*, кроме того, глубоко потрясает жаргон малютки и ее резкий высокий голос. Несколько позже *слышал*, как она палила в Розу грубоватым вздором через забор. Все это *отзывалось во мне* дребезжащим восходящим ритмом»<sup>15</sup>.

«Наклонившись к ее теплomu, приподнятому, рыжевато-розовому лицу, *сумрачный Гумберт* прижал губы к ее бьющемуся веку. Она усмехнулась и, платьем задев *меня*, быстро вышла из комнаты. Я чувствовал, будто *мое* сердце бьется всюду одновременно»<sup>16</sup>.

2. «Но ведь я всего лишь *Гумберт Гумберт*, долговязый, костистый, с шерстью на груди, с густыми черными бровями и странным акцентом, и целой выгребной ямой, полной гниющих чудовищ, под прикрытием медленной мальчишеской улыбки. Да и она вовсе не похожа на хрупкую девочку из дамского романа»<sup>17</sup>.

3. «Ее русые локоны склонились над столом, у которого я сидел, и *Хумберт Хриплый* обнял ее одной рукой – жалкое подражание кровному родству. Держа лист и продолжая его изучать чуть-чуть

<sup>14</sup> Там же. С. 55.

<sup>15</sup> Там же. С. 56.

<sup>16</sup> Там же. С. 58.

<sup>17</sup> Там же. С. 59.

близорукими глазами, моя наивная маленькая гостья медленно полуприсела *ко мне* на колено»<sup>18</sup>.

4. «Выберите ваше любимое обольщение», промурлыкала она. Как мог уклониться *Гумберт*, будучи хозяином парфюмерной фирмы? Она загнала *меня* в тупик – между передним крыльцом и автомобилем»<sup>19</sup>.

А. Зализняк пишет: «...автор дневника есть повествователь, сторонний наблюдатель/повествователь, отдельный от автора невозможен» [Зализняк 2010]. В дневнике в отличие от художественного текста фикциональный повествователь отсутствует, поэтому в дневнике смена точки зрения невозможна. У Набокова такая типичная особенность художественного текста проникает в жанр дневника.

Присутствие точки зрения *другого* объясняет тот факт, что содержание личных записей Гумберта Гумберта подвергается правке. На обработку материала дневника указывает сам герой: «Сначала я пользовался блокнотом большого формата, на отрывных листах которого я делал карандашные заметки, со многими *подчистками* и *поправками*; все это с некоторыми *сокращениями* я переписал мельчайшим и самым бесовским из своих почерков в черную книжечку»<sup>20</sup>. Существенным аспектом, характеризующим жанр дневника, становится отнесенность автора к профессиональным писателям: любая запись в дневнике предстает в качестве материала для будущего художественного текста. Тем самым дневник писателя сближается с жанром записных книжек (принципиально «писательским» жанром). Дневник писателя ориентирован на то, чтобы впоследствии стать текстом «художественным». Таким образом, дневник Гумберта Гумберта не «настоящий» дневник. Это другого типа текст, который даже изолированный от текста романа будет все равно обладать признаками вторичного речевого жанра. Дневник приобретает черты фикциональности: автор намеренно «отбирает материал, следуя логике выдуманного сюжета (или невыдуманного, но такого, финал которого ему известен)» [Кобрин 2003, с. 293].

## Литература

---

Зализняк 2010 – Зализняк А. Дневник: к определению жанра // НЛО. 2010. № 6. С. 162–180. URL: [https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-oprede-  
leniyu-zhanra.html](https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-oprede-leniyu-zhanra.html) (дата обращения 8 августа 2022).

---

<sup>18</sup> Там же. С. 64.

<sup>19</sup> Там же. С. 66.

<sup>20</sup> Там же. С. 54.

- Кобрин 2003 – Кобрин К. Похвала дневнику // НЛО. 2003. № 61. С. 288–295.
- Лотман 2000 – Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семiosфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 159–165.

### *References*

---

- Kobrin, K. (2003), “Praise for the diary”, *NLO*, no. 61, pp. 288–295.
- Lotman, Yu.M. (2000), “Autocommunication. “Me” and “the Other” as addressees (On two models of communication in the system of culture)”, in Lotman, Yu.M. *Semiosphere*, Art-SPb., Saint Petersburg, Russia, pp. 159–165.
- Zaliznyak, A. (2010), “Diary. On the definition of the genre”, *NLO*, no. 6, pp. 162–180, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html> (Accessed 8 Aug. 2022).

### *Информация об авторе*

*Елизавета В. Шмелёва*, аспирант, Тверской государственный университет, Тверь, Россия; 170002, Россия, Тверь, пр-т Чайковского, д. 70; [lizashmeleva@gmail.com](mailto:lizashmeleva@gmail.com)

### *Information about the author*

*Elizaveta V. Shmeleva*, postgraduate student, Tver State University, Tver, Russia; bld. 70, Tchaikovsky Av., Tver, Russia, 170002; [lizashmeleva@gmail.com](mailto:lizashmeleva@gmail.com)

Визуальные образы памяти  
в стихотворениях Ю. Левитанского  
«Ну что с того, что я там был...» и «Память»

Виктория Я. Малкина

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

*Аннотация.* В статье рассматриваются два стихотворения Юрия Левитанского: «Ну что с того, что я там был...» и «Память» (оба входят в книгу стихов 1981 г. «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом») с точки зрения репрезентации в них визуальных образов памяти. В обоих текстах память оказывается не просто мотивом, но структурообразующей категорией образной и сюжетной структуры лирического стихотворения. Это происходит потому, что абстрактная категория памяти передается через чувственные, в первую очередь, визуальные образы, например пространство и его различные модели (такие, как вертикаль/горизонталь, расширение/сужение и проч.), цвет, свет и т. п. Визуальная образность сочетается с прямым и трансгрессивным видением лирического субъекта. У него через обращение к визуальным образам памяти происходит переживание и переосмысление травматического опыта. В свою очередь, репрезентация визуальных образов памяти не только организует лирическое событие и лирический сюжет, но и позволяет апеллировать к воображению читателя и его/ее исторической памяти.

*Ключевые слова:* Левитанский, память в литературе, визуальное в лирике, лирический сюжет, постпамять

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Визуальные образы памяти в стихотворениях Ю. Левитанского «Ну что с того, что я там был» и «Память» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 52–61. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-52-61

Visual images of memory  
in the poems of Yu. Levitansky  
“So what if I was there...” and “Memory”

Victoria Ya. Malkina

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

*Abstract.* The article considers two poems by Yury Levitansky, “So what if I was there...” and “Memory” (both of them are included into the book of poems, “Letters to Katerina, or A walk with Faust», 1981), from the perspective of the representation in them of the memory visual images. In both texts, memory is not a mere motif, but a structure-forming category in the lyrical poem’s imagery and plot structure. It’s so because the abstract category of memory is conveyed through sensual, primarily visual images, such as space and its various patterns (such as vertical/horizontal, widening/shrinking), colour, light, etc. Visual imagery combines with the direct and transgressive vision of the lyrical subject. Through the visual images of memory, the lyrical subject experiences and reinterprets traumatic experiences are experienced and reinterpreted. In turn, the representation of visual images of memory not only organizes the lyrical event and the lyrical plot, but also makes it possible to appeal to the reader’s imagination and his/her historical memory.

*Keywords:* Levitansky, memory in literature, visual in lyrics, lyrical plot, postmemory

*For citation:* Malkina, V.Ya. (2023), “Visual images of memory in the poems of Yu. Levitansky ‘So what if I was there...’ and ‘Memory’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 52–61, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-52-61

Основная цель данной статьи – исследование способов визуальной репрезентации памяти в двух стихотворениях Юрия Левитанского. Память, будучи абстрактным понятием, нуждается в различных чувственных образах для того, чтобы играть структурообразующую роль во внутреннем мире художественного произведения. В свою очередь, эти образы активизируют память (как личную, так и историческую или культурную) и воображения читателя.

Связь памяти (как личной, так и коллективной) с воображением отмечалась разными исследователями в разных областях: и психологами, и социологами, и историками, например М. Хальбваксом [Хальбвакс 2007], Л. Выготским [Выготский 2005], П. Рикёром [Рикёр 2004], М. Хирш [Хирш 2021] и др. Память, как известно,

дискретна и фрагментарна – и то, чего ей не хватает, дорисовывается воображением.

Взаимосвязь памяти и воображения оказывается еще более значимой, когда речь идет о репрезентации памяти в литературе, которая по определению связана с вымыслом и воображением, причем не только автора или героя, но и читателя. Литературное произведение (впрочем, как и произведение любого другого искусства) апеллирует к воображению читателя и может активизировать его память – в первую очередь, культурную или историческую.

Одним из способов такой активизации памяти и воображения читателя может выступать визуальное в литературе, заданное одной из двух авторских стратегий – прямым или трансгрессивным зрением – либо их сочетанием в том или ином виде. Визуальным образом может стать и память, несмотря на изначальную абстрактность этой категории.

Потому что литература может не только выступать звеном в передаче культурной (или исторической) памяти, но и способом рефлексии этой памяти и механизмов ее передачи, т. е. память в произведении может выступать и в качестве мотива, и (или) в качестве структурообразующего элемента на том или ином уровне текста. В художественной реальности произведения она, таким образом, может граничить с воображением, причем границы могут быть как четко обозначенными, так и размытыми: согласно работам Ю.М. Лотмана, граница выполняет и разъединяющую, и соединяющую функции одновременно: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам» [Лотман 1996, с. 183].

Рассмотрим с этой точки зрения два произведения Юрия Левитанского – триптих «Память» и одно из самых известных его стихотворений (ставшее песней благодаря Виктору Берковскому) «Ну что с того, что я там был...». Оба они входят в книгу стихов Левитанского «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» (1981), которая самим заглавием вводит мотивы культурной памяти и времени. В интервью Татьяне Бек Левитанский говорил, что Катерина (так, кстати, звали его старшую дочь) – это «символ, обозначение грядущего, тот самый *futurum*, в который пытается заглянуть автор»<sup>1</sup>. А заглядывая в будущее, он обращается в прошлое. Отсюда – память как предмет рефлексии.

---

<sup>1</sup> *Левитанский Ю.Д.* «Вот и живу теперь – поздний...» / Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. 1982. № 6. С. 185.

В книге оба стихотворения идут не подряд: «Ну что с того, что я там был...» – десятый текст книги, а «Память» – девятнадцатый. Однако между ними есть несомненные текстуальные и сюжетные переключки, что дает возможность сопоставления. В свою очередь, это сравнение позволяет выделить общие образы и мотивы книги стихов, в которой, как и в более раннем «Кинематографе» (1970), присутствует «иконический по своей природе эффект монтажных склеек, подобие развивающихся параллельно сюжетных линий, единство которых создает сюжетный каркас текста книги как единого целого» [Черняков 2018, с. 103].

В обоих стихотворениях память, причем в первую очередь память травматическая, о войне, находится в центре образной структуры, однако по-разному: если «Память» концентрируется на памяти, то «Ну что с того, что я там был...» – на забвении. Это видно даже на лексическом уровне.

В «Памяти»<sup>2</sup> 11 раз (считая заглавие) встречается слово «память», 2 раза – «воспоминая», 3 раза – «вспоминать» в разных формах, и 1 раз – «припоминается», итого лексемы, связанные с памятью, встречаются 17 раз. «Забвение» встречается гораздо реже: по 1 разу «забывается» и «не помнилось», также к этому семантическому полю можно отнести «вытеснить» [из памяти] и «оставляя как бы за скобками», итого максимум 4 раза.

В «Ну что с того, что я там был...»<sup>3</sup> «память» или «помнить» не встречаются ни разу. Зато 4 раза в разных формах повторяется глагол «забыть», еще 4 – «не помню», и еще один раз «вспомнить не могу», итого 9 раз повторяется лексема, связанная с забвением.

При этом забвение относится к эксплицитированному лирическому субъекту. Личное местоимение «я» повторяется множество раз, и в нечетных строфах оно связано с постоянным рефреном «я все забыл» и «не помню»: «Я был давно. Я все забыл / Не помню дней. Не помню дат», «Я все избыл. Я все забыл. / Не помню дат. Не помню дней. / Названий вспомнить не могу», «Я это все почти забыл. / Я это все хочу забыть».

Четные строфы, данные в скобках (вторая, четвертая и шестая), строятся на анафорическом повторе «я», и здесь можно говорить о неосинкретическом субъекте, потому что, во-первых, идет кумуля-

---

<sup>2</sup> *Левитанский Ю.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.Л. Елисеева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. С. 296–298. (Новая библиотека поэта) В дальнейшем текст стихотворения «Память» цитируется по данному изданию.

<sup>3</sup> Там же. С. 288–289. В дальнейшем текст стихотворения «Ну что с того, что я там был...» цитируется по данному изданию.

тивное нанизывание субъективных ассоциаций, во-вторых – здесь не сравнение, а именно синкретическое отождествление себя с этим рядом разнородных образов:

(Я неопознанный солдат.  
Я рядовой. Я имярек.  
Я меткой пули недолет.  
Я лед кровавый в январе.  
Я прочно впаян в этот лед –  
я в нем, как мушка в янтаре.) <...>

(Я топот загнанных коней.  
Я хриплый окрик на бегу.  
Я миг непрожитого дня.  
Я бой на дальнем рубеже.  
Я пламя Вечного огня  
и пламя гильзы в блиндаже.)

Лирический субъект, обозначающий забвение и желание забыть как часть собственной личности, оказывается в то же время неразделимо связанным с образами тех самых воспоминаний, от которых он пытается избавиться: многократно повторенное «я все забыл» и «не помню» вступает в противоречие с образами форсированных рек, пули, кровавого снега, боев и прочего.

Других личных местоимений практически нет, только в конце один раз встречается обращение – вам («где вам уже / моих следов не различить»).

Напротив, в «Памяти» местоимение «я» отсутствует. Глаголы частично стоят в инфинитивной конструкции, так что тоже не помогают определить лицо («пьешь и пьешь ее, а все жажда не утоляется», «и опять стоишь возле этой безлюдной пристани»). При этом в первой и третьей части местоимений первого лица нет вообще, а во второй есть «мы» («и все чаще мы, оставляя как бы за скобками...»). Так что последующие воспоминания («спирт и брага, пирушка давняя», или «та нянечка над тобою – глазищи синие») принадлежат как бы не только лирическому субъекту, но и всем этим неназванным «мы», объединенным общей травматической памятью, которая прорывается в третьей части. Это подчеркивается повторением местоимений наш (наша): «расширяющаяся вселенная нашей памяти». Причем память выступает не только как мир или предмет описания, но и как адресат: именно ей адресовано обращение, и к ней относится местоимение 2-го лица «ты» («бездна памяти, ты как моря вода зеленая» или «небо памяти, ты с годами все идиличнее»).



Заглавная «память», таким образом, приобретает скорее всеобщий, чем личный характер, что подчеркивается образной системой стихотворения. Там разворачиваются три основные метафоры: «расширяющаяся вселенная» и две составляющие этой вселенной: верх и низ, «бездна памяти» и «небо памяти».

Таким образом, выстраивается пространственная вертикаль, но вертикаль, не имеющая четких границ, что подчеркивается образами «беспредельного мироздания» и «расширяющейся Вселенной», предполагающими безграничность вообще. Кстати, как замечает Н.Л. Елисеев, автор комментариев к новейшему изданию Левитанского, концепция расширения вселенной широко обсуждалась в период оттепели далеко за пределами естественных наук, так что это достаточно конкретный образ<sup>4</sup>.

Образ бездны памяти разворачивается в первой части стихотворения, где рисуется целостный облик Вселенной памяти. В ней вертикаль предполагает столь же безграничную горизонталь: кроме неба, есть и земля («вся из края в край обжитая и заселенная»), и море («волна к волне, все уходит и отдаляется»). Беспредельность отличает не только пространство, но и время («гулкой вечностью дышит небо ее вечернее», «вечные очи»). Там есть цвет – в основном зеленый («как реликтовый лес, не вянущий, вся зеленая», «как моря вода зеленая»), свет («звезды / в небе памяти загорается их свечение») и звук, обозначающий рубежные события человеческой жизни («погребальные марши, колокола венчальные»). Устроен этот мир так: наш земной опыт, превращаясь в воспоминания, переходит в безграничный мир памяти, поднимаясь при этом вверх, к небу. Но человек сам не может туда попасть – он может только смотреть издалека, снизу («глядишь туда все внимательней»). Еще раз обратим внимание, что речь идет о человеке и жизни вообще, не только (и не столько) конкретно о лирическом субъекте.

Образ неба памяти фактически четырежды появляется уже в первой части («небо ее вечернее», «в небе памяти», «хранимое небом памяти», «одинокое под небесами ночными темными»). Однако во второй и третьей частях небо памяти становится начальным и потому центральным образом, занимая место бездны из первой части. Вместе с этим вводится четко эксплицированный идиллический локус. Вместо бездны и темного зеленого цвета («пасмурного и черного») – светлый фон («становится фон прозрачнее и воздушнее»), золотистый и серебристый цвета («Надвигается море, щедро позолоченное, / серебристая ель по

---

<sup>4</sup> Там же. С. 567.

небу летит рассветному»), а также яркие синие глаза и красная клубника, сияющий солнечный свет, дуг с ромашками. Ромашки, как и солнечный свет, как и собственно анафора «небо памяти» и прилагательные «идиллический» / «идиллический», повторяются и во второй, и в третьей частях. Но при этом части оказываются не вторящими, а противопоставленными друг другу. Вторая часть описывает механизм работы памяти, уже не образно, как первая, а буквально, психофизиологически:

И не то что бы все дурное уже не помнилось,  
просто чаще припоминается что-то доброе.

Это странное и могучее свойство памяти,  
порожденное зрелым опытом, а не робостью, –  
постепенно  
вспоминанья взрывоопасные  
то забавной, а то смешной вытеснять  
подробностью.

Но мы ведь помним, что кроме неба, этой вселенной есть и бездна. И фактически в третьей части нам показывается падение из идиллического локуса неба в трагический – бездны. Переход между ними очень легок: «от первого же движенья неосторожного / сразу вдребезги разлетается все и рушится». Яркие хроматические цвета исчезают, остается только белый («по ровному белому полю идут убитые»). Солнечный цвет сменяется «дымным заревом». Зато появляются громкие звуки, которых фактически не существовало до настоящего момента («навзрыд», «клокочут»), и осязание («прилипают к ледовой корке ладони потные»). Из природных образы становятся искусственными, военными («сталь каленая», «взрывные воспоминания»). Взгляд и зрение радикально меняются, из прямого взгляда издалека, со стороны («с высоты на меня очами глядят небесными», «эти вечные очи, эти глаза печальные») оно становится трансгрессивным, когда именно в глазах, во взгляде возникают воспоминания («и в глазах потемневших дымное дышит зарево»). И хотя у нас так и не возникает лирическое «я», в конце появляется финальный – единственный «человеческий» образ. Однако человек не предстает целиком, это всего лишь фрагмент, также связанный с глазами, но уже не с взглядом: «и течет по щеке небритой слеза соленая».

Получается постепенное сужение образа памяти – от бесконечной расширяющейся вселенной до одной слезы на щеке. А сужается (и падает в бездну) человек по мере приближения к трав-

матическим индивидуальным воспоминаниям, которые сменяют описание мира памяти как такового.

Стихотворение «Ну что с того, что я там был» фактически раскрывает – более подробно – третью часть стихотворения «Память», т. е. что происходит, когда бездна памяти пытается перейти в забвение. Вневременное настоящее меняется здесь на грамматическое прошедшее время в нечетных строфах. Временная дистанция подчеркивается словом «давно» как мотивировкой забвения, хотя постепенно мы понимаем, что дело вовсе не во временной дистанции, забвение вызвано не временем, а тяжестью, переносимостью воспоминаний.

В четных строфах времени нет вообще, только кумулятивный ряд образов-ассоциаций, с которыми соотносит себя лирический субъект, во всяком случае во второй и четвертой строфах. Визуальных образов гораздо меньше, чем в стихотворении «Память». Цвета как такового нет, только косвенные на него указания («лед кровавый в январе»), образы меняются от человеческих («Я неопознанный солдат. / Я рядовой. / Я человек») к природным («лед», «мушка в янтаре»), затем к нематериальным, звуковым («топот загнанных коней», «хриплый оклик на бегу»), более широкому «бой на дальнем рубеже» и, наконец, визуальному (световому): «Я пламя Вечного огня / и пламя гильзы в блиндаже».

Этот образ переносится и в заключительную строфу, переходя через ключевые строки, которые переворачивают план изображения и видения: «Я не участвую в войне / она участвует во мне». Война оказывается внутри субъекта, но при этом образность стихотворения выходит наружу: уже не «я – пламя Вечного огня», а «отблеск Вечного огня / дрожит на скулах у меня». Обратим внимание, что Вечный огонь как таковой – сам по себе символический образ памяти, он зажигается в память о погибших и никогда не гаснет, потому что вечной должна быть память о них.

Заключительная строфа строится уже совсем по-другому: текст также в скобках, но из цепочки ассоциативных образов он превращается в три связанных друг с другом предложения, постепенно сужающих визуальную картину: годы – война – зима – снега – исчезнувшие следы, и в конце – полный возврат к началу, повтор первой строки: «Ну что с того, что я там был»:

(Уже меня не исключить  
из этих лет, из той войны.  
Уже меня не излечить  
от той зимы, от тех снегов.

И с той землей, и с той зимой  
уже меня не разлучить,  
до тех снегов, где вам уже  
моих следов не различить.)

Но что с того, что я там был!..

Таким образом, в двух стихотворениях мы видим два противоположных способа проживания травматического опыта: создание безграничного мира памяти, в котором тяжелые воспоминания могут затеряться в ряду других и заместиться добрыми, и забвение. Но и там, и там широта вселенной и бесконечный ряд образов сводятся к одной, совсем небольшой детали: слезе на щеке и исчезнувшим следам. Границы между памятью и забвением размываются, оставляя не только в рефлексии лирического субъекта, но и в воображении читателя визуальные следы травмы, нанесенные войной. Вспомним, что писала Марианн Хирш о постпамяти: «События были переданы им (последующим поколениям. – В. М.) на таком глубинном и эмоциональном уровне, что сами становятся *словно бы* полноправными воспоминаниями. Связь постпамяти с прошлым осуществляется, таким образом, не через воспоминание, но через потребность и желание, за счет привлечения воображения, проективных и творческих механизмов» [Хирш 2021, с. 8].

Так происходит, в том числе, и главное событие обоих текстов, смена точек зрения, что можно сформулировать уже упомянутой трансгрессивной формулой: «Я не участвую в войне / война участвует во мне», и не важно, кто именно этот «я» и какая именно идет война.

## *Литература*

---

- Выготский 2005 – *Выготский Л.С.* Психология развития человека. М.: Смысл: Эксмо, 2005. 1136 с. (Библиотека всемирной психологии)
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение: пер. с фр. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с. (Французская философия XX века)
- Хальбвакс 2007 – *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
- Хирш 2021 – *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.

Черняков 2018 – Черняков А.Н. «Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 2, ч. 1. С. 100–110.

### *References*

---

- Chernyakov, A.N. (2018), “Yu. Levitansky’s ‘Cinematograph’: the (linguo-)poetics of the fragment”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, part 1, pp. 100–110.
- Halbwachs, M. (2007), *Sotsial’nye ramki pamyati* [The social frameworks of memory], Novoe izdatel’stvo, Moscow, Russia. (A)
- Hirsch, M. (2021), *Pokolenie postpamyati: pis’mo i vizual’naya kul’tura posle Kholokosta* [The generation of postmemory writing and visual culture after the Holocaust], Novoe izdatel’stvo, Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1996), *Vnutri myslyashchikh mirov: chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking Universe. Man – text – semiosphere – history], Yazyki russkoi kul’tury, Moscow, Russia.
- Ricœur, P. (2004), *Pamyat’, istoriya, zabvenie* [Memory, history, forgetting], Izdatel’stvo gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia. (*Frantsuzskaya filosofiya XX veka*)
- Vygotsky, L.S. (2005), *Psikhologiya razvitiya cheloveka* [The psychology of human development], Smysl, Eksmo, Moscow, Russia. (*Biblioteka vseмирnoi psikhologii*)

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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

Буддийские образы в прозаическом  
и поэтическом творчестве Э.В. Лимонова:  
между отторжением и принятием

Леонид В. Дубаков

*Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, Китай,  
dubakov\_leonid@mail.ru*

*Аннотация.* Цель статьи – проанализировать буддийские образы, мотивы, идеи, присутствующие в лимоновских романах, рассказах, стихотворениях и эссе; а также особенности восприятия Лимоновым буддийской религии. Э.В. Лимонов в своем творчестве обращается к буддизму уже в ранний период и интересуется им на протяжении всего творческого пути. Буддизм для Лимонова оказывается тесно связан с географическим пространством. Это религия Востока, которая мировоззренчески противостоит Западу. То же противостояние можно увидеть в рассказах Лимонова, написанных на Западе: буддизм изображается в них как религия покоя на фоне неблагой европейской суеты. Буддизм у зрелого Лимонова – это также составная часть большого русского мира, где, русифицируясь, соединяются разные культуры, религии, политические проекты. Буддийские мотивы по-разному проявляются у Лимонова в пейзаже, в русской городской и общежитской повседневности – и негативно, и гармонизирующе. Будда Шакьямуни в произведениях Лимонова – не объект для почитания, но вариант революционизирующего духовную жизнь «неземного» сверхчеловека. Отношение к буддизму у Лимонова колеблется от принятия до отрицания. Эти разные позиции обусловлены либо его субъективной оценкой конкретных людей, оказывающихся с буддизмом в связи, либо политической или философской целесообразностью.

*Ключевые слова:* Э.В. Лимонов, буддизм, буддийский текст, метафизика, критика западной культуры

*Для цитирования:* Дубаков Л.В. Буддийские образы в прозаическом и поэтическом творчестве Э.В. Лимонова: между отторжением и принятием // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 62–70. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-62-70

Buddhist images  
in the prose and poetic works of E. Limonov.  
Between rejection and acceptance

Leonid V. Dubakov  
*Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China,*  
*dubakov\_leonid@mail.ru*

*Abstract.* The aim of the work is to analyze Buddhist images, motifs, ideas present in Limonov's novels, stories, poems and essays; as well as the features of Limonov's perception of the Buddhist religion. E. Limonov refers to Buddhism in his work already in the early period and pays attention to it throughout the entire creative path. Buddhism for Limonov is closely connected with geographical space. It's the religion of the East, which is ideologically opposed to the West. The same confrontation can be seen in Limonov's stories written in the West: Buddhism is portrayed in them as a religion of peace against the backdrop of non-virtuous European fuss. Buddhism in the mature Limonov's works is also an integral part of the large Russian world, where, being Russified, different cultures, religions and political projects are united. Buddhist motifs manifest themselves differently in Limonov's Russian urban and communal everyday life, in the landscape – both negatively and harmoniously. Buddha Shakyamuni in Limonov's works is not an object for veneration, but a variant of an “unearthly” superman revolutionizing the spiritual life of people. Limonov's attitude to Buddhism ranges from acceptance to denial. Such different positions are due either to his subjective assessment of specific people who find themselves in connection with Buddhism, or to political or philosophical expediency.

*Keywords:* E. Limonov, Buddhism, Buddhist text, metaphysics, criticism of Western culture

*For citation:* Dubakov, L.V. (2023), “Buddhist images in the prose and poetic works of E. Limonov. Between rejection and acceptance”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 62–70, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-62-70

Буддизм в русской литературе присутствует активно начиная с рубежа XIX–XX вв. Новая волна интереса к буддийской религии со стороны отечественных писателей проявилась в другую переломную эпоху – рубежа 80–90-х гг. прошлого века. В.Н. Топоров ввел в научный оборот понятие «петербургского текста» [Топоров 1995], и постепенно литературоведение не только применило структурно-семиотический подход к другим топосам, но и перевело его из

урбанистически-культурной, в частности, в религиозную сферу. Так, например, П.В. Алексеев описал «мусульманский текст» русской литературы [Алексеев 2006], а Р.Ф. Бекметов осмыслил «буддийский текст» как часть ориентального дискурса [Бекметов 2019]. Таким образом, «буддийский текст» русской литературы – факт современного российского литературоведения. Одним из авторов, в творчестве которого можно обнаружить буддийские образы и мотивы, является Э.В. Лимонов.

Творчество Лимонова на первый взгляд далеко от буддизма. Однако внимательно читая его произведения, можно обнаружить отсылки к буддизму или прямые его упоминания в текстах даже 1970-х гг. и, возможно, ранее. Лимонов осмысляет буддизм, создает его оригинальный образ в своей прозе, политической публицистике, философских книгах и в поэзии. Более того, он оказывается кем-то вроде буддийского персонажа в романе о самом себе. Так, буддийская составляющая творчества и образа писателя и политика Лимонова обозначается в романе Эмманюэля Каррера «Лимонов» (2011)<sup>1</sup>. Каррер выстраивает биографию своего героя как человека, парадоксально идущего от крайнего эгоцентризма к забыванию самого себя, пусть и фактически мнимому. Впрочем, вместе с этим писатель цитирует эссе М. Юрсенар «Время, великий ваятель» (1972), в котором французская писательница так отзывается о Ю. Эволе: «...очевидно, что барону Юлиусу Эволе, так хорошо знавшему тантрическое учение, никогда не приходило в голову воспользоваться тайным оружием тибетских лам – кинжалом, убивающим “я”»<sup>2</sup>. То же самое, вероятно, можно сказать и об Э.В. Лимонове – герое романа Э. Каррера.

Лимонов, изображенный Каррером как человек, соприкасающийся с буддийской мистикой, встречается и в произведениях самого Э.В. Так, в нескольких своих книгах Лимонов возвращается к одному из эпизодов своей реальной биографии. Например, в рассказе «Посланные знаки» (2013) он вспоминает, как на Алтае, возле ступы, только он, и никто другой больше, услышал «рокотание тибетских деревянных труб» – «музыку сфер» «как иллюстрацию к Тибетской Книге Мертвых»<sup>3</sup>. Другой мистический эпизод, связанный с буддизмом, описан Лимоновым в романе «...и его демоны» (2016). Председатель партии, обнаруживший у себя

<sup>1</sup> Каррер Э. Лимонов. М.: Ад Маргинем, 2011. 464 с.

<sup>2</sup> Юрсенар М. Время, великий ваятель // Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 426.

<sup>3</sup> Лимонов Э.В. Апология чукчей: мои книги, мои войны, мои женщины. М.: АСТ, 2013. С. 34–35.



гематому в черепе, одной из причин этого считает двух дакинй, тибетских богинь, защитниц буддийского Учения: «Они – свирепые, возможно, не признали в нем своего и вот набросились на его мозг»<sup>4</sup>. И далее – в форме прямой речи, переходящей в дактиль и звучащей как молитва-обращение: «“Не признали, – бормотал Председатель, – что же вы, sisters, меня не признали”, укладывая дакинй в картонную коробку и затягивая коробку шнуром»<sup>5</sup>. Стоит отметить интимное обращение “sisters”, которое, кажется, касается здесь не только обозначения схожести двух этих дакинй, но и сущностного сходства героя и этих существ.

В книге «Торжество метафизики» (2005) Лимонов вольно толкует понятие нирваны. Нирвана для него, отбывающего наказание в исправительной колонии, это «экстатический транс»<sup>6</sup>, вызванный совпадением с природой на фоне экстремальных обстоятельств. Нирвана – одно из проявлений торжествующей метафизики, воспринятой писателем в противовес земной неволе. Интересно также сравнение исправительной колонии с монастырем, а заключенных – с монахами. Лимонов создает образ в том числе как бы буддийского монастыря, в котором он в связи с возможным освобождением (которое становится эрзацем буддийского Освобождения) впадает в «личную нирвану»<sup>7</sup>. Этот воображенный им «монастырь» присутствует в буддийском пейзаже, наполненном молитвенным настроением: «...с Востока и Юга, с родины Будды, шли приятные, четкие, как бусины, облака»<sup>8</sup>.

Колониальная тема в связи с Востоком и буддизмом, обозначенная еще в стихотворении «Лхаса» (1974), вновь появляется у Лимонова – в стихотворении «Лепешка» (2006). В этом последнем герой уже не кооперируется заочно с англичанами, но обозначает другое, свое, родное культурное сообщество, к которому он принадлежит и которое смотрит на Азию (Гималаи, Тянь-Шань) как на территорию, которой также собирается завладеть: «Мы все в душе имперьялисты / Колонизаторы-злодеи / Из Византии и Рассеи»<sup>9</sup>. Также из «Лхасы» переходит в «Лепешку» и слово «злодей», определяющее колонизаторов. В последнем случае в нем, впрочем,

<sup>4</sup> Лимонов Э.В. ...И его демоны. СПб.: Лимбус-Пресс, 2016. С. 33.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Лимонов Э.В. Торжество метафизики. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 158.

<sup>7</sup> Там же. С. 160.

<sup>8</sup> Там же. С. 175.

<sup>9</sup> Лимонов Э.В. 17 стихотворений из сборника «Седой Ереснарх». URL: <https://ed-limonov.livejournal.com/57082.html> (дата обращения 17 января 2023).

слышится ирония. Лимонов вспоминает также отечественных первопроходцев в Азии – экспедицию Рерихов, верблюды которых «идут спокойны, как буддисты» и с которыми герой стихотворения, чувствуя вкус Азии, мысленно «прихрамывает»<sup>10</sup>. Образ этих верблюдов вызывает в памяти «Зверинец» В. Хлебникова, в котором «верблюд знает разгадку Буддизма»<sup>11</sup>. Звериный мир Хлебникова – мир несостоявшихся возможностей, азиатский мир из стихотворения Лимонова ждет завоевания новой империей, которая будет готова воспринять разные местные веры (в обоих случаях в реализации потенциалов проявляется военное измерение). Кстати, в статье «Несколько мыслей по поводу Хлебникова» Лимонов изображает этого поэта как «оригинального русского гения, не зависимо от Запада и обращенного лицом к Востоку, к Азии – прародине более древних и глубоких цивилизаций»<sup>12</sup>.

Возвращаясь к лимоновской поэзии, нужно отметить еще одно, даже более ранее, чем «Лхаса», стихотворение. В романе «Молодой негодяй» (1985) Лимонов вспоминает о реакции персонажа Брусиловского на свое стихотворение 1968 года – «Жара и лето... Едут в гости...»: «Одновременно украинско-харьковское и в то же время вечная буддийская какая-то жара повисла в этом вашем стихотворении...»<sup>13</sup> Эта буддийская жара невольно прочитывается как воспроизведенный поэтом образ буддийского ада. Время и пространство стихотворения, хотя первое течет, а второе изменяется, на самом деле неподвижны. Перед нами, по выражению В.Б. Зусевой, «дурная бесконечность» «страшного сна» [Зусева-Озкан 2005, с. 17], посередине первой строки прерывающаяся (а значит, незаканчивающаяся) троеточием и таким же троеточием не завершающаяся в финале текста. По-буддийски реальность, изображенная в стихотворении, относительна и имеет онейрический характер. Время в ней циклично, а пространство стремится к окружности, умножая субъекты, действия, предметы и локусы. Герои стихотворения «едут дальше, дальше, дальше»<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> *Хлебников В.* Зверинец // Садок Судей: [Вып. 1] / В. Бурлюк, В. Каменский, Е. Низен, Н. Бурлюк, Е. Гуро, С. Мясодев, А. Гей, Д. Бурлюк, Е. Милица, Б. Лившиц, А. Крученых В. Хлебников. СПб.: Журавль, [1910]. С. 96.

<sup>12</sup> *Лимонов Э.В.* Несколько мыслей по поводу Хлебникова // Мулета ХОО: Семейный альбом: К 100-летию Велимира Хлебникова. Париж: Vivrisme, 1985. С. 34.

<sup>13</sup> *Лимонов Э.В.* Молодой негодяй. М.: Альпина. Проза, 2021. С. 45.

<sup>14</sup> *Лимонов Э.В.* Стихотворения. М.: Ультра. Культура, 2003. С. 23.

но наблюдают лишь большее количество собственных могил. Они движутся и одновременно нет: герой-повествователь спит, при этом едет вместе со всеми, хотя и наблюдает их со стороны (с дистанции?), а все остальные, хотя и едут, но лежат в могилах (они живы, но мертвы). Стихотворение насыщено лексическими и ритмическими повторами, сопровождаемыми алогичными сбоями, также усиливающими «дурную бесконечность» страдания – жары, скуки и смерти. Если принять посыл автора и героя «Молодого негодяя» о буддийском характере жары в том тексте, то «разлинованный халат» (халат как маркер Азии) героя стихотворения можно интерпретировать как намек на *Каласутру-на-раку* или «Ад черных сечений (линий)» (в книге Чже Цонкапы «Ламрим Ченмо» об этом аде написано так: «Стражи ада наносят <на тела> родившихся здесь существ черные контуры четырехугольников, восьмиугольников или многообразные линии и разрезают оружием по отмеченным линиям, причиняя страдание»<sup>15</sup>). Желтая собака может быть увидена как адское существо из «Леса деревьев с листьями-мечами» («Ламрим Ченмо»: «Когда существа падают, – прибегают темнокрасные собаки, хватают их сзади и едят»<sup>16</sup> (в этом образе рифмуется и необычный цвет ее шерсти: темно-красный в буддизме, желтый – у поэта). Фраза героя о том, что «Азиатская летняя жара в резко континентальном Харькове»<sup>17</sup> легла в основу этого текста, видится как отсылка к системе буддийских адов, что находятся под континентом Джамбудвипа. Три могилы, а затем шесть могил могут быть соотнесены с тремя мирами страстей – сферой желаний, форм и отсутствия форм – и шестью секторами бхавачакры – от ада до райских областей, соответственно, каждая и каждый из которых становятся рано или поздно местом смерти для живого существа – и для героев стихотворения «Жара и лето... Едут в гости...». Иными словами, герои лимоновского текста едут в гости по степному Харькову и обретают свою смерть. Можно также отметить влияние, испытанное в этом стихотворении Лимоновым, со стороны О.Э. Мандельштама. Стихотворение «Полночь в Москве...» содержит ряд схожих мотивов: жара, временная и пространственная замкнутость, пейзаж, напоминающий мандалу, разделенную на секторы, мотив смерти. Об этом статья Е. Мачерет «О некоторых источниках “буддийской Москвы” Осипа Мандельштама» [Мачерет 2007].

<sup>15</sup> Чже Цонкапа. Большое руководство к этапам Пути Пробуждения. СПб.: Нартанг, 1994. С. 198–199.

<sup>16</sup> Там же. С. 204.

<sup>17</sup> Лимонов Э.В. Молодой негодяй. С. 147.

В стихотворении начала нулевых годов «И вязкий Ленин падает туманом...» Лимонов в противовес к обычным людям («земные») ставит себя, а также Ленина, Маркса, Ницше, Гоголя и Будду («неземные»), отбивая эти определения от местоимений «мы» и «вы» двумя выразительными тире и используя парцелляцию. Будда в этом стихотворении, а также в книге «Дисциплинарный санаторий» (1993) и в рассказе «Quoteг Энди Уорхола» (1990), – вариант сверхчеловека, если не ницшевского, то отчасти на него похожего. Или иначе – революционера, предлагающего «новую духовную модель поведения вида человеческого»<sup>18</sup>. При этом каждый из названных «неземных» в стихотворении «И вязкий Ленин падает туманом...» связан с природным мотивом, противопоставленным окультуренному миру, вносящим в него свой порядок или даже разрушающим его, как Маркс, что «заводоуправления / Прогрыз железо», или как «Будда, вздутый баобабом»<sup>19</sup>. Определение «неземные» может быть понято не только как противоположное обычному, земному, заземленному, но и в стихийном смысле – как противоположное земному, сухому, не творческому.

Одно из последних обращений к буддизму в поэзии Лимонова – это стихотворение «Путница» (2014). Буддизм и христианство соединяются в нем на фоне единого культурного пространства<sup>20</sup>.

Э.В. Лимонов неоднократно обращался к буддизму в своем творчестве. Буддизм находит отражение в его философских, публицистических, прозаических и поэтических книгах. Отношение к буддизму у Лимонова колеблется от принятия до отрицания [Орлова 2005, с. 17]. Эти разные позиции не связаны с тем или иным периодом в творчестве писателя. Чаще они обусловлены либо субъективной оценкой конкретных людей, оказывающихся в связи с буддизмом, либо политической или философской целесообразностью. Лимонов может выделять в буддизме либо одни черты, либо другие, одобрять его или критиковать – в зависимости от художественной или внехудожественной задачи, может обозначать близость к буддизму в самом себе или своих соратниках и симпатизантах, может отвергать буддизм за созерцательность и иронизировать по его поводу. Буддизм для Лимонова – экзотическая, таинственная религия Азии или, точнее, Евразии, а значит, буддизм

<sup>18</sup> Лимонов Э.В. Литература и революция: Эфир на «Радио Свобода» // Программа «Энциклопедия русской души». 2 августа 2008. URL: <https://ru-nbp.livejournal.com/1519167.html> (дата обращения 17 января 2023).

<sup>19</sup> Лимонов Э.В. Стихотворения. С. 393.

<sup>20</sup> Лимонов Э.В. Путница // Два стихотворения. URL: <https://limonov-eduard.livejournal.com/358856.html> (дата обращения 17 января 2023).

оказывается верой, что противостоит западному, неприемлемому для Лимонова мировоззрению. С другой стороны, буддизм – это одна из религий России, и писатель ищет художественные способы его русифицирования. В лимоновском восприятии буддизма также важна мистическая настроенность: писатель пытается проникнуть в метафизику «нирванических состояний» буддийской религии, однако при этом настойчиво сохраняет отрицаемое буддизмом свое человеческое «я».

### *Литература*

---

- Алексеев 2006 – *Алексеев П.В.* Формирование мусульманского текста русской литературы в поэтике русского романтизма 1820–1830-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 23 с.
- Бекметов 2019 – *Бекметов Р.Ф.* Русская литература 1830–1860-х гг. в зеркале восточных (буддийских и даосских) традиций: Дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2019. 411 с.
- Зусева-Озкан 2005 – *Зусева-Озкан В.Б.* Вроде апологии (о поэзии Эдуарда Лимонова) // *Арион*. 2005. № 2. С. 46–61.
- Мачерет 2007 – *Мачерет Е.* О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // *Acta Slavica Iaponica*. 2007. Т. 24. Р. 166–187.
- Орлова 2005 – *Орлова А.А.* Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 17 с.
- Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // *Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 259–367.

### *References*

---

- Alekseev, P.V. (2006), *Formirovanie musul'manskogo teksta russkoi literatury v poetike russkogo romantizma 1820–1830-kh godov* [The formation of the Muslim text of Russian literature in the poetics of Russian Romanticism of the 1820–1830s], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Tomsk, Russia.
- Bekmetov, R.F. (2019), *Russkaya literatura 1830–1860-kh godov v zerkale vostochnykh (buddiiskikh i daoskikh) traditsii* [Russian literature of the 1830s – 1860s in the mirror of Eastern (Buddhist and Taoist) traditions], D. Sc. Thesis (Philology), Kazan, Russia.
- Macheret, E. (2007), “About some sources of ‘Buddhist Moscow’ by Osip Mandelstam”, *Acta Slavica Iaponica*, vol. 24, pp. 166–187.
- Orlova, A.A. (2005), *Proza i publitsistika Eduarda Limonova* [Prose and journalism of Eduard Limonov], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Saint Petersburg, Russia.

Toporov, V.N. (1995), "Petersburg and the 'Petersburg text of Russian literature' ", in Toporov, V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. The ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetic. Selected works], Moscow, Russia, pp. 259–367.

Zuseva-Ozkan, V.B. (2005), "Like an apology (about the poetry of Eduard Limonov)", *Arion*, no. 2, pp. 46–61.

### *Информация об авторе*

*Леонид В. Дубаков*, кандидат филологических наук, доцент, Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэн, Китай; 518172, Китай, Провинция Гуандун, Шэньчжэнь, район Лунган, Даюньсиньчэн, ул. Гоцзидасюэюань, д. 1; dubakov\_leonid@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

### *Information about the author*

*Leonid V. Dubakov*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China; bld. 1, Guojidaxueyuan St., International University Park Road, Dayun New Town, Longgang District, Shenzhen, Guangdong Province, PRC, China, 518172; dubakov\_leonid@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

## Лирический герой в рок-поэзии

Денис Л. Карпов

*Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова,  
Ярославль, Россия, karpovdl@yandex.ru*

*Аннотация.* Проблема субъекта в современной лирике широко обсуждается в настоящее время, являясь одной из актуальнейших в исследованиях современной поэзии. Одним из частных вопросов является актуальность термина «лирический герой» в отношении современной поэзии, которая, следуя по пути аналитизма, уходит от собственно лирического высказывания. В статье высказывается мнение, что представление о лирическом герое сохраняет свою актуальность при исследовании песенной поэзии, в частности рок-поэзии 1980–1990-х гг.

С опорой на классическую статью Ю.Н. Тынянова «Блок», в которой впервые предпринимается попытка определения обсуждаемой дефиниции, в работе анализируется творчество русских рок-поэтов, доказываются присутствие в текстах песен К. Кинчева и Ю. Шевчука лирического героя. Также делается вывод о специфике лирического героя классической русской рок-поэзии, которая связана не только с интратекстовыми факторами, такими как присутствие я-субъекта, возможность построения единого сюжета гипертекста рок-поэта, который включает в том числе и биографические мотивы, но и экстратекстовыми факторами бытования синтетического рок-текста, в том числе присутствие образа лирического героя в социокультурной сфере, создание медиаобраза, формирование сценического образа.

*Ключевые слова:* русская рок-поэзия, лирический герой, лирический субъект, К. Кинчев, Ю. Шевчук

*Для цитирования:* Карпов Д.Л. Лирический герой в рок-поэзии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 71–80. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-71-80

## The lyrical hero in rock poetry

Denis L. Karpov

*Demidov Yaroslavl State University, Yaroslavl, Russia,  
karpovdl@yandex.ru*

*Abstract.* An issue of the subject in contemporary lyrics is widely discussed at the present time, being one of the most relevant in the research of contemporary poetry. One of the issues is the relevance of the term lyrical hero in relation to contemporary poetry, which, following the analyticism path, departs from the actual lyrical utterance. The article expresses an opinion that the idea of a lyrical hero remains relevant in the study of song poetry, in particular rock poetry of the 1980s – 1990s. Based on the classic article by Yu.N. Tynyanov «Block», in which an attempt is made for the first time to qualify the definition under discussion, the article analyzes the work of Russian rock poets, proves the presence of the lyrical hero in the lyrics of K. Kinchev and Yu. Shevchuk. Also, the conclusion is made about the lyrical hero specifics in classical Russian rock poetry. It is connected not only with intratext factors, such as the presence of the self-subject, the possibility for a rock poet of constructing a single plot of the hypertext, which includes biographical motives, but also extratext factors of the existence of a synthetic rock text, including the presence of the image of a lyrical hero in the socio-cultural sphere, the creation of a media image, the formation of a stage image.

*Keywords:* Russian rock poetry, lyrical hero, lyrical subject, K. Kinchev, Y. Shevchuk

*For citation:* Karpov, D.L. (2023), “The lyrical hero in rock poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 71–80, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-71-80

Представление о лирическом герое оформилось всего сто лет назад, в небольшой мемориальной статье Ю.Н. Тынянова о Блоке, важность которой подчеркнула Л.Я. Гинзбург в своей монографии «О лирике». Именно здесь это представление описывается как специфическое для понимания субъекта в поэтическом тексте. Важность существования единого образа личности, который заменяет образ автора [Тынянов 1977, с. 118], стал во многом поворотным для русской теории лирики. Но эпоха лирического героя продлилась недолго, поэзия во второй половине XX в. начала искать новые формы, что в итоге привело к отказу от лиричности как основного принципа поэтического высказывания. Уже в восьмидесятые годы XX в. М. Эпштейн сформулирует новое понимание современной



поэзии: «Поэзия перестает быть зеркалом самовлюбленного “эго”... Поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я. На каком-то решающем сломе истории “я” обнаружило свою ненадежность, недостоверность, предательски ускользнуло от ответственности – ответственность взяли на себя структуры. Социальные, знаковые, ядерные, генетические... Суть, конечно, не в теме, а именно в субъекте высказывания, который в новой лирике фиксируется за пределами авторской личности и в то же время, в итоге всех процессов развоплощения и “обезличивания”, не может не принимать свойств трансцендентной Личности» [Эпштейн 2000, с. 131–132]. При этом речь не идет о тотальном отказе от лиричности, безусловно, одновременно сосуществуют различные стратегии, разные направления, но лиричность уже не мыслится как основополагающее, дифференцирующее свойство новой поэзии.

В то же время сложно не согласиться, что, например, песенная поэзия строится на совершенно иных основаниях, она должна быть ясна и даже «проста», впрочем, об этом и пишет Ю.Н. Тынянов, характеризуя лирику А. Блока. Если, например, И. Холин сознательно отказывается от своих ранних стихов, выбирая иные способы нелирического высказывания, то песенная поэзия, наоборот, строится на структуроорганизующей роли говорящего/поющего, который актуализируется в субъектной структуре текста. Особенно это актуально для массовой культуры, в центр которой помещается звезда, становящаяся «лицом за» [Тынянов 1977, с. 123] звучащей поэзией. Безусловно, степень присутствия «лица» будет зависеть от многих факторов: установки автора на лиризм, выхода за рамки стандартных эстрадно-песенных форм, отказа от канона, от стандартизации высказывания и пр.

Важность присутствия лица за текстом, как кажется, первоочередная, например для рок-текста. Из этого исходят в своих положениях О.Э. Никитина [Никитина 2008] в работе, посвященной ритуальности рока, Е.Р. Авилова [Авилова 2008], исследующая «культовый» статус автора в рок-культуре. Рок-герой прежде всего существует для другого – зрителя, но также он существует и для себя, в чем видится главное отличие лирического героя от лирического субъекта. Более того, Я-субъект в русском роке занимает весьма важное место: оформление героя, создание мифа, но также создание «себя в тексте» по выбранным «высоким» лекалам, в этом – пафос русского рока. Осмысление себя, выбор своего пути, эволюция «Я» в сюжете творчества – все эти черты приобретает русская рок-поэзия так называемого классического периода, 1980-х гг. В этом смысле русский рок наследует русской поэтической традиции, что подчеркивается в интервью и творче-

стве: многочисленные обращения к поэтам, например Пушкину, в творчестве Ю. Шевчука, осмысление себя как поэта в творчестве А. Башлачева, апелляция к поэзии Н. Гумилева у К. Кинчева и пр. В отличие от западной культуры, в которой рок-н-ролл достаточно быстро адаптировался к законам массовой культуры, а также впитал традиции западной контркультуры, сформировавшейся в 1950-е гг., в СССР сохранилась важная оппозиция «элитарное – массовое» [Свиридов 2007], которая поддерживалась андеграундным бытованием русского рока. Собственно, отнесение русского рока к модернистской парадигме стало традиционным для исследователей: «В эстетическом пространстве рок-песенность ориентирована на модернистскую парадигму художественности» [Свиридов 2007, с. 12].

Именно классический русский рок сохранил традиционную форму отношений между автором-исполнителем и публикой: для русского слушателя 1980 – начала 1990-х гг. рок-поэт – поэт-про-рок, этим интересны дискуссии о рок-музыке второй половины 1980-х гг., и это же явно отразилось на поведении многих советских рок-звезд, ярким примером тому служит, например, образ, создаваемый П.Н. Мамоновым со второй половины 90-х гг. или Е. Летовым. Культ рок-героя влиял не только на зрителя, но и на самого «идола».

Для слушателя такой субъект всегда – лирический герой, этот герой отчетливо выделяется на фоне остальных, его образ сформирован в сознании слушателя, и слушатель ревностно относится к радикальным изменениям этого образа.

В этом смысле, конечно, можно сделать поправку и говорить не о лирическом, а о культурном, мифологическом и т. д. герое. Но в субъектной структуре лирики, кажется, именно представление о лирическом герое подчеркивает то, что для нас в данном ракурсе является самым важным: лирический герой стал выражением поэта/исполнителя в тексте для читателя/зрителя, образ автора/исполнителя стал неразделен с образом героя, им созданным.

Я-субъект в рок-тексте героического периода – центр образной композиции. Это очень явно выражено, например, в творчестве К. Кинчева, в песнях которого на ранних этапах характерен субъект, выраженный первым лицом множественного числа, но с течением времени ведущим оказывается именно Я-субъект.

Так Я-начало ярко выражено почти во всех песнях альбома «Шабаш» 1991 г.: «Жар бог шуга», «Лодка», «Ко мне», «Стерх», «Ветер водит хоровод», «Красное на черном», «Сумерки», «Новая кровь». Песен с коллективным героем на «Шабаше» значительно меньше: «Бес Паники», «Все в наших руках».

Повествователь также встречается в альбоме, но таких песен совсем не много. С этой точки зрения интересна заглавная песня альбома «Шабаш», посвященная погибшему А. Башлачеву, где происходит экспанзия лирического Я на сюжет адресата песни. В тексте одним из персонажей является некоторая неопределенная общность: «Со всей земли, // Из гнезд насиженных, // От Колымы // До моря Черного // Слетались птицы на болота // В место гиблое. // На кой туда вело – // Бог, леший ведает...»<sup>1</sup> Ситуация жертвоприношения, относящаяся, безусловно, прежде всего к адресату, А. Башлачеву, является центром песни, сюжет выстраивается вокруг этого события: «Христос с тобой, // Великий каверзник! // Стакан с тобой, // Великий трезвенник! // Любовь с тобой, // Великий пакостник! // Любовь с тобой! ... // Солнцеприношения»<sup>2</sup>. Но именно в ситуации ритуала-причащения очевиден синкретизм Я и адресата, принесшего себя в жертву, как это интерпретируется в тексте: «Памятью гибель красна, // Пей мою кровь, пей не прекословь, // Мир тебе воля-весна! // Мир да любовь! // Мир да любовь! // Мир да любовь!»<sup>3</sup>. Несмотря на посвящение погибшему другу, лирический герой вторгается в сюжет и становится центром события.

Лирический герой К. Кинчева, безусловно, может быть назван одним из самых ярких в русском классическом роке, это не просто пример синкретизма героя и исполнителя, но и создание культа в полном смысле этого слова, который является до сих пор одним из самых мощных в российской рок-музыке, что доказывают преданные поклонники группы «Алиса», до сих пор именующие себя «армией».

Лирический герой принимает на себя роль жертвы, с одной стороны, присваивая один из важных рок-сюжетов, с другой – помещает себя в центр «чужого» биографического мифа, замещая центрального персонажа. Кинчев выстраивает свой образ по лекалам рок-звезды, для которой обязательно пережить трагедию, это с полнотой отразится в альбоме «Черная метка», имеющим уже характер автобиографический, где будет амбивалентно оцениваться рок-судьба, которая приводит через смерть к новой жизни. Этот комплекс достаточно подробно описан Д.И. Ивановым, который предлагает единый сложный образный комплекс для понимания героя К. Кинчева – «инок-воин-шут» [Иванов 2022, с. 230].

---

<sup>1</sup> Кинчев К. Шабаш // Алиса: Официальный сайт. URL: <http://www.alisa.net/disk1/shabash.htm#shabash> (дата обращения 19 января 2023).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Подобным же примером может служить вроде бы повествовательный «Черный пес Петербург». Хотя уже в первой строфе появляется лирическое Я, которое потом все настойчивее выходит на авансцену этого лирического повествования: «Черный пес Петербург – ночь стоит у причала, // Завтра в путь, я не в силах судьбу отыграть // В этой темной воде отражение начала // Вижу я и, как он, не хочу умирать»<sup>4</sup>.

Я сближается с персонажем, эксплицируется совпадение чувств персонажа и лирического героя, которое многократно подчеркивается повторением местоимения 1-го и 2-го лица в финале песни: «Только я, только ты, я, ты, я, ты... // Сердце, наше сердце живет»<sup>5</sup>. Апофеоз слияния – «наши сердца»: лирическое и персонажное, оказываются нераздельны. Повествование превращается в диалог, в котором важное место занимает лирическое Я, становящееся равноправным героем, не менее важным, чем город, которому посвящен альбом. И это, безусловно, то же самое Я, что и в «Я остановил время...» и «Я зажег в церквях все свечи...». Герой един, его образ однозначно прочитывается как близкий автору, это он – философствующий интеллигент, «очкарик» Шевчук, который предлагает целостный сюжет своего героя.

Лидер «ДДТ» предлагает иной взгляд на рок-звезду (рок-героя), нежели К. Кинчев, в альбоме «Черный пес Петербург» на первый план выходит начитанный, размышляющий, но все же сильный герой, который принимает то облик одного из мыслящих оппозиционеров-блокадников, то носителя мистического опыта, то интеллигента. В итоге можно наблюдать возникновение единого облика рок-героя, который замещает для слушателя самого автора, в то же время являющегося отражением исканий, автопортретом автора, который, конечно же, является попыткой осмыслить свой личный опыт.

Такая «центростремительность» групп русского рока в итоге начинает восприниматься как специфика рок-культуры 1980-х гг.: группа редуцируется до фронтмена, который часто выступает и как автор, и как исполнитель, а также становится главным представителем целого группы, легко заменяя ее. В этом смысле, конечно, лидер получает звездный статус, независимо от того, является ли он автором проекта. Показателен пример В. Бугусова, который в массовом сознании являлся главной фигурой группы «Наутилус Помпилиус», ему приписывалось и авторство слов, и руководство

---

<sup>4</sup> Шевчук Ю. Черный пес Петербург // Reprodaktor. URL: <https://reprodaktor.net/ddt/chernyj-pes-peterburg/> (дата обращения 19 января 2023).

<sup>5</sup> Там же.

коллективом. В этом смысле можно говорить о том, что образ исполнителя фактически замещает собой образ автора, автора-творца на сцене. Но это ведет к более сложной проблеме соотношения субъектной структуры песенной и печатной поэзии.

Это еще раз подтверждает применимость к рок-поэзии понятия «лирический герой», которое поддерживается в данном случае целым рядом прагматических особенностей рок-культуры: создание медиа-образа, повсеместное тиражирование, работа над имиджем. В этом смысле можно говорить о преодолении собственно массового в рок-культуре, что и отличает ее от официальных групп, которые стали по сути эстрадными. Если массовая культура идет по пути обезличивания, для нее характерны «нивелирование авторской точки зрения, размытость авторского “Я”, стилистическая разногласица» [Черняк 2013, с. 79], то ориентированная на высокую поэтическую традицию русская рок-поэзия предлагает в формах, по сути, массовой культуры, которые в силу обстоятельств стали не языком всего молодого поколения, но субкультурным, «неофициальным» феноменом, элитарный продукт, который может быть рассмотрен в узком субкультурном контексте или широко, общекультурном. В этом смысле рок-поэзия преодолевает культурную изолированность массовых жанров. Русский рок уже достаточно давно стал материалом для учебников по истории литературы, А. Башлачев получил высокий статус среди критиков, другие рок-звезды также заняли свое место в поэтическом пантеоне современной русской поэзии. В этом смысле русская рок-поэзия не замыкается в жанровых рамках, а, наоборот, открывает новые пути для развития и поэтического слова в синтетическом тексте рока, как, например, в творчестве И. Кормильцева, или создает новые поэтики, которые в итоге оказываются началом новых поэтических традиций, как в случае с Е. Летовым. Таким образом, следуя логике «альтернативного» [Шапинская 2017, с. 150] типа икон массовой культуры, к которому Е.Н. Шапинская причисляет и рок-звезд 1980-х гг., русский рок-герой может быть рассмотрен как последняя попытка создания высокого образа на пограничье массовой культуры. Это борьба с массовизацией ее же средствами, т. е. посредством конструирования образа поп-звезды, правда, в примерах, созданных К. Кинчевым, Ю. Шевчуком, А. Башлачевым, это еще звезда-Пророк, не в массовом, а в романтическом представлении. Русская рок-звезда – разновидность «альтернативного» героя, но «с немой печалью на челе». И именно из этого совмещения высокого и массового рождается неповторимый лирический субъект каждого из рок-поэтов, который существует не только в конкретном тексте, является не только субъектом-в-себе, но и альтер-эго автора, кото-

рый пытается не просто мыслить поэтически, но и мыслить себя как специфическое «Я», со своей сложной судьбой, которая воплощается во всем корпусе написанных текстов, а также существует в сознании слушателя/читателя, он не только субъект-для-себя, но и субъект-для-другого.

Исходя из всего вышесказанного, можно говорить о лирическом субъекте русской рок-поэзии классического периода как о лирическом герое рок-поэзии, что объясняется не только ярким присутствием в тексте я-субъекта, целостным образом, часто обладающим биографическими чертами, единым сюжетом, который может быть выявлен в гипертексте автора, но и автором как социальным феноменом, присутствующим в общественном сознании как нечто определенное, знакомое, что поддерживается и созданным медиаобразом, перерастающим в итоге в замкнутую сферу субкультуры, становящимся культурным героем. Не в последнюю очередь это объясняется диалогичностью сценического искусства, непосредственной близостью автора-исполнителя со зрителем. Все это позволяет говорить о создании лирического героя в понимании Ю.Н. Тынянова, который не только отмечает субъектную природу лирического героя, но и делает замечания о легендарности этого образа, диалогизме, возникающем в сознании читателя, т. е. о лирическом герое как о социокультурном феномене.

В завершение необходимо отметить, что речь идет не о творчестве всех рок-поэтов, рок-исполнителей 1980-х гг. в СССР. Безусловно, рок-музыкантами использовались различные стратегии, конечно, присутствовали поэты, во многом определяющиеся жанром, пожалуй, самым сложным из них может быть назван А. Крупнов, были исполнители, которые скорее деконструировали созданный образ рок-героя, например, Ф. Чистяков, кто-то сознательно использовал рок-поэтику как игровую форму, как С. Гундлах. Субъектные формы, как и формы творческие, были крайне разнообразны, но специфика периода во многом обусловлена именно восприятием эпохи в более позднее время, и это восприятие прежде всего ориентировано на наиболее яркие образы, закрепившиеся в новой российской культуре. С этой точки зрения эпоха 1980-х гг. может быть названа «героической» не в мифологическом, а именно в субъектном смысле.

## *Литература*

---

Авилова 2008 – *Авилова Е.Р.* «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Вып. 10. Тверь, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 2008. С. 42–47.

- Иванов 2022 – *Иванов Д.И.* Крест и рок: «Синтетический текст» Константина Кинчева. М.: Ларго, 2022. 494 с.
- Никитина 2008 – *Никитина О.Э.* Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Тверь, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 2008. С. 42–48.
- Свиридов 2007 – *Свиридов С.В.* Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. Тверь, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 2007. С. 7–22.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 577 с.
- Черняк 2013 – *Черняк М.А.* Массовая литература XX века. М.: Флинта, 2013. 242 с.
- Шапинская 2017 – *Шапинская Е.Н.* Массовая культура: теории и практики. М.: Согласие, 2017. 350 с.
- Эпштейн 2000 – *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в России: Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000. 368 с.

## References

---

- Avilova, E.R. (2008), “The ‘cult’ status of the author in Russian rock poetry”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], issue 10, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Yekaterinburg, Tver, Russia, pp. 42–47.
- Chernyak, M.A. (2013), *Massovaya literatura XX veka* [Mass literature of the 20th century], Flinta, Moscow, Russia.
- Epstein, M.N. (2000), *Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya* [Postmodern in Russia. Literature and theory], Izdanie R. Elinina, Moscow, Russia.
- Ivanov, D.I. (2022), *Krest i rok: “Sinteticheskij tekst” Konstantina Kincheva* [Cross and rock. “Synthetic text” by Konstantin Kinchev], Largo, Moscow, Russia.
- Nikitina, O.E. (2008), “Rock concert as a ritual action”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], issue 10, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Yekaterinburg, Tver, Russia, pp. 42–48.
- Sviridov, S.V. (2007), “Russian rock in the context of the author's songwriting content”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], issue 9, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Yekaterinburg, Tver, Russia, pp. 7–27.
- Shapinskaya, E.N. (2017), *Massovaya kul'tura: teorii i praktiki* [Mass culture. Theories and practices], Soglasie, Moscow, Russia.
- Tynyanov, Yu.N. (1977), *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Movie], Nauka, Moscow, USSR.

*Информация об авторе*

*Денис Л. Карпов*, кандидат филологических наук, доцент, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, Ярославль, Россия; 150003, Россия, Ярославль, ул. Советская, д. 14; karpovdl@yandex.ru

*Information about the author*

*Denis L. Karpov*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Demidov Yaroslavl State University, Yaroslavl, Russia; bld. 14, Sovetskaya St., Yaroslavl, Russia, 150003; karpovdl@yandex.ru



## Особенности метациклизации в рок-поэзии: на примере творчества группы «ДДТ»

Наталья П. Беляева

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, belyaeva@social-tech.ru*

*Аннотация.* Феномен метациклизации основан на сложной системе взаимоотношений, формирующих лирический цикл произведений, и позволяет реализовать творческие идеи автора (авторов), потенциально не решаемые в поэзии иными способами. Статья посвящена особенностям метациклизации в современной рок-поэзии на примере творчества солиста группы «ДДТ» Ю. Шевчука. Кратко определена суть и специфика проявления феномена в лирике, перечислены основные виды его реализации. На конкретных примерах из поэзии Ю. Шевчука рассмотрены различные формы существования метациклов как вторичных авторских циклов и как более масштабных лирических циклов, объединенных по тематике, хромотипу и т. п. Охарактеризованы средства и инструменты, используемые автором для создания единой композиции цикла, реализации авторского замысла. Отмечено, что в рок-поэзии вторичной циклизации, как правило, подвержены наиболее популярные или субъективно значимые для автора композиции. Выявлено на конкретных примерах, что контекст метацикла не только обогащает произведения рок-поэзии новыми смыслами, но иногда и трансформирует их текст в соответствии с актуальной авторской позицией, единой концепцией лирического цикла. Многочисленные обращения к творчеству русских писателей и поэтов, к композициям коллег подтверждают единство и взаимосвязь поэзии Ю. Шевчука не только с современным русским роком, но и с русской литературой вообще.

*Ключевые слова:* рок-поэзия, циклизация, Ю. Шевчук, метацикл

*Для цитирования:* Беляева Н.П. Особенности метациклизации в рок-поэзии: на примере творчества группы «ДДТ» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 81–90. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-81-90

## The features of metacyclization in rock poetry. On the example of the lyrics of the group “DDT”

Natalya P. Belyaeva

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
belyaeva@social-tech.ru*

*Abstract.* The phenomenon of metacyclization is based on a complex system of relationships that form the lyrical cycle of works and makes it possible to realize the creative ideas of the author, potentially unresolved in poetry in other ways. The article is about the features of metacyclization in modern rock poetry on the example of the works of Y. Shevchuk, the soloist of the group “DDT”. The essence and specifics of the phenomenon in lyrics are briefly defined and the main types of its implementation are listed. The article, using specific examples from Y. Shevchuk’s poetry, considers various forms of the existence of metacycles as secondary author’s cycles and as larger-scale lyrical cycles united by theme, chronotype, etc. The means and tools used by the author to create a single composition of the cycle, the implementation of the author’s intention are characterized. The paper states that in rock poetry the compositions, the most popular or subjectively significant for the author, as a rule, are subject to secondary cyclization. It was revealed by specific examples that the context of the metacycle not only enriches the works of rock poetry with new meanings, but sometimes also transforms their text in accordance with the current author’s position one whole concept of the lyrical cycle. Numerous references to the work of Russian writers and poets, to the compositions of colleagues confirm the unity and interconnection of Yu. Shevchuk’s poetry not only with modern Russian rock, but also with Russian literature in general.

*Keywords:* rock poetry, cyclization, Yu. Shevchuk, metacycle

*For citation:* Belyaeva, N.P. (2023), “The features of metacyclization in rock poetry. On the example of the lyrics of the group ‘DDT’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 81–90, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-81-90

Термин «метацикл» образован от понятия «цикл» с помощью имеющей греческое происхождение приставки «мета», которая воспринимается в литературоведении в контексте «цикла над циклом», большего или нового цикла, следующего, соответственно, за меньшим или более ранним. «Мета» как часть сложного слова обозначает переход к чему-либо другому, изменение состояния, смысла, превращение. Таким образом, метациклы в рок-поэзии целесообразно рассматривать как разновидность вторичных цик-

лов (по классификации М. Дарвина [Дарвин 1988, с. 44–46]), которые возникают на основе объединения различных лирических произведений, написанных автором в разное время и по разному поводу.

С.Д. Абишева, рассматривая метациклы в поэтическом творчестве, обращает внимание на их сверхциклический характер. Рецептивные метациклы могут быть рассмотрены как в творчестве одного автора, так и в поэзии определенного временного периода или литературного течения. Их целостность обеспечивается единством идейно-тематического комплекса, эстетической содержательностью и общей сюжетно-композиционной линией [Абишева 2002, с. 18–19]. В типологии Х. Мастерд метациклы отнесены к лирическим циклам, составленным постфактум из ранее созданных независимо друг от друга произведений [Фигут 2003, с. 21].

В диссертационном исследовании А.Г. Кулик метациклы рассматриваются как более сложные в сравнении с первичными циклами образования, основанные на взаимодействии находящихся в иерархических отношениях отдельных поэтических произведений, циклов, книг и порождающие особый тип текстопостроения, позволяющий автору решать задачи, свойственные эпосу, в границах лирики [Кулик 2007, с. 4].

Метацикл представляет собой одну из форм глобального лирического цикла, который в зависимости от необходимого уровня абстрагирования может рассматриваться как на примерах включения ранних произведений, вошедших в другой лирический цикл, в новые циклы одного или разных авторов, так и на примере объединения лирических циклов в рок-поэзии по стилю рок-музыки, по поколению представителей рок-движения.

Метациклизация позволяет расширять границы поэтического сообщения в расширяющемся контексте, в котором можно обнаружить соотносимые парадигмы комбинации [Северская 2021, с. 58].

Представляется, что существование метациклов в рок-поэзии может быть представлено следующими формами:

- метацикл как феномен вторичной циклизации произведений в творчестве автора, когда ранее написанные им произведения, включенные в первичный цикл, приобретают со временем новые смыслы и актуальность и включаются в состав произведений вторичного лирического цикла. Примером такой формы может быть повторное использование композиций, вошедших в рок-альбом, в других рок-альбомах автора, концертных программах;
- метацикл как феномен вторичной циклизации произведений в совместном творчестве нескольких авторов, объединив-

шихся для создания нового лирического цикла из ранее созданных песен;

- метацикл как феномен циклизации более высокого уровня, например метацикл рок-музыкантов определенного поколения, временного периода, стиля рок-музыки.

Первый тип метацикла – включение ранее написанных произведений во вторичные лирические циклы – в творчестве Ю. Шевчука встречается часто. Произведения рок-поэзии всегда актуальны и злободневны в момент их написания, но хронотоп истории и человеческой жизни цикличен, поэтому тексты песен всегда содержат в себе потенциальную возможность быстрого или отсроченного повторения, провоцирующую неоднократное использование компонентов лирического цикла, превращение содержащихся в них сообщений в делящийся, возобновляющийся, обрастающий новыми смыслами в изменяющемся контексте литературный феномен.

Примером такой композиции является песня «Не стреляй!» из альбома группы «ДДТ» «Свинья на радуге» (1982 г.). Она была написана как реакция на войну в Афганистане. Позднее композиция была включена в альбомы «Компромисс» (1983 г.), «Я получил эту роль» (1987 г.), неоднократно включалась в концертные программы группы, не утрачивая своей актуальности в годы чеченских военных кампаний. Еще одним примером такой формы метациклизации является заключительная композиция альбома «Это всё...» с одноименным названием, которая уникальна в творчестве Ю. Шевчука: с момента своего выхода она является финальной на всех концертах группы «ДДТ».

Вообще включение ранее изданных композиций, вошедших в состав рок-альбомов, во вторичные лирические циклы – следующие авторские альбомы или концертные программы, позволяет не только развивать изначально заложенные в них смыслы и мотивы в новом событийном и структурно-композиционном контексте, но и влияет на само содержание произведений, меняя, в частности, их текст.

В творчестве Ю. Шевчука несколько таких примеров. Так, существует более 30 различных записей песни «Родина», самый ранний из которых датируется 1989 г. (запись концерта в ДК Ленсовета). В первоначальном варианте припева песни в альбоме «Актриса Весна» звучит «А она нам нравится, хоть и не красавица», однако со временем в концертных программах она была заменена на «спящая красавица» – словосочетание, которое более точно отражает авторскую позицию. Вопреки расхожему мнению, заключительный куплет песни («Из-под черных рубах рвется красный петух, из-под добрых царей льется в рты мармелад. Ни-

когда этот мир не вмещал в себе двух: был нам богом отец, ну а чёртом..») содержался в первоначальном варианте текста песни «Родина» (запись концерта в ДК Ленсовета), он сохранился и в студийной записи песни к альбомам «Актриса Весна» и «Черный пес Петербург», однако в концертных программах он часто упускался (например, выступление группы на фестивале «Нашествие» в 2014 г., акустические концерты группы «ДДТ» в г. Минске в 2015 г.), заменяясь повторным исполнением припева зрительным залом. Показательно, что в более поздних концертных программах Ю. Шевчук вновь стал исполнять третий куплет песни (например, запись концерта в мае 2022 г. в г. Уфе). Композиция «Родина», несмотря на ее популярность и востребованность у зрителей, не включается в структуру последних концертных программ группы «ДДТ», при этом если песня «Это всё...» по традиции является заключительной, то песня «Родина», как правило, предпоследней и исполняемой на бис.

Представляется, что концертные программы ввиду подвижности их состава и структуры в зависимости от времени и места исполнения можно рассматривать в качестве лирических циклов с некоторой долей условности. Если рок-альбом – структура статичная, его композиционный состав неизменен и целен, то концертная программа характеризуется большим динамизмом. В одной из фанатских групп «ДДТ» сделано замечание, которое как нельзя лучше отражает подвижность структуры концерта, ее зависимость от настроения исполнителей, ожиданий публики и пожеланий организаторов: «Сет-лист не железобетонный, и в каждом городе могут быть свои сюрпризы»<sup>1</sup>. Тем не менее ввиду того, что концерт является одной из наиболее распространенных форм бытования рок-культуры вообще, произведения, ранее вошедшие в первичные лирический циклы, получают на концертах новую жизнь, в связи с чем материал концертных программ – хорошая база для изучения метациклов в рок-поэзии. Нестабильность компонентного состава концертов встречается в рок-культуре часто и отражает подвижность контекста песенной поэзии, а способность одного и того же произведения органично встраиваться в разные лирические циклы позволяет синтезировать устную и письменную формы художественно-текстовой традиции.

Метациклизация песенного творчества в концертных программах имеет одну особенность: новый и старый материал группируется в соответствии с концепцией программы микроциклами,

---

<sup>1</sup> «ДДТ. История звука»: Московский сет-лист. URL: [https://vk.com/wall-367\\_233624](https://vk.com/wall-367_233624) (дата обращения 17 декабря 2022).

а блок новых песен сменяется старыми песнями. Микроциклы популярных песен, ранее вошедших в первичные лирические циклы и ретранслирующиеся в новом цикле, как правило, более длительны и размещаются ближе или непосредственно в центральной части программы, в то время как новый материал представлен менее продолжительными «порциями». Как правило, сама концертная программа завершается новой песней, а на бис исполняются старые, уже полюбившиеся слушателям композиции.

Включение произведений из рок-альбомов в новые лирические циклы реализует в поэтическом творчестве автора функцию повтора, поэтому метациклизации подвержены наиболее значимые композиции. Так, моностих песни «Русский рок», соотносясь с заглавием концертной программы «Эволюция» группы «ДДТ», представляет собой одновременно и самодостаточный текст и трансформирующееся в цикле поэтическое сообщение. Если в песне русский рок умер и исчез из гроба (или воскрес?), то в концертной программе религиозные мотивы уступают место научному прагматизму: не воскрес, а эволюционировал, изменился. Он по-прежнему передает «привет с того света», но «утяжеление» музыкальной составляющей песни в отличие от шаманских и народных мотивов первичного варианта поддерживает смену акцентов в современной русской рок-культуре по сравнению с рок-культурой предшествующих временных периодов его развития.

Подвижность компонентного состава свойственна и переизданиям рок-альбомов как разновидности авторской метациклизации, в том числе и альбомов группы «ДДТ». Так, в 2012 г. был перевыпущен в коллекционном виниле восьмой студийный альбом группы «Актриса Весна». Лирический цикл был впервые выпущен в 1992 г. и был посвящен трагически погибшей жене Ю. Шевчука Эльмире. При переиздании в состав альбома в центр композиции была добавлена песня «У тебя есть сын», которая была написана еще при жизни Эльмиры в 1990 г., но не вошла в первую версию рок-альбома. Песня строится на оппозиции лирического героя и его возлюбленной:

У тебя есть сын,  
У меня – лишь ночь.  
У тебя есть дом,  
У меня – лишь дым...

Однако по прошествии десятилетия с момента смерти жены у Ю. Шевчука остались только воспоминания о возлюбленной и рожденный ею сын как напоминание о счастливых временах. В новом

контексте вторичного цикла – повторной редакции альбома – лирический герой и его погибшая супруга как бы меняются местами, а сама песня исполняется устами Ю. Шевчука будто от лица наблюдающей за ним ушедшей любимой женщины: теперь у Ю. Шевчука «есть сын», а у его супруги – только «черная ночь».

Еще одним вариантом повторного вхождения произведений во вторичные авторские циклы в творчестве Ю. Шевчука является включение текстов песен в сборники стихотворений. Примером является сборник стихотворений «Сольник»<sup>2</sup>. Если рок-альбом – это аналог лирического цикла, то сборник стихотворений у Ю. Шевчука – аналог рок-альбома: композиционно сборник представлен как «альбом», который состоит из девяти поэтических микроциклов, обозначенных как пронумерованные треки. Читательское восприятие текста в песенной поэзии и лирическом творчестве различается, что отражается в метациклизации включенных в альбом песенных произведений, ранее вошедших в состав рок-альбомов группы «ДДТ». Тексты изменены по форме и содержанию. Например, стихотворение «Актриса Весна» сопровождается подписью-посвящением «Э. Ш.» (Эльмире Шевчук). Из текстов некоторых песен удалены короткие рефрены, давшие им названия («Мама, это рок-н-ролл»), и припевы-четверостишия («Новая жизнь»). Такие трансформации оправданы: тексты песен в лирическом сборнике неотличимы от стихотворений, что в совокупности с поэтическим образным строем, общностью метафор, эмоционально-мотивационным комплексом обеспечивает концептуальность и цельность сборнику. В лирическом метацикле тексты песен проживают новую, поэтическую жизнь.

Метацикл как феномен вторичной циклизации произведений в совместном творчестве нескольких авторов также реализован в творчестве группы «ДДТ». Так, песня «Это всё...» из одноименного альбома в рок-сборнике «Мы идём на восток» по-разному выполняет свою заключительную функцию. Если в альбоме группы «ДДТ» в названии песни стоит многоточие, намекающее на продолжение жизни и творчества, то в альбоме название произведения изменено на «Вот и Все», что свидетельствует о завершенности сборника как лирического цикла и коллективного высказывания. Отсутствие точек над «ё» позволяет двусмысленно трактовать название песни: «Вот и всё» или «Вот и все» (представители «настоящего» русского рока)?

Рассматривая третью форму метациклизации, следует отме-

---

<sup>2</sup> Шевчук Ю. Сольник: Альбом стихов. М.: Книжный клуб 36.6, Новая газета, 2009.

тить, что творчество Ю. Шевчука органично вплетается не только в метациклы современного русского рока, но и в русскую литературу вообще, вне исторического контекста. Реминисценции творчества классиков отечественной литературы в рок-поэзии лидера группы «ДДТ» анализируются в исследованиях Д.Ю. Кондаковой [Кондакова 2010, с. 63–68], В.А. и Т.Н. Михайловых [Михайлова 2000, с. 11–18], Г.А. Шпилевой [Шпилева 2017, с. 81–87] и др. В этом смысле показательно неоднократное обращение к творчеству А.С. Пушкина в текстах композиций Юрия Юлиановича. В известной песне «Последняя осень» автор обращается к великому русскому поэту: «Ах, Александр Сергеевич, милый, ну что же Вы нам ничего не сказали о том, как держали, искали, любили, о том, что в последнюю осень Вы знали...». Пушкинские реминисценции можно обнаружить не только в «осенних» песнях Ю. Шевчука, но и в текстах, посвященных г. Санкт-Петербургу. В своем позднем творчестве поэт идет еще дальше. Так, в песне «Евгений», предпоследней песне альбома «Творчество в пустоте», Ю. Шевчук пытается переместить героя романа классика «Евгений Онегин» в современность. Эпиграфом к тексту композиции взят отрывок из произведения, знакомый каждому российскому школьнику, зацементированный в отечественном культурном коде: «Мой дядя самых честных правил...». Дядя героя умер, «дядин труп давно остыл», но на протяжении всей композиции Евгения Онегина сопровождает «гроб» – наследие прошлого, груз потерь, жизненный крест. Смещая акцент с жизни героя на историю страны, Ю. Шевчук говорит о цикличности истории: «...убрали новый поворот, вернулись к старой доброй жути».

В этой фразе можно проследить обращение к коллегам автора по музыкальному цеху. Словосочетание «новый поворот» – очевидная отсылка к песне «Поворот» рок-группы «Машина времени» (автор текста А. Макаревич): «Вот, новый поворот, и мотор ревет. Что он нам несет – пропасть или взлет, омут или брод? И не разрешишь, пока не повернешь».

Эмпирический материал поэтического творчества Ю. Шевчука обширен. В текстах своих песен он вступает в беседу не только с читателем, другими рок-музыкантами, но и с классиками русской литературы и философии. Текст песни из рок-альбома может быть включен во вторичный авторский цикл, представленный сборником стихотворений, концертной программой или перевыпущенным альбомом, а также в более глобальные метациклы, объединенные по тематическим, хронологическим и прочим признакам. В статье на материале творчества группы «ДДТ» и ее солиста Ю. Шевчука рассмотрена лишь небольшая часть проявлений феномена мета-



циклизации в рок-поэзии. Очевидно, что при должном внимании со стороны академического сообщества в данном направлении лингвистических исследований предстоит совершить еще немало открытий.

### Литература

- Абишева 2002 – *Абишева С.Д.* Поэтическая система «Мир природы»: структура и семантика: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Алматы, 2002. 46 с.
- Дарвин 1988 – *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: проблемы истории и теории: на материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. 137 с.
- Кондакова 2010 – *Кондакова Д.Ю.* Петербургский текст в лирике Ю. Шевчука: на примере альбома стихов «Сольник» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. № 11. С. 63–68.
- Кулик 2007 – *Кулик А.Г.* Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения: на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 20 с.
- Михайлова 2000 – *Михайлова В.А., Михайлова Т.Н.* Пушкинские реминисценции в петербургских текстах Юрия Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 3. С. 11–18.
- Северская 2021 – *Северская О.И.* Поэтическая функция в расширяющемся контексте: заглавие – моностих – политекст: на примере творчества И. Жданова // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12. № 3. С. 54–69.
- Фигут 2003 – *Фигут Р.* Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения: Проблемы теории // Европейский лирический цикл: историческое и сравнительное изучение: Материалы Международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. М.: РГГУ, 2003. С. 20–25.
- Шпилевая 2017 – *Шпилевая Г.А.* Восприятие литературоведением творчества Ю.Ю. Шевчука: pro et contra // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 81–87.

### References

- Abisheva, S.D. (2002), *Poeticheskaya sistema "Mir prirody": struktura i semantika* [Poetic system "The world of nature". Structure and semantics], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Almaty, Kazakhstan.
- Darwin, M.N. (1988), *Russkii liricheskiy tsikl: problemy istorii i teorii: na materiale poezii pervoi poloviny XIX v.* [Russian lyrical cycle. Issues of history and theory. On the material of poetry of the first half of the 19th century], Krasnoyarsk University Press, Krasnoyarsk, USSR.

- Figut, R. (2003), “Lyrical cycle as a subject of historical and comparative study. Issues of theory”, in *Evropeiskii liricheskii tsikl: istoricheskoe i sravnitel'noe izucheniye. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 15–17 noyabrya 2001 g.* [European lyrical cycle. Historical and comparative study. Proceedings of the international scientific conference, November 15–17, 2001, RGGU, Moscow, Russia, pp. 20–25.
- Kondakova, D.Yu. (2010), “Petersburg text in the lyrics of Yu. Shevchuk. On the example of the album of poems ‘Sol’nik’ ”, *Russian rock poetry. Text and context*, vol. 11, pp. 63–68.
- Kulik, A.G. (2007), *Liricheskaya tsiklizatsiya kak osobyi tip tekstopostroyeniya: na materiale tret'yego toma “Liricheskoi trilogii” A. Bloka* [Lyrical cyclization as a special type of text construction. On the material of the third volume of A. Blok’s “Lyrical Trilogy”], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Tver, Russia.
- Mikhailova, V.A. and Mikhailova, T.N. (2000), “Pushkin’s reminiscences in the St. Petersburg texts of Yuri Shevchuk”, *Russian rock poetry: text and context*, vol. 3, pp. 11–18.
- Severskaya, O.I. (2021), “Poetic function in an expanding context. Title – monoverse – polytext. On the example of I. Zhdanov’s work], *Slovo.ru: Baltic accent*, vol. 12, no. 3, pp. 54–69.
- Shpilevaya, G.A. (2017), “Perception of Yu.Yu. Shevchuk. Pro et contra”, *Russian rock poetry: text and context*, vol. 17, pp. 81–87.

### *Информация об авторе*

*Наталья П. Беляева*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; belyaeva@social-tech.ru

### *Information about the author*

*Natalya P. Belyaeva*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; belyaeva@social-tech.ru

## Постмодернистская игра с историей в повести Бориса Акунина «Звездуха»

Мария Г. Елфимова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия, mashaelfimova@mail.ru*

*Аннотация.* В последнее время наблюдается повышение интереса к истории как опорной точке для поиска ответов на многие вопросы современности. Исторический проект Б. Акунина демонстрирует читателю усовершенствованные авторские приемы, известные по его ранним детективным произведениям.

В статье предлагается анализ неоднозначного взгляда Б. Акунина на один из сложных периодов в истории Древней Руси – Ордынское нашествие. Писатель деконструирует хрестоматийное представление данной эпохи, изображая ее с различных ракурсов: публицистического («Часть Азии») и беллетристического («Звездуха»). Подобная текстовая полифония позволяет Акунину вовлечь читателей в своеобразную постмодернистскую игру с историей, цель которой заключается не только в представлении и анализе событий прошлого, но и создании сложного художественного текста, где в деталях изображен дух времени и показаны трансформации главных героев на фоне истории.

*Ключевые слова:* Акунин, Древняя Русь, «История Российского государства», постмодернизм

*Для цитирования:* Елфимова М.Г. Постмодернистская игра с историей в повести Бориса Акунина «Звездуха» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 91–100. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-91-100

## The postmodernism play in the pages Akunin's novel "Zvezdukha"

Mariya G. Elfimova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,  
mashaelfimova@mail.ru*

*Abstract.* There is increased interest in history as a basis for searching the answers to many questions of our time recently. The historical project by B. Akunin clearly demonstrates improved author's methods well knowns of his early works.

The article analyzes B. Akunin's controversial view of the Horde invasion of Old Russia a difficult period in its history. The writer deconstructs the chrestomatic representation of that era, depicting it from different angles: the publicist ("Part of Asia") and the fiction ("Zvezdukha"). Such textual polyphony allows Akunin to involve readers in a kind of postmodern game with history.

In such a way, B. Akunin not just shows and analyses events of the past but also creates the complex fictional text with filled a lot of description of the era and transformations of the main characters against the background of history.

*Keywords:* Akunin, The Old Russia, The history of the Russia State, post-modernism

*For citation:* Elfimova, M.G. (2023), "The postmodernism play in the pages Akunin's novel 'Zvezdukha' ", *RSUH/RGGU Bulletin. Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 3, pp. 91–100, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-91-100

Актуальность данного исследования обусловлена пробудившимся в последнее время интересом к историческому процессу. Попытки найти в отдаленном историческом прошлом ответы на злободневные вопросы современности позволяют считать, что в настоящее время происходит значимое в политическом, историческом и идеологическом смысле обращение к Древней Руси, которое стоит рассматривать в контексте самых разных актуальных аспектов культуры и политики.

«История Российского государства» Бориса Акунина, в отличие от его детективной прозы, позволяющей почувствовать «пряный аромат прошлого» [Эрлихман 2001, с. 18–20], является постмодернистским сочинением, где прослеживаются попытки писателя представить хронологию развития на Руси государственности, охарактеризовать особенности взаимоотношения общества и орга-

нов управления в рамках определенной исторической парадигмы, а также переосмыслить прошлое. Автор ставит перед собой задачу показать «или новое объяснение какой-либо загадки прошлого, или популяризировать забытые сенсации» [Лобин 2015, с. 227].

В публицистической части проекта «История Российского государства» Акунин представляет читателям «авторскую» концепцию, которая выстраивается, подобно мозаике, из отдельных фрагментов – текстов, посвященных определенным историческим периодам Древнерусского государства.

В статье предлагается рассмотреть акунинский взгляд на «худшее испытание»<sup>1</sup> для Руси – нашествие войск Батыя, разрушение и разорение русских городов, повлекшее потерю политической самостоятельности и культурную трансформацию.

В основе повествования лежит дедуктивный принцип, благодаря которому писатель последовательно рассматривает вопрос о случайности или неизбежности ига на Руси, исследует культурно-исторические особенности Древнерусского и монгольского государств. Это позволяет ему обозначить основные причины установления Ордынского владычества на Руси до пятнадцатого столетия и определить изменения, произошедшие в результате вынужденного взаимодействия с азиатской страной.

Эпоха монгольского владычества воспринимается исследователями по-разному: от представления ее как катастрофы, прервавшей развитие России и лишившей ее места в Европе, до оценки процесса как перспективной интеграции Руси и Степи. Несмотря на все попытки сохранять объективность, Акунин тяготеет к «катастрофическому» варианту, считая, что появление монгольских войск на Руси послужило началом многих бед для будущей России: разорение городов, зачастую без возможности восстановления, упадок ремесел и культуры, сокращение числа образованного населения, а также спровоцировало появление правового нигилизма, неуважение к личности, изменение государственного устройства.

Историческое повествование Б. Акунина построено по принципу сопоставления прошлого с настоящим, что позволяет объективно пересмотреть прошлое, понять причины, «которые определяют движение истории, ее развитие, а следовательно, и психологию человека» [Трубина 2018, с. 429–443]. Здесь писатель размышляет об особенностях национального характера и о влиянии завоевателей на его формирование. До установления монгольского ига Русь была европейским государством. Последующая зависимость от Орды отразилась в первую очередь на престиже страны (уменьши-

---

<sup>1</sup> Акунин Б. Ордынский период: часть Азии. М.: АСТ, 2014. С. 98.

лось количество союзов и союзников) и, ввиду изоляции, привела к деградации всех сфер: культурной, экономической, политической и общественной. Однако именно этот сложный период «закалил» русский народ и, по мнению писателя, заложил принцип государственного устройства, аналогичный монгольской форме правления: сосредоточение власти в руках одного правителя-самодержца, что в дальнейшем привело к объединению и укреплению ранее раздробленных русских земель, а затем и к выходу из зависимости от ордынских ханов.

Кроме того, сочетая различные элементы массовой литературы с постмодернистскими приемами, Акунин стремится создать универсальное историческое произведение, привлекающее и опытных исследователей, и любителей [Осьмухина 2016, с. 145]. Это подтверждает и сам автор, отмечая, что пишет «историю, написанную дилетантом для дилетантов»<sup>2</sup>.

Внутренние переживания, фантазии о начале татаро-монгольского нашествия автор переносит на страницы беллетристического произведения – повести «Звездуха».

Произведение начинается издалека (по аналогии с детективным текстом) и открывается главой с достаточно символическим названием «О гибели богатырей русских», созвучным известным былинам, посвященным поражению русских воинов от татар («Как перевелись богатыри на Руси» [«Камское побоище»], «Отчего перевелись богатыри на Святой Руси»). Символично, что главные герои этой части произведения – слепой сочинитель былин и его поводырь, мальчик по имени Савва, которые держат путь в село Овчарово. По дороге старец, вспоминая известные фрагменты из ранее рассказанных им былин о русских богатырях, сочиняет новую – «О гибели богатырей» от татар. Былина становится пророческой: в этот момент татаро-монгольские войска вторгаются на Русь, а герои становятся первыми жертвами чужеземных воинов.

В заключительных фрагментах главы можно увидеть умолчание, намеренное прерывание высказывания, резкую смену темы, а также своеобразное графическое представление текста (увеличенный интервал), которые подчеркивают авторский стиль и служат завязкой основного сюжета, – вторжения монголов на Русь.

По мере развития фабулы писатель постепенно передает повествование главному герою – «плотному, сутулому», с «узенькими глазами-щелками» татаро-монгольскому десятнику по имени Манул. Воин имел татарские корни, что было не в почете у монголов,

---

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

поскольку именно татары «сгубили в свое время отца Чингисхана, за что были в дальнейшем практически уничтожены»<sup>3</sup>. Вместе с повествователем изменяется и сюжетная линия.

В центре внимания оказывается психологический портрет Манула, его мысли, ценности. Будучи уже немолодым, он все сильнее ощущает абсурдность и тяжесть кочевой жизни: «скачи тысячу газаров на юг, потом десять тысяч газаров на восток, убивай людей, которые тебе ничего плохого не сделали, сжигай города, которые тебе ничем не мешают»<sup>4</sup>. Примечательно, что, несмотря на многие трудности походов, жестокость, порой необратимые последствия для завоеванных территорий, герой искренне предан военному делу, поскольку миссия армии чингизидов заключается в соблюдении законов Великой Ясы, объединении разрозненного мира для улучшения жизни людей.

Раскрытию его образа способствует изображение трогательных отношений между ним и его лошастью Звездухой. Ближе нее у него «на свете никого не было <...>. Вообще никого не было»; она была и другом, и семьей, и опорой, которая никогда не подведет, «выберет самый лучший путь <...>. И не споткнется»<sup>5</sup>.

Татаро-монгольское посольство прибывает в древнерусский город Свиристель, чтобы рассказать о «мирной миссии» ордынских воинов и склонить местного князя на свою сторону. Здесь Акунин выступает прекрасным художником, изображающим в деталях древнерусский город, который поражает послов: деревянные строения и чистота были непривычны глазу кочевников, спокойствие и некоторый вызов, царившие среди населения, и вовсе удивляли, да и размеренная, «оседлая» жизнь также была чужда монгольским воинам. Подобное сопоставление двух миров позволяет говорить о типичной для акунинских произведений избыточности при описании духа времени (аналогичную манеру можно наблюдать в фандоринском цикле). Кроме того, ярче показать эпоху и вымышленных персонажей позволяет историческое сопровождение. Подобная текстовая полифония наполняет повесть множеством сюжетных линий и образов.

Постмодернистские тексты Акунина также содержат интертекстуальные связи, многочисленные аллюзии, ономастические игры, символы. Цикл беллетристических приложений к историческим томам акунинского проекта объединен фигурами главных героев с родинкой на лбу. В «Звездухе» обладателями такой мет-

---

<sup>3</sup> Акунин Б. Звездуха. М.: АСТ, 2019. С. 46.

<sup>4</sup> Там же. С. 41.

<sup>5</sup> Там же. С. 27.

ки являются князь Свиристельский, в образе которого заложены мудрость, забота о населении, а также его дочь Фи́ла, олицетворяющая любовь.

Случай с Филоменой, имя которой в переводе с греческого означает «сильная любовью», не исключение. Юная княжна была некрасива собой, однако сильна духом, смела и готова пожертвовать своей жизнью ради благополучия брата. Можно предположить, что имя для героини Акунин выбрал не случайно. В христианской церковной традиции существует легенда о святой Филомене, чья вера в Бога и любовь позволили преодолеть выпавшие на ее долю испытания: влюбленный в Филомену цезарь Диоклетиан, получив отказ со стороны девушки, решил склонить ее на брачный союз сначала дарами, а затем – мученьями. Чистота помыслов и преданность Всевышнему спасали девушку от гибели. Однако чудеса, происходившие с Филоменой, настолько ожесточили правителя, что он приказал отрубить ей голову.

Княжеский сын Солоний, что в переводе означает «мудрый», согласно сложившейся на Руси традиции имел и родовое имя Олег («священный») в честь Олега Святославовича. «Двуименно князей называли, чтобы жили и в память святого по-христиански, и в память о воителях – во славу»<sup>6</sup>.

Многозначность имен героев позволяет Акунину намекнуть на их дальнейшее развитие и личностные трансформации и предлагает искушенному читателю поразмыслить о том, как будут складываться судьбы княжеских детей.

После разрушения монгольскими войсками Свиристеля, поражения и уничтожения части его населения пути Фи́лы и Солония разошлись, а трагические события, участниками которых им довелось стать, по-разному сказались на их характерах.

Когда Манул принялся исполнять свои обязанности, отбирая людей для казни, среди претендентов на смерть оказался и Солоний, однако Фи́ла пожертвовала собой ради спасения его жизни и обменяла жизнь брата на свою неволю, обрекла себя на жизнь с незнакомыми людьми, разрушившими ее дом, вынуждена была остаться с монголом Манулом. Здесь как раз можно увидеть связь имени девушки с поступками: любовь к брату и вера в лучшее оказались выше собственных принципов и страхов. Загадочная родинка в форме звездочки на лбу также имела сакральное значение для монгола, который увидел не только смелый поступок девушки, но и ее сходство с его близкой подругой – ушедшей кобылой Звездухой, у которой также была отметина на лбу.

---

<sup>6</sup> Там же. С. 180–181.



Акунин подробно описывает внутренние трансформации и Филы, и Манула. Княжне сближение с ним давалось трудно, воин же восхищался ее смелостью и отвагой, относился к ней с уважением и пониманием и был ей другом, потому что для него она стала своей. Определение «своя» было для нее чуждым, нехристианским, но со временем Филадельфия поняла, в чем заключался смысл этого слова, осознала, что свои – это те люди, которые при любых обстоятельствах будут с тобой и за тебя. Это помогло ей научиться понимать и принимать обычаи захватчиков, стать своей среди чужих, простить все содеянное, полюбить, стать монгольской женой и увидеть в семейном счастье надежду на светлое будущее. Таким образом, Акунин отчасти воспроизводит на страницах повести характеры «высокой» литературы, способные меняться и менять мир.

Духовные же изменения, коснувшиеся ее брата Солоши, имели другой вектор. После своего освобождения он отправился в соседний город Радомир, в котором уже побывали монголы, оказался в мире, где нельзя было никому и ничему верить, погрузился в страшный сон, где сны пересекались с явью. На его пути встречалось много трудностей и насилия, «был князь, а стал грязь»<sup>7</sup>. Он видел в монгольском нашествии только убийства и ужасы, которые не мог принять и понять, и стремился отомстить за разгром города, смерть родителей и унижения сестры. В результате безысходность и отчаяние настолько охватили его, что он дал себе клятву о возмездии за содеянное любой ценой. Встретившийся на его пути инок Агапий, несущий в мир кротость и добро, не смог вселить в Солоши надежду и любовь, не смог противостоять зародившейся и постепенно усиливающейся в душе юного князя боли отчаяния. Он был твердо убежден, что ордынские воины – слуги дьявола, посланные истребить русский народ, лишиться будущего. Постепенно подобные мысли укрепились в его душе и мудрость сменилась воинственностью: назвавшись Олегом, герой твердо решил спасти сестру и отомстить монголам за все страдания.

Исторический процесс на страницах художественного произведения Акунина представлен через призму переживаний героев, что позволяет вывести проблематику в междисциплинарный контекст: истории и культуры, философии, политики. Также следует отметить и приемы визуализации: в последовательной композиционной структуре используются и ретроспективные элементы (герои возвращаются к прошлому, осмысливают его),

---

<sup>7</sup> Там же. С. 148.

и временное расщепление, и раскадровка. Каждая сцена показана как отдельный кадр, за съемками которого наблюдают писатель и читатели. Казалось бы, читатели только что оценивали эпизод подготовки войск Солонием-Олегом, но вот автор моментально переносит их в монгольское поселение, в дом Манула и Филы, в котором царят гармония и любовь и родилась дочь Цэцэг, имя которой в переводе с тюркского означало «цветок». С первым снегом семейная идиллия была омрачена вестями о скорейшем выступлении войск. Именно в этот момент Олег, не потерявший надежды на освобождение сестры, застал их врасплох и, одержимый мыслями о расправе и возмездии, убил Манула. Содеянное не принесло ему успокоения, поскольку он не увидел одобрения со стороны Филы, которая не просто «омонголилась», но и научилась жить по-другому, полюбила врага, поняла и приняла его взгляды. Филомена принесла себя в жертву ради спасения Солония, а также возродилась под влиянием новых обстоятельств для сохранения памяти о родителях, научилась любить и жить по-другому. Но для ее брата подобное преобразование оказалось равносильно предательству, сестра стала для него «татарка! Чужая, враждебная. И вся Русь, обрюхаченная Ордой, скоро станет такой же. Уже стала!»<sup>8</sup>.

«Звездуха» повествует о другой стороне татаро-монгольского нашествия: об отношениях завоевателей и побежденных, о любви и ненависти, о падении старого и становлении нового государства. В разные периоды – войны и мира – все человеческое приобретает новое значение, порождает изменение взглядов, отношений, которые со временем сказываются на будущем страны, на ее становлении и развитии.

Умело синтезируя историзм и художественность, Акунин представляет вниманию читателей постмодернистский текст, состоящий из двух сюжетных линий – публицистической («Часть Азии») и беллетристической («Звездуха»). Подобное нетривиальное изложение событий позволяет автору четче показать изменения, произошедшие на Руси в период монгольского нашествия, обозначить результаты соединения «европейского» и «азиатского» направлений, сформировавшее новую государственность. И здесь Акунин в свойственной ему манере расщепления текста оставляет финал открытым: какой стала Русь и какой будет – еще неизвестно, но первые ростки уже взошли.

---

<sup>8</sup> Там же. С. 252.

## Литература

---

- Лобин 2019 – Лобин А.М. Концепции истории и формы их художественной репрезентации в русской литературе начала XXI в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2019. 51 с.
- Трубина 2018 – Трубина Л.А. Диалог литературы с историей в оценке современного литературоведения // Преподаватель XXI век. 2018. № 4-2. 2018. С. 429–443.
- Осьмухина 2016 – Осьмухина О.Ю. Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // История русского литературного процесса XI–XXI вв. и закономерности его развития: Электронный сборник статей по материалам III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции / Под ред. М.И. Журиной. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический ун-т им. И.Я. Яковлева. 2016. С. 133–139.
- Эрлихман 2001 – Эрлихман В. Муляж на фоне миража: «Исторические детективы» Бориса Акунина // Родина. 2001. № 10. С. 18–20.

## References

---

- Lobin, A.M. (2019), *Kontseptsii istorii i formy ikh khudozhestvennoy reprezentatsii v russkoi literature nachala XXI veka* [A concept of history and a form of its 'artistic representation in the Russia literature of the early 21<sup>th</sup> century], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Saratov, Russia.
- Trubina, L.A. (2018), "A dialog between literature and history to assessed the modern literature studies", *Prepodavatel XXI vek*, no. 4-2, pp. 429–443.
- Os'mukhina, O.Yu. (2016), "The specifics of the B. Akunin's strategy. Aspect of a genre", in Zhurina, M.I. (ed.), *Istoriya russkogo literaturnogo protsessa XI–XXI vv. i zakonmernosti ego razvitiya: elektronnyi sbornik statei po materialam III Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii, Chuvashskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. I.Ya. Yakovleva* [History of the Russian Literary Process in the 11<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries and the Laws of its Development. Electronic collection of articles on the materials of the 3<sup>d</sup> All-Russian (with international participation) scientific-practical conference, I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University], Chuvashskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. I.Ya. Yakovleva, Cheboksary, Russia, pp. 133–139.
- Erlikhman, V. (2001), "Replica on a mirage background. B. Akunin's 'The historical detectives' ", *Rodina*, no. 10, pp. 18–20.

*Информация об авторе*

*Мария Г. Елфимова*, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; mashaelfimova@mail.ru

*Information about the author*

*Mariia G. Elfimova*, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; mashaelfimova@mail.ru

УДК 821(47)-21

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-101-112

Драма и театр в художественной эпике:  
«Земля Эльзы» Ярославы Пулинович  
в «Русской зиме» Романа Сенчина

Юрий В. Доманский

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

*Аннотация.* В статье рассматривается инкорпорирование в художественный эпический прозаический текст (повесть Романа Сенчина «Русская зима») текстов драматургического литературного (драма Ярославы Пулинович «Земля Эльзы») и театрального (спектакль «Эльза» Театра на Таганке), источники коих из физической реальности актуализируются благодаря декларативной автофикциональности сенчинской повести, а само их инкорпорирование становится не просто межродовой и межвидовой перекодировкой, а и интерпретацией текстов-источников, интерпретацией, позволяющей автору изложить свой взгляд на драму и на театр как в конкретных их проявлениях, так и вообще.

*Ключевые слова:* драма, театр, эпика, художественный вымысел, физическая реальность, Роман Сенчин, Ярослава Пулинович

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Драма и театр в художественной эпике: «Земля Эльзы» Ярославы Пулинович в «Русской зиме» Романа Сенчина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 101–112. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-101-112

Drama and theater in an artistic epic.  
“The Land of Elsa” by Yaroslava Pulinovich  
in Roman Senchin’s “Russian Winter”

Yuri V. Domanskii

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

*Abstract.* The article considers the incorporation into an artistic epic prose text (the novel by Roman Senchin “Russian Winter”) dramatic literary texts (Yaroslava Pulinovich’s drama “The Land of Elsa”) and theatrical ones (the

---

© Доманский Ю.В., 2023

play “Elsa” of the Taganka Theater), the sources of which from physical reality are updated due to the declarative autofictionality of the Senchin story, and their incorporation itself becomes not just an intergenerational and interspecific transcoding, but also an interpretation of source texts, an interpretation that allows the author to express his view of drama and theater, both in their specific manifestations, and in general.

*Keywords:* drama, theater, epic, fiction, physical reality, Roman Senchin, Yaroslava Pulinovich

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2023), “Drama and theater in an artistic epic. ‘The Land of Elsa’ by Yaroslava Pulinovich in Roman Senchin’s ‘Russian Winter’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 101–112, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-101-112

Современное искусство склонно к межвидовому взаимодействию; и традиционная художественная литература тоже не чурается выходов в другие виды искусства. Не менее важным процессом оказывается и межродовое взаимодействие в пределах самой литературы. Мы рассмотрим пример того, каким образом и для чего в эпическом прозаическом тексте могут быть представлены текст драматургический и текст театральный, т. е. тексты относительно текста-реципиента иного родового и видового планов. Речь пойдет о повести Романа Сенчина<sup>1</sup> «Русская зима», которая была издана в одной книге с повестью «У моря». Книга вышла в 2022 г., и издание двух повестей под одной обложкой обусловлено не только издательской необходимостью (каждое из двух небольших произведений вряд ли могло бы быть напечатано отдельным томом), но и событийным уровнем двух названных текстов: так, на обложке книги размещен общий слоган: «Две истории бегства», что позволяет говорить об авторском (или издательском) намерении объединить два автономных текста в цикл<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> О прозе Романа Сенчина см.: [Ван 2021; Вознесенская 2021; Новикова 2020; Новикова 2022; Пономарева 2017; Ротай 2012; Селеменова 2015; Селеменова 2017].

<sup>2</sup> Подобного рода циклизация и до этого встречалась в сенчинском творчестве. Достаточно назвать, например, книгу «Петербургские повести» (Сенчин Р.В. Петербургские повести. М.: Эксмо, 2020. 320 с.); см. об этом цикле: [Стрельникова 2022; Стрельникова 2021] или два произведения Сенчина о рок-музыке, некогда объединенные автором в один том под общим заглавием «Рок умер – а мы живем»: роман «Лед под ногами» и повесть «Один плюс один» (Сенчин Р.В. Рок умер – а мы живем: Сборник.

Однако применительно к объединению повестей «У моря» и «Русская зима» под одной обложкой есть и показатель иного свойства, нежели единство на сугубо событийном уровне; это то, что главными героями в обеих повестях оказываются писатели; точнее – писатель в первой повести и писательница во второй; еще точнее – мужчина-писатель в повести «У моря» и женщина-драматург в «Русской зиме». При этом обе повести носят декларативно автобиографический характер, что позволяет рассматривать всю диологию как пример автофикшна. И если в первой повести черты биографии автора без труда можно увидеть в главном герое – решившем удалиться от мира сценаристе среднего возраста, то в повести второй биографизм и, соответственно, автофикциональность выражены на первый взгляд не столь прямолинейно, но в итоге не менее, а даже и более очевидно: за главной героиней «Русской зимы» Серафимой Булатович без труда прочитывается одна из самых значительных современных драматургов Ярослава Пулинович; Серафиме принадлежит ведущая точка зрения в повести, хотя тип повествования в ней не от первого лица. В физической реальности Пулинович – жена Романа Сенчина, и сюжетно «Русская зима» представляет собой историю любви екатеринбургского драматурга Булатович и московского прозаика Олега Свечина, биографическим прототипом которого со всей очевидностью выступает сам автор – Роман Сенчин. Почти в самом уже финале повести Олег говорит Серафиме: «А потом, если позволишь, попробую написать, как... В общем, нашу историю. Можно?» (с. 436)<sup>3</sup>, т. е. внутри текста мы видим своего рода метатекст, метатекст, объясняющий задачу повести «Русская зима» с точки зрения персонажа, прототипом которого является биографический автор. Как видим, биографический автор, изобразив в этой повести и себя, не сделал себя ни главным героем, ни носителем основной точки зрения; эти позиции в «Русской зиме» оказались полностью заняты драматургом Серафимой Булатович, что, впрочем, не мешает видеть за всем этим авторскую концепцию бытия.

Повесть наполнена разного рода подробностями – бытовыми, географическими, культурными – и, учитывая автофикциональность повествования, за каждой из этих подробностей стоит, а глав-

---

М.: Э, 2017. 352 с. [О России – с любовью]); о рок-музыке в прозе Сенчина см.: [Доманский 2022; Цукер 2019; Цукер 2020]).

<sup>3</sup> Здесь и далее текст повести Романа Сенчина «Русская зима» приводится по изданию: *Сенчин Р.В.* Русская зима: [повести]. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2022. 443, [5] с. (Новая русская классика). Номер страницы указывается в тексте в скобках.

ное – легко прочитывается тот или иной сегмент физической реальности; за многими персонажами без труда угадываются реальные личности писателей, режиссеров, музыкантов; некоторые из них, кстати, даже названы своими именами. И, конечно, раз уж главная героиня драматург, весьма много в «Русской зиме» обращений к драме (как роду литературы) и театру (как виду искусства), драме и театру в их конкретных проявлениях. В текст вводятся описания пьес Булатович, истории их создания, не раз указывается на то, что Серафима пишет инсценировки прозаических эпических произведений для перенесения их на сцену, рассказывается о том, как и где ставятся пьесы Булатович, как сама она посещает спектакли... И автофикциональность «Русской зимы» позволяет говорить о том, что перед нами в этих случаях не просто изображение драмы и театра в эпическом литературном тексте, а именно инкорпорирование драматургического рода и театрального текста в художественную эпическую, т. е. то, что за упоминаемыми в повести драматургическими текстами и театральными постановками прочитываются реальные их «прототипы», указывает в данном случае на особую природу взаимодействия текста-реципиента и текста-источника: перед нами художественная интерпретация художественных же образцов физической реальности.

Для понимания такой интерпретации следует обратиться к специфике механизма инкорпорирования драмы и театра в эпический автофикциональный текст сенчинской повести. Мы рассмотрим один пример такого рода из «Русской зимы» – описание премьеры спектакля по одной из пьес Булатович в одном из московских театров. Театр назван в повести «Московский театр драмы и комедии» (с. 249), но вскоре становится ясно, о каком театре из физической реальности идет речь. После антракта прилетевшая из Екатеринбурга Серафима и москвич Олег, пришедший на премьеру по ее приглашению, вернулись в зал, где между ними состоялся такой разговор:

Заняли свои места. Свечин огляделся.

– Я здесь никогда не был. Почти во всех театрах был, а здесь – нет. Хотя с детства мечтал.

– Из-за Высоцкого? – вяло спросила Серафима; сейчас, когда наконец начал завязываться нормальный разговор, ей не хотелось его развивать. Перехотелось, видимо.

– Угу. Мечтал увидеть зал, сцену, вообще это все, где он столько сыграл, прожил... В восемьдесят девятом, когда первый раз в Москву приехал, первым делом сюда прибежал. Билетов, конечно, не было... Какой-то спектакль шел с Аллой Демидовой... (с. 260).



«Прототип» этого московского театра очевиден – это Театр на Таганке. Не менее очевиден и прототип пьесы Пулинович, на премьеру спектакля по которой пришли Булатович и Свечин. В «Русской зиме» пьеса названа «Берта»:

«Берта» была сейчас самой популярной пьесой Серафимы. Спектакли ставили один за другим буквально повсюду. В Москве – редкий случай для современной драматургии – «Берта» шла в двух театрах. Зритель, как сообщали, валом валил: история старухи-сибирячки из этнических немок, у которой завязалась любовь со стариком, приехавшим доживать век в деревню, трогала. И вот третий театр решил выпустить свою версию... (с. 249).

По этому «краткому пересказу» легко понять, что подразумевается пьеса Ярославы Пулинович «Земля Эльзы»<sup>4</sup>. Спектакль, поставленный по этой пьесе в Театре на Таганке, назывался «Эльза»<sup>5</sup>, премьера состоялась 22 июня 2016 г., режиссером выступила Юлия Ауг; в повести день премьеры – 17 декабря, а режиссер – неназванный мужчина: «...молодой еще, неименитый, для которого приглашение в такой театр было авансом, и он, судя по всему, оправдался. Режиссер сиял, обнимая стариков-актеров» (с. 261). Факт физической реальности у Сенчина фикционально трансформируется, однако трансформация носит отнюдь не судьбоносный характер: при смене названия спектакля (заметим, что и спектакль на Таганке был назван не так, как пьеса, – «Земля Эльзы» стала «Эльзой») и, соответственно, имени главной героини, при иной гендерной атрибуции режиссера и ином времени года премьеры, при всем при этом в предложенном пересказе сохраняется событийный ряд драматургического текста-источника. Далее же в «Русской зиме» исходная «Земля Эльзы» не просто воспроизводится, а интерпретируется – интерпретируется средствами, доступными эпическому прозаическому автофикциональному тексту.

---

<sup>4</sup> Пьеса, действительно, весьма востребованная современным театром. Так, помимо Театра на Таганке, спектакль по этой пьесе Пулинович был поставлен в московских театрах «Et Cetera», «Сфера», Театре Иллюзии, в петербургских Театре имени Ленсовета, Театре на Васильевском, в Волковском театре Ярославля, в Екатеринбурге, Туле, Нижнем Тагиле... О пьесе «Земля Эльзы» и ее сценических возможностях и интерпретациях см.: [Гончарова-Грабовская 2020; Карпова 2020; Купина 2019; Подлубнова 2018].

<sup>5</sup> См. об этом спектакле на официальном сайте Московского театра на Таганке. URL: <https://tagankateatr.ru/repertuar/elza> (дата обращения 22 января 2023).

Сначала возникает сегмент, в основе которого возможная вариативность текста пьесы при его сценизации; конкретно речь идет о вариативном потенциале финала «Берты». Дело в том, что финал текста-источника, пьесы Пулинович «Земля Эльзы», неизбежно провоцирует такую вариативность: дочь Ольга приносит Эльзе известие о смерти Василия Игнатьевича, далее

*Ольга уходит. Эльза сидит неподвижно. Неподвижен ее взгляд, неподвижны плечи, неподвижна спина, руки, ноги в туфлях на каблучках, волосы с пробивающейся сквозь краску сединной, светло-розовая нелепая шляпка. Тишина заполняет собой каждый сантиметр пространства. Тускло горит свет. В темном окне отражаются стул, стол, диван, шкаф, ковер на стене, ковер на полу, телевизор, сервант с хрусталем. А больше ничего нет. Вдруг раздается какое-то громкое тарыхтение. В окно бьет свет фар. Темный неразличимый силуэт стучит кулаком по стеклу. Эльза выходит на улицу в чем была и видит перед собой Василия. Бросается к нему в объятия.*

ЭЛЬЗА. Василий Игнатьевич!!!

ВАСИЛИЙ. Элечка, я украл мотоцикл! Поехали!

ЭЛЬЗА. Куда?

ВАСИЛИЙ. Туда, куда вы хотели.

ЭЛЬЗА. Это куда же?

ВАСИЛИЙ. В Париж. На южное море!

*Эльза и Василий садятся на мотоцикл. Мотоцикл с ревом заводится, и они уезжают<sup>6</sup>.*

И финал этот может прочитываться и как смерть Эльзы и, соответственно, ее предсмертное видение, и как реальный приезд живого Василия Игнатьевича за Эльзой, то есть как самый настоящий хэппи-энд (не исключаем и иных прочтений финала). В повести Романа Сенчина такого рода потенциальная вариативность текста-источника переносится на финал пьесы Булатович «Берта» (заметим, что исходный Василий Игнатьевич назван тут Игнатом Ивановичем – еще одно незначительное изменение текста-источника):

Серафима как автор, конечно, знала «Берту» чуть ли не наизусть, но спектакли по этой пьесе всегда были разные. Какие-то сцены режиски вычеркивали, что-то добавляли, расставляли свои акценты. В одних спектаклях возлюбленный старушки Берты старичок Игнат Ива-

<sup>6</sup> Пулинович Я. Победила я: Избранные пьесы. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 331.

нович умирал в больнице, а в других сбегал из больницы и похищал Берту у ее злой дочери, вез к морю... Вообще-то Серафима спокойно относилась к интерпретациям. Точнее, привыкла, закалилась. В первое время, помнится, расстраивалась, если видела, что заложенный в пьесу или сценарий смысл переиначен (с. 257).

Как видим, потенциальная вариативность финала пьесы «Земля Эльзы», вариативность, о которой мы только что сказали, в «Русской зиме» оказалась воспроизведена довольно точно: обе интерпретации финала – трагическая и счастливая (позволим себе назвать их так, хотя, возможно, не менее уместно тут было использовать к слову «финал» эпитеты «русский» и «голливудский») – названы в качестве возможных при театрализации «Берты» и отнесены к воле и намерению режиссеров, то есть связаны непосредственно с возможными театральными интерпретациями. Однако такая вариативность финала пьесы «Берта» в повести Сенчина далее отрицается; отрицается через соотнесение того конкретного варианта финала, что предложил режиссер московского театра, и довольно-таки однозначных представлений о финале драматургического текста, текста пьесы «Берта»:

Финал спектакля режиссер сделал в меру оптимистичным. В пьесе герой-старик однозначно умирал в больнице от сердечного приступа, скорее всего, умирала и Берта, и в предсмертном видении переживала несбывшееся: они вместе уезжают на мотоцикле прочь от ругающей себя между собой родни; уезжают «на теплые моря», о которых Берте рассказывал Игнат Иванович... Здесь же Игнат Иванович являлся то ли наяву, то ли мысленно к героине и читал ей то письмо, которое писал в больнице. Письмо с красивыми словами... (с. 261).

Обратим внимание на слово «однозначно» в характеристике финала в этот раз; данная трактовка полностью редуцирует предложенную выше возможность хэппи-энда, ведь здесь герой «однозначно умирал», да и героиня умирала, правда, умирала не однозначно, а «скорее всего», ну а собственно финал оказался охарактеризован как «предсмертное видение» Берты. Все это относится к драматургическому тексту пьесы «Берта» из повести Сенчина. К спектаклю же из этой повести, к финалу его предлагается не столь однозначная характеристика: финал сделан «в меру оптимистичным» и даже декларативно вариативным, что оформлено при помощи «то ли»: дается два варианта прочтения финала спектакля – наяву или мысленно; правда, оба эти варианта исключают друг друга, что, впрочем, не отменяет «счастливости» каждого из них, особенно –

относительно того, что «однозначно» было в тексте пьесы «Берта» согласно тексту «Русской зимы». Таким образом, при интерпретации исходных текстов – драмы и спектакля – в сенчинской повести декларируется однозначность драматургического текста и – парадоксально относительно этой однозначности – вариативность его при театрализации, а вместе с этим – и вариативность спектакля при его восприятии. Можно сказать, что таковы авторские представления о специфике такого вида литературы, как драма, и такого вида искусства, как театр.

Итак, все, сказанное о пьесе «Берта» и спектакле московского театра в сенчинской повести, не является строго фактом художественного вымысла, а восходит к художественным же «прототипам» – пьесе «Земля Эльзы» Ярославы Пулинович и спектаклям по этой пьесе (в частности, спектаклю «Эльза» в постановке Юлии Ауг в Театре на Таганке). В «Русской зиме» мы имеем дело с инкорпорированием в художественный эпический прозаический текст текстов драматургического литературного и театрального, источники коих из физической реальности актуализируются благодаря декларативной автофикциональности повести Сенчина, а само их инкорпорирование становится не просто межродовой и межвидовой перекодировкой, но – прежде всего – интерпретацией текстов-источников, интерпретацией, позволяющей автору изложить свой взгляд на драму и на театр как в конкретных их проявлениях, так и вообще, ведь проблема вариативности драматургического текста при его театрализации является в искусстве одной из важнейших.

Завершить же позволим себе тем сегментом, который завершает в «Русской зиме» эпизод со спектаклем «Берта» в московском театре. Серафима выходит из зала на поклон.

Такие выходы, конечно, почти всегда доставляли ей удовольствие. Даже если спектакль был не очень – они, по существу, связывали ее с театром, со зрителями. И зрители могли почувствовать, что все произошедшее сейчас на сцене произошло не само по себе. У этого действия есть автор... Смешная вроде бы мысль, если не знать, что теперь очень многие люди не представляют, кто такой драматург, а то и не в курсе, что драматурги вообще есть в природе (с. 262).

Таким образом, в рассмотренном сегменте нашлось место не только авторской концепции драмы и театра, но и авторской концепции роли биографического автора в драматургии, о чем вполне может состояться отдельный разговор в аспекте инкорпорирования связанной с искусством физической реальности в художественный вымысел.

## Литература

---

- Ван 2021 – *Ван Ц.* Повесть Романа Сенчина «Минус» как образец автопсихологической прозы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. № 2. С. 252–257.
- Вознесенская 2021 – *Вознесенская И.М.* Индивидуально-стилевые черты прозы Р. Сенчина (опыт анализа текста) // Проблемы преподавания филологических дисциплин в новых образовательных условиях: Материалы докладов и сообщений XXVI Международной научно-методической конференции памяти Надежды Тихоновны Свидинской. СПб., 2021. С. 277–280.
- Гончарова-Грабовская 2020 – *Гончарова-Грабовская С.Я.* Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020. № 2. С. 5–14.
- Доманский 2022 – *Доманский Ю.В.* Соединение несоединимого в художественной интерпретации музыкальной субкультуры позднесоветского времени («Аркаша» Романа Сенчина) // Вестник Калужского университета. Серия 2: Исследования по филологии. 2022. № 1 (1). С. 72–78.
- Карпова 2020 – *Карпова Т.Н.* Пьеса Я. Пулинович «Земля Эльзы» на современной сцене: в поисках жанра // Спектакль XXI века: Материалы межвузовского научно-практического семинара. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2020. С. 146–150.
- Купина 2019 – *Купина Н.А.* Пьесы Ярославы Пулинович: тема семьи и женские лингвокультурные типы // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 1 (184). С. 155–171.
- Новикова 2020 – *Новикова Е.О.* Мортальные мотивы в произведениях Р. Сенчина // Сибирский филологический форум. 2020. № 2 (10). С. 53–66.
- Новикова 2022 – *Новикова Е.О.* Образ литературного героя в раннем творчестве Романа Сенчина // Сибирский филологический форум. 2022. № 1 (18). С. 89–101.
- Подлубнова 2018 – *Подлубнова Ю.* Время Ярославы // Знамя. 2018. № 3. С. 212–214.
- Пономарева 2017 – *Пономарева Т.А.* Маргинальный герой в прозе Р. Сенчина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 274–281.
- Ротай 2012 – *Ротай Е.М.* Константы художественного мира в повестях Р. Сенчина // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2012. № 77. С. 1167–1178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstanty-hudozhestvennogo-mira-v-povestyah-r-senchina/viewer> (дата обращения 22 января 2023).
- Селеменова 2015 – *Селеменова М.В.* «Московский текст» в творчестве Р. Сенчина // Пушкинские чтения–2015: Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы XX Международной научной конференции / Под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. СПб.: Ленинградский государственный университет, 2015. С. 131–139.

- Селеменова 2017 – *Селеменова М.В.* Социокультурная среда московского мегаполиса в творчестве Р. Сенчина // Система ценностей современного общества: Сборник материалов LI Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2017. С. 30–35.
- Стрельникова 2021 – *Стрельникова Н.Д.* Такие разные «Петербургские повести» (опыт сопоставления) // Terra Rusistica: Сборник материалов Первого Международного форума молодых русистов / Сост. Е.В. Ковалых, С.В. Лукьянова, Н.С. Молчанова. Псков, 2021. С. 331–335.
- Стрельникова 2022 – *Стрельникова Н.Д.* «Петербургские повести» Р. Сенчина в контексте литературной традиции // Русская литература в иностранной аудитории: Сборник научных статей по итогам XIII Международной научно-практической конференции. СПб., 2022. С. 78–87.
- Цукер 2019 – *Цукер А.М.* Русский рок в зеркале литературы (о романе Р. Сенчина «Лед под ногами») // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов Международной научной конференции. Ростов н/Д., 2019. Т. 1. С. 72–84.
- Цукер 2020 – *Цукер А.М.* Русский рок скорее мертв, чем жив? Эпикриз от Романа Сенчина // Рок-музыка в контексте современной культуры: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 г. / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания, ИП Галин А.В., 2020. С. 31–47.

## References

---

- Domanskii, Yu.V. (2022), “The connection of the incongruous in the artistic interpretation of the musical subculture of the late Soviet period (‘Arkasha’ by Roman Senchin)”, *Vestnik Kaluzhskogo universiteta. Seriya 2: Issledovaniya po filologii*, vol. 1, no. 1, pp. 72–78.
- Goncharova-Grabovskaya, S.Ya. (2020), “Yaroslava Pulinovich’s dramaturgy (aspects of poetics)”, *Journal of the Belarusian State University. Philology*, no. 2, pp. 5–14.
- Karpova, T.N. (2020), “Ya. Pulinovich’s play ‘The Land of Elsa’ on the modern stage. In search of a genre”, in *Spektakl’ XXI veka: Materialy Mezhvuzovskogo nauchno-prakticheskogo seminarina [Performance of the 21<sup>st</sup> century. Proceedings of the Interuniversity Scientific and Practical Seminar]*, Yaroslavl’ski gosudarstvennyi teatral’nyi institut, Yaroslavl’, Russia, pp. 146–150.
- Kupina, N.A. (2019), “Yaroslava Pulinovich’s plays. The theme of family and female linguistic and cultural character types”, *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, vol. 21, no. 1, pp. 155–171.
- Novikova, E.O. (2020), “Mortal motives in the works of R. Senchin”, *Siberian Philological Forum*, vol. 10, no. 2, pp. 53–66.
- Novikova, E.O. (2022), “The image of a literary hero in the early work of Roman Senchin”, *Siberian Philological Forum*, vol. 18, no. 1, pp. 89–101.

- Podlubnova, Yu. (2018), "Yaroslava's time", *Znamya*, no. 3, pp. 212–214.
- Ponomareva, T.A. (2017), "Marginal hero in the prose of R. Senchin", in *RUDN journal of studies in literature and journalism*, vol. 22, no. 2, pp. 274–281.
- Rotai, E.M. (2012), "Constants of the artistic world in the novels of R. Senchin", Polythematic online electronic scientific journal of Kuban State Agrarian University, no. 77], pp. 1167–1178, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstanty-hudozhestvennogo-mira-v-povestyah-r-senchina/viewer> (Accessed 22 Jan. 2023).
- Selemeneva, M.V. (2015), " 'Moscow Text' in the works of R. Senchin", in Skvortsov, V.N. and Mal'tseva, T.V. (eds.), *Pushkinskie chteniya–2015: Khudozhestvennyye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: Materialy XX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Artistic strategies of classical and new literature. Genre, author, text. Proceedings of the 20th Pushkin International Scientific Conference 2015], Leningradskii gosudarstvennyi universitet, Saint Petersburg, Russia, pp. 131–139.
- Selemeneva, M.V. (2017), "The socio-cultural environment of the Moscow metropolis in the works of R. Senchin", in *Sistema tsennostei sovremennogo obshchestva: sbornik materialov LI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [The value system of modern society. Collection of materials of the 51st International Scientific and Practical Conference], Tsentr razvitiya nauchnogo sotrudnichestva, Novosibirsk, Russia, pp. 30–35.
- Strel'nikova, N.D. (2021), "Such different 'Petersburg stories' (comparison experience)", in Kovalykh, E.V., Luk'yanova, S.V. and Molchanova, N.S. (comp.), *Terra Rusistica: Sbornik materialov Pervogo mezhdunarodnogo foruma molodyh rusistov* [Terra Rusistica. Collection of materials of the First International Forum of Young Russianists], Pskov, Russia, pp. 331–335.
- Strel'nikova, N.D. (2022), " 'Petersburg Stories' by R. Senchin in the context of literary tradition", in *Russkaya literatura v inostranno auditoria: Sbornik nauchnykh statei po itogam XIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Russian literature in a foreign audience. Collection of scientific articles on the results of the 13th International Scientific and Practical Conference], Saint Petersburg, Russia, pp. 78–87.
- Van, Ts. (2021), "The novel by Roman Senchin 'Minus' as a sample of autopsychological prose", *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 14, no. 2, pp. 252–257.
- Voznesenskaya, I.M. (2021), "Individual stylistic features of R. Senchin's prose (experience of text analysis)", in *Problemy prepodavaniya filologicheskikh disciplin v novykh obrazovatel'nykh usloviyakh: Materialy dokladov i soobshchenii XXVI Mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii pamyati Nadezhdy Tikhonovny Svidinskoi*. [Issues of teaching philological disciplines in new educational conditions. Proceedings and reports of the 26th International Scientific and Methodological Conference in memory of Nadezhda Tikhonovna Svidinskaya], Saint Petersburg, Russia, pp. 277–280.
- Zucker, A.M. (2019), "Russian rock in the mirror of literature (about R. Senchin's novel 'Ice under your Feet')", in *Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture*:

*Sbornik trudov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Issues of synthesis in modern musical culture. Proceedings of the International Scientific Conference], vol. 1, Rostov-on-Don, Russia, pp. 72–84.

Zucker, A.M. (2020), “Is Russian rock more dead than alive? Epicrisis by Roman Senchin”, in Savitskaya, E.A. (ed.), *Rok-muzyka v kontekste sovremennoi kul'tury: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock music in the context of modern culture. Collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], Moscow, Russia, pp. 31–47.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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



УДК 821(410)-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-113-121

«Новая» поэзия 1900–1910-х гг.  
в эстетической теории Т.Э. Хьюма

Марина М. Дикун

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

*Аннотация.* Фигура Томаса Хьюма (1883–1917), английского поэта и литературного критика, мало известна русскому читателю. Несмотря на значимость его вклада в развитие англоязычной поэзии, степень изученности его роли в историко-литературном контексте XX в. в отечественном литературоведении представляется недостаточной. Отсутствие русскоязычных переводов его эссеистики и публицистики, а также непродолжительность его литературной карьеры привели к сужению контекста, в котором обычно рассматривается Хьюм, до имажистского течения. В данной статье предпринимается попытка сместить фокус внимания со стихотворений Хьюма на его литературно-критические тексты и сформулировать основные принципы его эстетической теории.

*Ключевые слова:* ранний модернизм; Томас Хьюм; поэзия 1910–1920-х гг.; эстетика раннего модернизма; модернистская поэзия

*Для цитирования:* Дикун М.М. «Новая» поэзия 1900–1910-х гг. в эстетической теории Т.Э. Хьюма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 113–121. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-113-121

“New” poetry of the 1900s and 1910s  
in T.E. Hulme’s aesthetics

Marina M. Dikun

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

*Abstract.* The English critic and poet Thomas Ernest Hulme (1883–1917) is not well known in Russia. Despite the significance of his contribution to the development of English-language poetry, the degree to which his role in the historical and literary context of the 20th century was studied in Russian liter-

---

© Дикун М.М., 2023

ary studies seems insufficient. The lack of Russian translations of his essays and journalism, and the shortness of his literary career, narrowed the context in which Hulme is usually viewed to the Imagist movement. The article attempts to make a shift in focusing the attention from Hulme's poetry to his literary and critical texts and to formulate the basic principles of his aesthetic theory.

*Keywords:* early modernism, Thomas Hulme, poetry of the 1910s and 1920s, aesthetics of early modernism, modernist poetry

*For citation:* Dikun, M.M. (2023), “ ‘New’ poetry of the 1900s and 1910s in T.E. Hulme's aesthetics”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 3, pp. 113–121, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-113-121

Настоящая статья предлагает вниманию читателя краткое исследование эстетической теории Томаса Хьюма. Эта тема представляется нам заслуживающей внимания ввиду того, что в англоязычной критике статус Хьюма остается неоднозначным (см. монографию С. Коффмана “A chapter for the history of modern poetry” («Глава из истории современной поэзии») [Coffman 1951] и диссертацию С. Хаджиянниса “A re-examination of the work of T.E. Hulme” («Пересмотр трудов Т.Э. Хьюма») [Hadjiyiannis 2011], а в отечественном литературоведении его эстетика, как правило, рассматривается только в контексте становления имажизма.

В рамках статьи мы обратимся к корпусу литературно-критических текстов Хьюма, представленных пятью работами:

- два ранних собрания черновых заметок “Cinders” («Пепелище»; 1906–1907 гг.) и “Notes on language and style” («Заметки о языке и стиле»; около 1907 г.), опубликованные посмертно в редакции Г. Рида в середине 1920-х гг.;
- прочитанная на одном из собраний «Клуба поэтов» лекция “A lecture on modern poetry” («Лекция о современной поэзии»; ноябрь 1908 г.);
- эссе “Romanticism and classicism” («Романтизм и классицизм»; конец 1911 – начало 1912 г.);
- короткий очерк “German chronicle” («Немецкая хроника»; осень 1913 г.).

«Пепелище» и «Заметки о языке и стиле» отличаются разрозненностью и незавершенностью: они никогда не печатались в авторской редакции, а в их публикациях, подготовленных Г. Ридом (1924, 1925) и М. Робертсом (1938), немало купюр. Фрагментарный характер ранних текстов Хьюма не позволяет делать основательные выводы относительно его эстетики и говорить о том, что на этом

этапе она уже была сформирована. Тем не менее в «Пепелище» и «Заметках о языке и стиле» вполне отчетливо проступают контуры основных направлений мысли Хьюма, получившие развитие в его более поздних статьях и эссе и непосредственно отразившиеся на поэзии 1910-х гг.

Сквозная тема «Пепелища» – отрицание единства мира. Отсутствие универсальных законов и принципов, определяющих устройство космоса, воплощает в себе основу философии Хьюма, полагающего, что иллюзорная абсолютная истина может иметь такой статус только в том случае, когда она принимается и одобряется обществом. То есть истина – это относительная величина, или результат всеобщего соглашения, достигаемого посредством вербальной коммуникации. В таком случае «мерило» всего – человек и его восприятие мира сквозь призму языка, который, как отмечает Хьюм, представляет собой натянутую между вещами паутину (“gossamer web”<sup>1</sup>), нити которой связывают человека с объектами внешнего мира. Человек, таким образом, не взаимодействует с реальностью напрямую, а довольствуется лишь ее образами, имеющими вербальное воплощение. Со временем паутинки истончаются и становятся едва заметными, связь слов и вещей ослабевает. Это заканчивается стадией болезни языка: “Afterwards this language, used to excess, becomes a disease...”<sup>2</sup> Отдаление *означающего* от *означающего* чревато не только общим снижением качества повседневной коммуникации, но и распространением ложных умозрительных представлений о мире в целом. Разрыв между планом выражения и планом содержания делает язык ненадежным описательным средством, а слово как отдельную смысловую единицу – относительной «величиной измерения» реальности. Отсюда то и дело проскальзывающие замечания об условности любых теорий, о бесплодности попыток построения классификаций, выявления общих закономерностей.

Примечательно, что Хьюм, воспринимающий упорядочивание как упрощение, все же выделяет два типа языка: *поэзию* и *прозу*. Выбор терминов неслучаен, хотя они используются в переносном значении. Алгебраический принцип, подразумевающий разрыв между *означающим* и *означаемым* и слепое жонглирование словами, – это маркер *прозы*. Называя ее «слепой», мы подчеркиваем ее качественное отличие от того, что Хьюм называет *поэзией*. Поэзия – это *визуальный* язык: “Each word must

---

<sup>1</sup> Hulme T.E. Cinders // The collected writings of T.E. Hulme / Ed. by K. Csengeri. Oxford: Clarendon, 1994. P. 8.

<sup>2</sup> Ibid.

be an image *seen*»<sup>3</sup>. Он состоит из четких зрительных образов, но не из аналогий. Аналогии, отсылающие к объекту через образ-посредник, свойственны *прозе*, к которой Хьюм относит в том числе и поэтические тексты, в частности “genteel poetry like Shelley’s”<sup>4</sup>. Язык, украшенный аналогиями и метафорами, теряет предметность и содержательность, превращается в нагромождение «пустых» слов. Настоящая же поэзия не нуждается в декорациях, ее отличительная черта – точность. В этом заключается принципиальное различие между *поэзией* и *прозой*, позволяющее говорить об оппозиции *прямого* (direct) и *непрямого* (indirect) языков.

Поэтический текст, согласно Хьюму, строится вокруг *идеи* (в платоновском смысле), которая впоследствии реконструируется читателем. При успешном взаимодействии с текстом у читателя создается ложное ощущение того, что *идея* была «выработана» им самим, хотя на самом деле она самостоятельно формируется при помощи образного ряда. Читатель, впрочем, не выступает в роли пассивного наблюдателя. Следование за запечатанной в тексте *идеей* требует активного восприятия, как минимум, визуализации образов. В таком случае стилистическое оформление должно выполнять самую что ни на есть практическую, а не декоративную функцию: направлять читательские усилия по интерпретации в нужное русло. Новая (т. е. визуальная) поэзия предназначена для нового читателя (“The new art of the Reader”<sup>5</sup>), готового стать *неявным* автором (“unexpressed author”<sup>6</sup>), вовлеченным в создание текстуальных смыслов.

Хотя поэтический текст, как может показаться, представляет собой не более чем «хранилище» идей и образов, доставляемых от автора к читателю, попробуем предположить, что логика Хьюма все же несколько иная. Во-первых, введенная им фигура нового читателя подразумевает активное взаимодействие с текстом, следующее, по-видимому, из потенциальной множественности его интерпретаций. Во-вторых, во фрагменте, посвященном тонкостям устройства авторского воображения, встречаем прямое указание на «самостоятельность» поэзии: “In a sense the poetry writes itself”<sup>7</sup>. В таком случае формула *образ–текст–образ*, выводимая из хьюмовских представлений о фигуре автора и усилиях его вообра-

<sup>3</sup> Hulme T.E. Notes on language and style // The collected writings of T.E. Hulme / Ed. by K. Csengeri. Oxford: Clarendon, 1994. P. 25.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. P. 39.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

жения, описывает формальный количественный перенос образа на бумагу и его предполагаемую реконструкцию в читательском сознании. Заметим, что совпадение первого и последнего звена этой цепи не предполагает их качественного равенства. Образ, получаемый читателем на выходе, отличается от первоначального как минимум по двум взаимосвязанным причинам: у него появляются два дополнительных «автора» в лице самого читателя и языка; читательское авторство сопровождается не только расхождением отправленного и полученного «сообщения», но и несовпадением интерпретаций отдельных читателей, обусловленным разницей индивидуального восприятия.

Конечно, следует оговориться и сказать, что Хьюм, рассматривая читателя как *неявного автора*, а поэзию как своеобразный вид перевода, не проводит сравнительного анализа образного содержания поэзии на этапе ее создания и этапе ее «дешифровки» и не приходит к заключению о множественности толкований одного и того же текста. Несмотря на это, принимая во внимание фрагментарный, обрывочный характер жанра заметок, которым представлены его ранние эстетические изыскания, мы считаем, что не будет ошибкой предположить, что такой вывод не только согласуется с логикой мысли Хьюма, но и подразумевается ей.

Итак, попробуем подвести предварительный итог и сформулировать основные направления мысли Хьюма, выраженные в ранних текстах (1906–1907 гг.): 1) субъективность языка как средства описания мира; 2) выделение *прямого* и *непрямого* языка, закрепление поэзии за *прямым* языком; 3) определение *новой* поэзии как визуальной поэзии; 4) утверждение самодостаточности текста как следствия укрепления фигуры читателя.

Конечно, говорить о том, что рецепция этих идей среди прочего задавала вектор развития англо-американской поэзии, было бы неверно хотя бы потому, что эти ранние записи Хьюма впервые были опубликованы лишь спустя двадцать лет после их создания. Тем не менее, как мы уже отмечали, размышления о языке и поэзии, едва оформившиеся в ранних заметках, были продолжены в более поздних текстах («Лекция», «Романтизм и классицизм», «Немецкая хроника»), которые, как это достоверно известно, были своевременно опубликованы или прочитаны в виде лекций еще при жизни Хьюма.

Так, в «Лекции» (1908)<sup>8</sup> раскрывается тема трансформации современной поэзии. Примечательно, что текст начинается с короткой ремарки о метаязыке, с помощью которого будет вестись

---

<sup>8</sup> Hulme T.E. A lecture on modern poetry // The collected writings of T.E. Hulme / Ed. by K. Csengeri. Oxford: Clarendon, 1994. P. 49–56.

речь о поэзии. Хьюм с явным неодобрением отмечает, что укоренившаяся в сознании большинства из нас практика приравнивания поэзии к привилегированному языку, окруженному едва ли не религиозным ореолом, приводит к тому, что в пестроте высокопарных слов мы теряем из виду сам предмет исследования – поэзию. Он предупреждает читателя, что будет изъясняться просто и незатейливо, ведь поэзия – один из способов выражения, доступных человеку и обществу, и говорить о нем следует так же открыто, как и о любом другом аспекте нашей жизни.

В этом стремлении к ясности и простоте слышится начатая в «Пепелище» мысль об относительности и субъективности языка, прослеживается желание избежать перехода на стадию нездоровой болезненности. Аналогичный пассаж, пускай и не касающийся метаязыка напрямую, но отсекающий часть смыслов, не подразумеваемых авторской оптикой, встречаем и во вступлении к «Немецкой хронике»<sup>9</sup>, где Хьюм поясняет, что его очерк – это краткий обзор изданной Куртом Хиллером антологии “Der Kondor” («Кондор»), а не претендующий на истинность и основательность экскурс в историю немецкой литературы.

Снабдив текст предварительными комментариями о языке, Хьюм отмечает, что развитие поэзии обеспечивается непрерывным обновлением стихотворных форм. Рубеж XIX–XX вв., по его словам, ознаменован поэтическим кризисом и упадком. Почему их преодоление требует новых форм и новой поэзии? Ответ находим в «Романтизме и классицизме», продолжающем риторiku смены поэтических парадигм. Доводы Хьюма, строго говоря, сводятся к двум аргументам. Во-первых, *романтическая* парадигма сменяется *классицистической* (обратимся к хьюмовскому пониманию этих понятий далее). Во-вторых, происходит смена доминанты в оппозиции *воображения* (imagination) и *фантазии* (fancy). Остановимся на них подробнее.

Опираясь на понятия «воображение» и «фантазия», Хьюм отсылает<sup>10</sup> к их разграничению, заданному и С. Колриджем в “Biographia Literaria” («Литературная биография»)<sup>11</sup>, и устанав-

<sup>9</sup> Hulme T.E. German chronicle // The collected writings of T.E. Hulme / Ed. by K. Csengeri. Oxford: Clarendon, 1994. P. 74–82.

<sup>10</sup> Интерес к затронутому Колриджем вопросу поэтического воображения и фантазии был свойственен и другим модернистам. См., например, эссе Т.С. Элиота “Experiment in Criticism” (1929), “Wordsworth and Coleridge” (1932).

<sup>11</sup> Coleridge S.T. Biographia literaria; or, Biographical sketches of my life and opinions. 2 vols. / Ed. by J. Engell, W.J. Bate. L.: Routledge-Kegan Paul, 1983.

ливаает, что *фантазия* по своим характеристикам превосходит *воображение*. Что касается *романтизма* и *классицизма*, под ними он понимает два типа восприятия мира и природы человека и их влияние на литературный процесс. Согласно *романтическому* мировосприятию, человек – это резервуар бесконечных возможностей, сдерживаемых сверхзаданными социальными и политическими установками. Приверженцы *классицистического взгляда* видят его существом ограниченным, несовершенным, способным к развитию только в условиях подчинения строгим догмам. *Романтическое* и *классическое* в поэзии – это выражение результата авторского мироощущения. Описывая умонастроение начала XX в., Хьюм с уверенностью говорит о неизбежности перехода к *классической* парадигме. Однако заметим, что речь идет не о возвращении к эпохе классицизма и подражании ей, а о возрождении *классицистического* взгляда на мир, обращении к дохристианской поэзии, с помощью которой будут найдены новые техники и способы выражения в искусстве.

Смена художественной парадигмы, однако, опережает обновление читательских ожиданий. Романтизм настолько избаловал взыскательного читателя витиеватостью страданий и сожалений, что прямота и точность классики претят ему, отдавая скудностью содержания и скупостью выражения. В *классических* текстах человек остается земным существом, не посягающим на Божественное всеисие, а заставить романтиков увидеть красоту в обыденности непросто. Это связано с тем, что сделать это можно только при помощи языка, а язык – это общественный инструмент, использование которого сопряжено с «языковой борьбой» (“a terrific struggle with language”<sup>12</sup>), направленной на минимизацию искажений сообщения при его передаче от адресата к отправителю. Такая борьба чаще всего заканчивается компромиссом – нашим обреченным согласием на потерю части исходного сообщения ради успешного завершения акта коммуникации. Но язык искусства не терпит компромиссов и требует филигранной точности и безукоризненной ясности. Мастерство поэта, пишет Хьюм, заключается в умении зафиксировать образ и «законсервировать» его в тексте в первоначальной форме без погрешностей и округлений. Таким образом, совершенство поэтического текста заключается не в его внутренней бесконечности, а в аккуратности и строгой выверенности языка, которые может предложить *классическая* поэзия.

---

<sup>12</sup> Hulme T.E. Romanticism and Classicism // The collected writings of T.E. Hulme / Ed. by K. Csengeri. Oxford: Clarendon, 1994. P. 59–73.

Несмотря на терминологические неурядицы и отсутствие универсального языка для ведения дискуссий, который мог бы приблизить *классиков* и *романтиков* к пониманию, противоречия, наметившиеся между ними из-за контрастности двух моделей мировосприятия, по мнению Хьюма, не отменяют непрерывности развития литературного процесса, подразумевающего естественный переход от *романтической* парадигмы к *классической*.

Наступление *классического* периода одновременно объясняет назревшую необходимость в реформировании поэзии и характеризует ее сущность. Попробуем суммировать те положения о «новой» поэзии, которые представлены в текстах, составляющих эстетическую теорию Хьюма: 1) расцвет поэзии совпадает с появлением новой стихотворной формы; 2) «новая» поэзия – это визуальная поэзия; 3) в оппозиции *прямого* и *непрямого* языка поэзия соответствует *прямоту*; 4) стремление к точности и визуальной образности языка; 5) отказ от «декоративных» элементов языка (например, излишних витиеватых метафор) в тех случаях, когда они нарушают целостность образного ряда, размывая его границы; 6) использование поэтической формы верлибра; 7) превосходство *фантазии* над *воображением*; 8) устранение тематических и содержательных ограничений поэзии; 9) переход от *романтической* парадигмы к *классической*.

Заметим, что если говорить о рецепции и каком-либо влиянии набросков этих положений, обнаруживающих себя еще в датируемых 1906–1907 гг., но опубликованных лишь в середине 1920-х «Пепелище» и «Заметках», было бы преждевременно, то трудно игнорировать тот факт, что «Лекция» и «Романтизм и классицизм» (знакомство публики с которыми состоялось своевременно – в 1908 и 1912 гг. соответственно) в определенном смысле предвосхитили основные направления критической мысли конца 1910-х и 1920-х гг. и в значительной степени сформировали поэтику англо-американской поэзии 1910-х гг.

## *Литература*

---

- Coffman 1951 – *Coffman S.K.* Imagism, a chapter for the history of modern poetry. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1951. 235 p.
- Hadjiyiannis 2011 – *Hadjiyiannis C.* A re-examination of the work of T.E. Hulme, PhD Thesis, University of Edinburgh, 2011. 295 p.



### *References*

---

Coffman, S.K. (1951), *Imagism, a chapter for the history of modern poetry*, University of Oklahoma Press, Norman, USA.

Hadjjiannis, C. (2011), *A re-examination of the work of T.E. Hulme*, PhD Thesis, University of Edinburgh, UK.

### *Информация об авторе*

*Марина М. Дикун*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; marinadikun@yandex.ru

### *Information about the author*

*Marina M. Dikun*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; marinadikun@yandex.ru

## Языковая репрезентация Парижа в творчестве Жака Превера

Ольга А. Кулагина

*Московский педагогический государственный университет,  
Москва, Россия, oa.kulagina@mpgu.edu*

*Аннотация.* Париж является одним из городов, где французские писатели различных эпох наиболее охотно размещают действие своих произведений. В данной статье мы сосредоточимся на изображении Парижа в творчестве Жака Превера (1900–1977), известного французского поэта и сценариста, который родился в городке Нейи-сюр-Сен недалеко от Парижа и большую часть своей жизни провел в столице. В связи с этим представляется логичным, что этот город занимает отдельное место в его произведениях. Целью статьи является анализ основных лингвистических средств репрезентации Парижа в поэтических и прозаических текстах Превера. Основным методом исследования выступает лингвостилистический и лингвокультурологический анализ аутентичного художественного текста. Материалом для анализа послужили сборники “Choses et autres” («Одно и другое», 1972), “Grand Bal du Printemps” («Большой Весенний Бал», 1951), “Histoires et d’autres histoires” («Истории и еще истории», 1946). По итогам исследования делается вывод о специфике изображения Парижа в творчестве Превера, конкретизируются основные языковые средства, используемые при репрезентации города, а также намечаются перспективы для дальнейших исследований в данной области.

*Ключевые слова:* языковая репрезентация, лингвостилистический и лингвокультурологический анализ текста, Париж, Жак Превер

*Для цитирования:* Кулагина О.А. Языковая репрезентация Парижа в творчестве Жака Превера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 122–132. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-122-132

## Linguistic representation of Paris in Jacques Prévert's works

Olga A. Kulagina

*Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia,  
oa.kulagina@mpgu.edu*

*Abstract.* Paris is one of the cities where French writers of various eras are most willing to place the action of their works. The article is focused on the depiction of Paris in the works of Jacques Prévert (1900–1977), a famous French poet and screenwriter born in Neuilly-sur-Seine near Paris and who spent most of his life in the capital. So it seems logical that the city stands separate in his works. The purpose of the article is to analyze the main linguistic means of representation of Paris in Prévert's poetic and prose texts. The main method of research is linguostylistic and linguoculturological analysis of an authentic literary text. The material for the analysis was selected from the collections "Choses et autres" ("Things and others", 1972), "Grand Bal du Printemps" ("Great Spring Ball", 1951), "Histoires et d'autres histoires" ("Stories and more stories", 1946). Based on the results of the study, a conclusion is made about the specifics of the image of Paris in Prévert's works, the main linguistic means used in the representation of the city are specified, and prospects for further research in the area are outlined.

*Keywords:* linguistic representation, linguostylistic and linguoculturological analysis, Paris, Jacques Prévert

*For citation:* Kulagina, O.A. (2023), "Linguistic representation of Paris in Jacques Prévert's works", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literature. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 122–132, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-122-132

Городское пространство Парижа вызывает интерес многих авторов, начиная от Средневековья и до наших дней. В литературе столица Франции представляет собой некий баланс между глобальным и локальным, который отражается в пространственном плане [Malela 2017]. Париж стал первым крупным городом, который породил свой собственный цельный миф и собственный дискурс [Sindićić 2018], а также может выступать не только как место действия, но и как одно из действующих лиц произведения [Набилкина 2012].

В творчестве Жака Превра Париж также играет двойную роль: с одной стороны, он показан как место, где разворачиваются определенные события, с другой – это полноценный персонаж, обладаю-

щий собственной манерой поведения, чувствами и воспоминаниями. Из этого следует, что изображение Парижа у Превера амбивалентно. С одной стороны, это город-праздник, единый с природой, что демонстрируется в стихотворении “Chaque année...” («Каждый год...»):

Chaque année  
 chaque nouvelle saison souhaite la fête à la ville  
 et chacune en son temps chacune à sa manière  
 l'hiver après l'automne l'automne après l'été  
 Mais on dirait  
 que le Printemps  
 lui  
 ne souhaite à Paris que son anniversaire  
 la fête de sa jeunesse délivrée de tous liens  
 [Prévert 2011b, p. 16]

Каждый год  
 Каждое новое время года поздравляет город с праздником  
 Каждое – в свое время, каждое – в своей манере  
 Зима за осенью, осень за летом

Но, кажется,  
 Весна  
 и именно она  
 поздравляет Париж только с днем рождения  
 с праздником его юности, свободной от всех пут<sup>1</sup>

Приведенный пример представляет собой развернутую персонификацию Парижа и времен года, в первую очередь – весны. Персонификация Парижа содержит в себе также парадокс, выраженный сочетанием лексем *anniversaire* («день рождения») и *jeunesse* («юность»), поскольку простые смертные с каждым новым днем рождения становятся старше, однако Париж, очевидно, представляет собой исключение из правил. Отметим также метафору *délivrée de tous liens* («свободная от всех пут»), передающую вольнолюбивый характер Парижа. Последняя мысль иллюстрируется и в следующем фрагменте:

Et Paris  
 qui n'aime guère dans le fond les grandes fêtes officielles  
 les grandes insolationes et commémorations

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод наш. – О. К.

ni les sanglots trop longs  
et qui ne participe qu'avec la plus souveraine indifférence à ces  
grandes réjouissances  
quand on présente devant l'Arc de Triomphe  
les armes à la souffrance  
et  
que le soleil astique les cuivres pour rendre sur l'Esplanade  
la fanfare plus martiale

Paris est fou de joie  
quand arrive le printemps<sup>2</sup>

А Париж,  
который на самом деле совсем не любит официальные торжества  
сильные солнечные удары и памятные мероприятия  
и долгие рыдания  
и который участвует с величайшим безразличием в этих  
празднествах  
когда перед Триумфальной аркой демонстрируют  
оружие для причинения страданий  
и  
когда солнце начищает духовые инструменты, чтобы на Площади  
фанфары звучали более воинственно

Париж сходит с ума от радости  
когда приходит весна

В процитированном отрывке стоит отметить антитезу между Парижем официальным и Парижем настоящим, живым. Первый показан посредством лексем, обладающих в основном негативной коннотацией, как то: *insolations* («солнечные удары»), *sanglots* («рыдания»), *souffrance* («страдание»), *martiale* («воинственно», букв. «воинственная»). В то же время истинный, живой Париж показан посредством гиперболы *fou de joie* («сходит с ума от радости»), противопоставленной выверенным до мелочей официальным торжествам и дополняющей персонифицированный образ Парижа. Реакция города на официальные мероприятия, свидетелем которых ему приходится быть, передается также гиперболой *avec la plus souveraine indifférence* («с величайшим безразличием»), что подчеркивает контраст между двумя ипостасями города.

---

<sup>2</sup> *Prévert J. Grand Bal du Printemps suivi de Charmes de Londres. Paris: Éditions Gallimard, 2011. P. 16.*

Персонифицирована у Превера также и Сена – река, которая устойчиво ассоциируется с Парижем. Приведем пример из стихотворения “La Seine a rencontré Paris” («Сена встретила с Парижем»):

Et le fleuve s'appelle la Seine  
 Quand la ville s'appelle Paris  
 et la Seine c'est comme une personne  
 Des fois elle court elle va très vite  
 elle presse le pas quand tombe le soir  
 Des fois au printemps elle s'arrête  
 et vous regarde comme un miroir  
 et elle pleure si vous pleurez  
 ou sourit pour vous consoler  
 et toujours elle éclate de rire  
 quand arrive le soleil d'été<sup>3</sup>

И река называется Сена  
 Когда город называется Париж  
 а Сена – как человек  
 Иногда она бежит, она течет очень быстро  
 она ускоряет шаг, когда наступает вечер  
 Иногда весной она останавливается  
 и смотрит на вас, словно зеркало  
 и она плачет, если вы плачете  
 или улыбается, чтобы вас утешить  
 и всегда громко смеется  
 когда приходит летнее солнце

В приведенном примере персонификация Сены эксплицитно выражена сравнением *et la Seine c'est comme une personne* («а Сена – как человек») и дополнительно акцентирована посредством метафорического употребления глаголов *courir* («бежать»), *aller* («идти»), *presser le pas* («ускорять шаг»), *s'arrêter* («останавливаться»), *regarder* («смотреть»), *pleurer* («плакать»), *sourire* («улыбаться»), *éclater de rire* («громко смеяться»). Единство Сены и Парижа показано за счет настоящего обобщающего *Et le fleuve s'appelle la Seine / Quand la ville s'appelle Paris* («И река называется Сена / Когда город называется Париж»). Наряду с этим Сена изображена как друг, готовый всегда выслушать и утешить, что продемонстрировано посредством метафорических персонификаций *et elle pleure*

<sup>3</sup> *Prévert J.* Choses et autres. Paris: Éditions Gallimard, 2011. P. 206.

*si vous pleurez / ou sourit pour vous consoler* («и она плачет, если вы плачете / или улыбается, чтобы вас утешить»).

Репрезентация Сены может быть и бестиарной, что демонстрируется в следующем примере из вышеупомянутого стихотворения:

La Seine dit un chat  
c'est une chatte  
elle ronronne en me frôlant  
Ou peut-être que c'est une souris  
qui joue avec moi puis s'enfuit<sup>4</sup>

Сена, говорит кот,  
это кошечка,  
она мурлычет и трется об меня.  
А может, это мышь,  
которая играет со мной, а потом убегает

В этом фрагменте Сена описана посредством сразу двух бестиарных метафор – *une chatte* («кошечка») и *une souris* («мышь»), которые образуют между собой антитезу и таким образом демонстрируют противоречивый, многогранный характер Сены.

Единство Парижа с природой показано и в стихотворении “*Encore une fois sur le fleuve*” («И снова на реке»):

Et le soleil se promène dans l'île  
Saint-Louis  
et il a beaucoup de belles et tendres choses  
à dire sur elle  
mais ce sont des choses secrètes entre l'île et lui<sup>5</sup>

А солнце прогуливается по острову  
Святого Людовика  
и оно хочет сказать много прекрасного и нежного  
о нем  
но это секрет между островом и ним

Остров Святого Людовика – один из наиболее древних районов Парижа, который здесь также персонифицирован наравне с солн-

---

<sup>4</sup> Ibid. P. 206.

<sup>5</sup> *Prévert J.* Histoires et d'autres histoires. Paris: Éditions Gallimard, 2012. P. 11.

цем. Обращает на себя внимание уподобление солнца и острова Святого Людовика влюбленной паре, – поскольку во французском языке слово *île* («остров») принадлежит к женскому роду, – выраженное посредством эпитетов *beaucoup de belles et tendres choses* («много прекрасного и нежного») и *des choses secrètes* («секрет», букв. «тайные вещи»).

Тем не менее репрезентация Парижа в текстах Превера не всегда окрашена положительно. У города есть и другая, более темная, сторона, для обозначения которой используется перифраз *Ville Lumière* («Город Света»), известный приблизительно с XVII в. и часто употребляемый для обозначения Парижа<sup>6</sup>. Подобный парадокс вполне вписывается в общую характеристику стиля Превера: манеру писателя отличает специфическое сочетание наиболее употребительных приемов [Poujol 1958] в целях создания шокового эффекта [Weisz 1970]. Приведем некоторые примеры употребления этого перифраза в текстах Превера, заимствованные из стихотворения “Embrasse-moi” («Целуй меня», пример 1) и эссе “Rouge” («Красный», пример 2):

1) C'était dans un quartier de la ville  
Lumière  
Où il fait toujours noir où il n'y a jamais d'air  
Et l'hiver comme l'été là c'est toujours l'hiver<sup>7</sup>

Это было в одном из районов  
города света  
Где всегда темно, где никогда нет воздуха  
А зимой и летом там всегда зима

2) Mais, dans la Ville Lumière, quand les cars de l'ordre noir, jour et nuit sur le pied de guerre, de la rue de la Huchette à la rue de la Paix, disparaissent dans l'obscurité laissant de sombres flaques sur le trottoir, sur la chaussée, sans être peintre, artiste ou en bâtiment, il est facile de distinguer dans la pénombre leur vraie couleur, le rouge marcellin<sup>8</sup>.

Но в Городе Света, когда фургоны с черным флагом, днем и ночью, по законам военного времени, от улицы Юшет до улицы Мира исчезают в темноте, оставляя темные лужи на тротуаре, на шоссе, то,

<sup>6</sup> Pourquoi Paris est-elle surnommée la Ville Lumière? // Paris Zigzag. URL: <https://www.pariszigzag.fr/insolite/histoire-insolite-paris/pourquoi-paris-sappelle-la-ville-lumiere-surnom> (дата обращения 23 ноября 2022).

<sup>7</sup> Prévert J. Histoires et d'autres histoires. P. 124.

<sup>8</sup> Prévert J. Choses et autres. P. 235.



даже если вы не художник и ничего в этом не понимаете, несложно различить в сумерках их истинный цвет, красный, как на полотнах Марселена<sup>9</sup>.

В примере 1 речь идет об одном из бедных районов Парижа, который описан посредством двух гиперболических парадоксов: *un quartier de la ville / Lumière / Où il fait toujours noir* («один из районов города / света / где всегда темно») и *l'hiver comme l'été c'est toujours l'hiver* («зимой и летом там всегда зима»). Эти парадоксы призваны продемонстрировать ту самую темную, неприглядную сторону Парижа, которая противоречит его репутации «Города Света» и где нет места радости.

Пример 2 является отсылкой к периоду с 1940 по 1944 г., когда Париж находился под немецко-фашистской оккупацией. Перифраз *Ville Lumière* составляет здесь антитезу с черным флагом СС (*l'ordre noir*), темнотой (*l'obscurité*) и темными лужами крови (*de sombres flaques*), которые остаются на тротуарах и шоссе. В обоих примерах данному перифразу противопоставлено обширное лексико-семантическое поле «тьма». Обращают на себя внимание два культурно-коннотированных топонима – *rue de la Huchette* (улица Юшет), где в августе 1944 г. развернулись ожесточенные бои за освобождение Парижа<sup>10</sup>, и *rue de la Paix* (улица Мира), которые также противопоставляются упомянутому выше лексико-семантическому полю «тьма», репрезентирующему нацистскую оккупацию. Таким образом, Париж изображен как противоречивый город, где противопоставлены свет и мрак и который хранит память о сравнительно недавнем темном прошлом.

Однако, по мнению автора, память о более отдаленном прошлом в городе пытаются стереть, что видно из фрагмента вышеупомянутого эссе “Rouge” («Красный»):

De retour parmi les naturels de Paris, Paris sur la terre, il retrouve leur ville, sa ville, de plus en plus menacée par ses prometteurs, par ses embellisseurs.

Elle est enfermée, piégée comme une belle femme de science-fiction dans un inquiétant institut de beauté future.

---

<sup>9</sup> Имеется в виду французский художник Марселен Дебутен (1823–1902).

<sup>10</sup> Barricade angle de la rue de la Huchette et de la place du Petit-Pont // Musée de la Résistance en ligne. URL: <http://museedelaresistanceenligne.org/media4657-Barricade-angle-de-la-rue-de-la-Huchette-et-de-la-place-du-Petit-Pont> (дата обращения 23 ноября 2022).

Mais on la rassure:

– Bien sûr, le traitement sera dur, mais on vous enlèvera vos rides, vos rides comme vos Halles aux fleurs et aux vins, et votre canal Saint-Martin.

Vos bidonvilles seront souterraines et comme la Foire à la Ferraille ou les dernières marchandes de quat'saisons, toutes vos verrues disparaîtront. La hiérarchiculture verticale réalise d'incessants progrès, bientôt Paris comme Plessis du bon vieux roi Louis XI s'appellera Paris-les-Tours et les cages seront surélevées, leurs barreaux améliorés<sup>11</sup>.

Снова оказавшись среди обитателей Парижа, Парижа на земле, он обнаруживает, что их городу, его городу все больше угрожают обещатели и украшатели.

Он заперт, загнан в ловушку, как какая-нибудь красавица из научно-фантастического фильма в пугающем институте красоты будущего.

Но его успокаивают:

– Конечно, лечение будет сложным, но мы избавим вас от морщин, от улиц вроде Чрева Парижа, где продают цветы и вино, и от канала Сен-Мартен.

Ваши трупщобы будут спрятаны под землей, и, как ярмарка металлов или последние уличные торговки, все ваши бородавки исчезнут. Культура вертикального развития постоянно движется вперед, скоро Париж, как замок Плесси старого доброго короля Людовика XI, будет называться Париж-с-Башнями, и клетки вознесутся вверх, а их прутья будут усовершенствованы.

В данном фрагменте Париж в очередной раз персонифицируется, причем в оригинале эта персонификация осуществляется в женском роде – на основе существительного *ville* («город»), которое во французском языке относится к женскому роду. Метафорическое сравнение с красавицей, оказавшейся в некоем страшном учреждении, показывает симпатии автора, который, судя по тексту, не является сторонником мер по изменению облика города. Упомянутые меры, судя по всему, не отличаются особенной бережностью, поскольку старинные парижские реалии (такие, как знаменитый рынок Чрево Парижа или уличные торговцы) репрезентируются путем употребления лексем с отрицательным значением, в частности *rides* («морщины») и *verrues* («бородавки»). Критическое отношение автора к возможным изменениям передается посредством гиперболы *les cages seront surélevées* («клетки вознесутся вверх»), обозначающей небоскребы, и парадокса *leurs barreaux améliorés* («их прутья будут усовершенствованы»).

<sup>11</sup> *Prévert J.* Choses et autres. P. 232.

Подводя итог, мы можем заключить, что репрезентация Парижа в произведениях Жака Превера отличается двойственностью. С одной стороны, он показан как город, единый с природой и чуждый громким официальным празднествам. С другой стороны, Париж Превера имеет также свою темную сторону, а его внешний облик находится под угрозой, поскольку его стремятся радикально изменить, уничтожив старые районы и застроив их небоскребами. Основной стилистической фигурой, репрезентирующей Париж, является персонификация, в том числе в женском роде, уподобляющая столицу Франции прекрасной даме, чья красота оказывается в опасности. Также частотным является перифраз *Ville Lumière* («Город Света»), который служит, главным образом, при изображении неприглядной стороны Парижа. Другими значимыми приемами являются парадокс, антитеза, гипербола и употребление культурно-коннотированных имен собственных.

### Литература

---

- Набилкина 2012 – *Набилкина Л.Н.* Париж в зеркале французской литературы // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1 (32). С. 249–251.
- Malela 2017 – *Malela B.* Le global et le local: réécriture de Paris et reconstruction d'un espace esthétisé // *Présence francophone*. 2017. Vol. 88. N° 1. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol88/iss1/9/> (дата обращения 25 ноября 2022).
- Poujol 1958 – *Poujol J.* Jacques Prévert ou le langage en procès // *The French Review*. 1958. Vol. 31. No. 5. P. 387–395.
- Sindičić 2018 – *Sindičić M.* Paris et ses banlieues dans les romans de Faïza Guène et Rachid Djäïdani // *Études romanes de Brno*. 2018. Vol. 39. Iss. 1. P. 7–19.
- Weisz 1970 – *Weisz P.* Langage et imagerie chez Jacques Prévert // *The French Review*. Special issue. 1970. Vol. 43. No. 1. P. 33–43.

### References

---

- Malela, B. (2017), “Le global et le local: réécriture de Paris et reconstruction d'un espace esthétisé”, *Présence francophone*, vol. 88, n° 1, available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol88/iss1/9/> (Accessed 25 Nov. 2022).
- Nabilkina, L.N. (2012), “Paris in the mirror of French literature”, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, vol. 32, no. 1, pp. 249–251.
- Poujol, J. (1958), “Jacques Prévert ou le langage en procès”, *The French Review*, vol. 31, no. 5, pp. 387–395.
- Sindičić, M. (2018), “Paris et ses banlieues dans les romans de Faïza Guène et Rachid Djäïdani”, *Études romanes de Brno*, vol. 39, iss. 1, pp. 7–19.
- Weisz, P. (1970), “Langage et imagerie chez Jacques Prévert”, *The French Review*, *Special issue*, vol. 43, no. 1, pp. 33–43.

*Информация об авторе*

*Ольга А. Кулагина*, кандидат филологических наук, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1; oa.kulagina@mpgu.edu

*Information about the author*

*Olga A. Kulagina*, Cand. of Sci. (Philology), Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 1, Malaya Pirogovskaya St., Moscow, Russia, 119991; oa.kulagina@mpgu.edu

## Рецензии и обзоры

---

УДК 821(47)-312

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-133-138

### Проза православных писателей XX–XXI вв. как закономерное явление в процессе развития русской литературы

Рецензия на книгу:

*Бойко С.С.* Книги для бессмертных:  
Теоцентричная проза православных писателей  
XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 345 с.

Надежда И. Пак  
*Музей истории г. Обнинска, Обнинск, Россия,  
elpis-52@mail.ru*

*Аннотация.* В рецензии рассматривается книга С.С. Бойко «Книги для бессмертных. Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв.». Отмечается необходимость и важность данного исследования для определения, с одной стороны, существенного значения указанной прозы в жизни современного общества, а с другой – ее органичной вписанности в историю русской литературы.

*Ключевые слова:* теоцентричная проза, проблематика, жанр, поэтика, композиция, сюжет, мотив, мир произведения

*Для цитирования:* Пак Н.И. Проза православных писателей XX–XXI вв. как закономерное явление в процессе развития русской литературы. [Рец.]: *Бойко С.С.* Книги для бессмертных: Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 345 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 133–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-133-138

---

© Пак Н.И., 2023

Prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries  
as a natural phenomenon in the process  
of development of Russian literature

Book review:

*Boyko S.S.* Books for immortals. Theocentric prose  
of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries.  
Moscow: RSUH, 2021. 345 p.

Nadezhda I. Pak

*Museum of the History of Obninsk, Obninsk, Russia,*  
*elpis-52@mail.ru*

*Abstract.* The review considers the book by S.S. Boyko “Books for immortals. Theocentric prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries”. The necessity and importance of the research is noted for determining, on the one hand, the essential importance of above prose in the life of modern society, and on the other – its organic inscriptibility into the history of Russian literature.

*Keywords:* theocentric prose, problematics, genre, poetics, composition, plot, motive, world of the work

*For citation:* Pak, N.I. (2023), “Prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries as a natural phenomenon in the process of development of Russian literature. [Book review]: *Boyko S.S.* Books for immortals. Theocentric prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. Moscow: RSUH, 2021. 345 p.”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 133–138, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-133-138

В 2021 г. вышла в свет книга Светланы Сергеевны Бойко «Книги для бессмертных. Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв.» (М.: РГГУ), посвященная изучению произведений, изображающих мир, центром которого признан Бог.

Книга С.С. Бойко – давно ожидаемое исследование большого пласта современной литературы, отражающей жизнь православного человека в XX–XXI вв. Литература первой волны эмиграции, пришедшая в Россию в 1980–2000-х гг., сразу привлекла филологов к ее изучению: начали проводиться и проводятся конференции, печатаются сборники статей, монографии, пишутся диссертации. К сожалению, то, что создают православные писатели наших дней в самой России, не привлекает столь пристального внимания. Книга С.С. Бойко, безусловно, – весьма существенный вклад на пути изменения такой ситуации.

В книге семь глав, которые, в свою очередь, состоят из фрагментов, с разных сторон освещающих обозначенную в главе литературоведческую проблему: авторство, внелитературные и собственно литературные задачи (жанр, конфликт и сюжет, композиция, пространство и время, мотив, речь персонажа).

Сразу следует отметить большой временной охват и, соответственно, множество имен и произведений, вошедших в монографию: С. Дурьлин, В. Никифоров-Волгин, Б. Ширяев, Л. Запарина, А. Солженицын, отец Александр (Торик), Ю. Вознесенская, отец Александр (Мокиевский), О. Николаева, отец Тихон (Шевкунов), Н. Павлова, О. Рожнева, отец Ярослав Шипов, отец Николай Агафонов.

Исследователя интересуют различные творческие решения писателями общей смысловой доминанты – теоцентризма. Использование термина (теоцентризм), предложенного И.С. Леоновым, убедительно обосновано во Введении. Принимая его аргументы, С.С. Бойко дополняет их собственным суждением: «Основные варианты определений возникают стихийно: православная, духовная, религиозная книга. Неудобство таких дефиниций вызвано тем, что предложенные слова “уже заняты”, вызывают посторонние ассоциации. Кроме того, по нашему убеждению, указание на какую бы то ни было конфессию по своей природе не может являться филологическим определением, принадлежа к другой сфере человеческой деятельности» [Бойко 2021, с. 17].

Специфика изучаемых произведений – это документальность, реальные факты, лежащие в основе авторского осмысления действительности. Причем достоверность событий (исторических и частных) и их участников утверждается разными способами, в том числе и отношением к вопросу авторства как такового: «Снятие характерных для книги Нового времени оппозиций – таких как утилитарное или нет, авторское или неавторское и других – открыло перспективные направления в развитии литературы [Бойко 2021, с. 104]. Главная задача теоцентричной литературы – свидетельствовать, «что мы не оставлены, что воля Божия есть действующее начало в жизни» [Бойко 2021, с. 172].

Обращаясь к рассказу, роману, циклу произведений того или иного писателя, автор монографии показывает многообразие проблематики теоцентричной прозы, ее жанрово-стилевое своеобразие, сюжетно-композиционные особенности, осуществляет мотивный анализ.

С.С. Бойко не только максимально полно владеет объектом изучения (произведения новейшей русской литературы), но и устанавливает генетические связи предмета изучения (проблема-

тика, жанр, поэтика) с соответствующими предметами в русской литературе как древнего периода, так и Нового времени. К примеру, анализ некоторых рассказов книги о Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» позволяет сделать вывод об особенностях их жанровой природы: «Они тяготеют к жанру патериковой новеллы, для которой и характерна подобная же яркость, значительность эпизодов и реплик» [Бойко 2021, с. 201].

Прекрасное знание как самой литературы, так и литературной критики русского зарубежья помогает осуществлению интересных сопоставлений, способствует видению основных тенденций литературного процесса. Отмечая, к примеру, сходство атмосферы произведений В.А. Никифорова-Волгина с атмосферой произведений старших его современников-эмигрантов (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев) – «ностальгией по граду Китежу», – исследователь подчеркивает уникальность Волгина: в отличие от писателей-эмигрантов, пишущих об ушедшей России, он «запечатлел в полноте картину духовной жизни своей эпохи» [Бойко 2021, с. 69].

Работу С.С. Бойко отличает высокая теоретическая компетентность, внимательное отношение к слову автора, четкость суждений и обоснованность выводов. Исследователь устанавливает типологические особенности поэтики достоверности, композиции, художественного пространства «Архипелага ГУЛАГ» и книги «Отец Арсений». Здесь же решается и вопрос об авторстве: «Еще одна важная особенность объединяет “Архипелаг ГУЛАГ” А. Солженицына и книгу “Отец Арсений”. Для тех, кто причастен к созданию текста, проблема индивидуального авторства неактуальна. Подобно средневековым книжникам, они сосредоточены на решении вне-литературных задач, а высокое литературное мастерство выступает как средство к тому» [Бойко 2021, с. 125–126]. Обширный материал (не только взятый для анализа, но и прочитанный и введенный как типологический пример), рассмотренный С.С. Бойко, позволяет сказать: «Общие свойства “лагерных” книг предопределили пути будущего развития значительной части современной литературы» [Бойко 2021, с. 126].

Вполне логично далее показано «разнообразие внелитературных задач», которое во многом обуславливает как особенности новой реальности, лежащей в основе произведений, так и «разнообразие литературных жанров». «Новая реальность – это пространство и время, которые напрямую связаны с вечностью. <...> Это широкий круг всевозможных лиц, их речи и поведение, которые, при всей своей обыденности, вписаны в мироздание» [Бойко 2021, с. 155]. «Новая реальность» потребовала введения субстанционального конфликта, присущего теоцентричной литературе XX в.



Обращаясь к проблеме жанра, автор подчеркивает: «По нашим наблюдениям, в теоцентричной литературе первым среди жанров является рассказ» [Бойко 2021, с. 186]. Анализ жанровой природы теоцентричной литературы позволяет исследователю указать элементы поэтики жития, пролога, хождения, патерика, проповеди. Эта литература представлена и повестями, пасхальными рассказами, историческими романами, антиутопиями. Понятно, что при этом определяется специфика современной жанровой формы. О паломничествах сказано: «Итак, личностный рост героя-путешественника считается отличительным признаком современного травелога» [Бойко 2021, с. 232].

С.С. Бойко обращает внимание на важную роль в теоцентричной прозе композиционного приема циклизации, обеспечивающего смысловую целостность той или иной книги. Особенно интересно и изящно это сделано в отношении «Михайлова дня» Н.А. Павловой. Целостность книги обеспечивается «соотношением мотивов»: мотив послушания, мотив преслушания и мотив неведения.

В заключительной части монографии не только формулируется вывод по проделанной работе. Здесь намечается большая перспектива и пути дальнейшего исследования теоцентричной прозы.

Решение научных задач сопряжено с доступной формой изложения: ясность мысли и языка увлекают читателя.

Не вызывает сомнений, что книга будет востребована не только студентами и преподавателями высших и среднеобразовательных учебных заведений, но и всеми, кто интересуется литературой, изображающей мир, центром которого признан Бог.

## *Литература*

---

Бойко 2021 – *Бойко С.С.* Книги для бессмертных: Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 345 с.

## *References*

---

Boiko, S.S. (2021), *Knigi dlya bessmertnykh: Teotsentrichnaya proza pravoslavnykh pisatelei XX–XXI vv.* [Books for the immortals. Theocentric prose of Orthodox writers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries], Moscow, Russia.

*Информация об авторе*

*Надежда И. Пак*, доктор филологических наук, доцент, Музей истории г. Обнинска, Обнинск, Россия; 249033, Россия, Калужская обл., Обнинск, пр-т Ленина, д. 128; elpis-52@mail.ru

*Information about the author*

*Nadezhda I. Pak*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Museum of the History of Obninsk, Russia; bld. 128, Lenin Av., Obninsk, Kaluga region, Russia, 249033; elpis-52@mail.ru

УДК 821(47)-9

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-139-144

## Восток у Горького

Рецензия на книгу:

*Русакова М.В.* Восточные мотивы в творчестве М. Горького.  
Душанбе: РТСУ, 2022. 110 с.

Юрий В. Доманский

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

*Аннотация.* В рецензии рассматривается монография М.В. Русаковой «Восточные мотивы в творчестве М. Горького». Предлагается высокая оценка данной книги, которая заполняет очень существенную лауну в горьковедении, поскольку исследовательские обращения к данному предмету в прозе Горького прежде были довольно редки и случайны. Важно и то, что в качестве объекта привлекаются отнюдь не те горьковские произведения, которые принято считать произведениями первого ряда в наследии писателя. Наконец, рецензируемая монография является весьма перспективным исследованием, ведь каждый из рассмотренных в книге аспектов в каждом из проанализированных горьковских произведений может и должен быть рассмотрен еще более детально – с выходом на глубинные смыслы, а через них – на те или иные особенности мироощущения автора.

*Ключевые слова:* М. Горький, восточные мотивы, М.В. Русакова

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Восток у Горького. [Рец.]: Русакова М.В. Восточные мотивы в творчестве М. Горького. Душанбе: РТСУ, 2022. 110 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 139–144. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-139-144

---

© Доманский Ю.В., 2023

## The East at Gorky's

Book review:

*Rusakova M.V.* Oriental motifs in the works of M. Gorky.  
Dushanbe: RTSU, 2022. 110 p.

Yuri V. Domanskii

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

*Abstract.* The review considers the monograph “Oriental motifs in the works of M. Gorky” by M.V. Rusakova. The book is highly rated because it fills a very significant gap in Gorky's studies; previous research references to the subject in Gorky's prose were quite rare and accidental. It is also important that it is not Gorky's works usually ranked to be those of the first row in the writer's heritage were used as an object for studying.

Finally the monograph is a very promising study, because each of the aspects considered in the book in any of the analyzed Gorky works can and should be considered in even more detail – with access to the deep meanings and features of the author's attitude.

*Keywords:* M. Gorky, oriental motifs, M.V. Rusakova

For citation: Domanskii, Yu.V. (2023), “The East at Gorky's. [Book review]: *Rusakova M.V.* Oriental motifs in the works of M. Gorky. Dushanbe: RTSU, 2022. 110 p.”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 139–144, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-139-144

На первый взгляд, проблема, вынесенная в заглавие книги М.В. Русаковой [Русакова 2022], носит сугубо локальный характер как в плане предмета исследования, так и в плане исследовательского объекта – речь идет о конкретной группе мотивов в творчестве конкретного писателя. Однако именно внимательное всматривание в такого рода локальную проблему позволяет в полной мере разглядеть стоящие за ней глобальные аспекты, связанные с поэтикой текста, со смысловым его потенциалом, с мироощущением автора.

Объектом изучения в монографии выступают лишь несколько небольших произведений Горького. Что их объединяет? Разумеется, предмет исследования – Восток; и это Восток, понимаемый, надо сказать, довольно широко – это и Крым, и Кавказ, и Центральная Азия, и Башкирия... И такое развернутое представление более чем справедливо, ибо такова была во многом идентификация самого

Горького, понимание писателем своего места в пространстве географическом, художественный выход через идеи Фридриха Ницше и Владимира Соловьева к концепциям, вырастающим из сюжетов, что некогда были рождены восточнее центра России. И действующие лица этих сюжетов не могли не привлечь внимания такого писателя, каковым был Горький – писателя, предельно открытого миру, художника, активно впитывающего в себя все то, чем этот мир богат. Лица Востока привлекли Горького отнюдь не только и не столько экзотикой, привлекли прежде всего специфическими, несвойственными европейскому менталитету чертами характера, поведенческими моделями.

Посему странно, что проблема восточных мотивов в прозе Горького и сами тексты, где эти мотивы в той или иной степени реализовались, вовсе не часто привлекали внимание специалистов, исследователей горьковского творчества: прежде на эту тему было издано лишь несколько специальных работ, самая близкая к нам по времени из которых вышла в свет более полувека тому назад [Крачковский 1956; Османова 1961; Ульрих 1968]; в более же поздних трудах о художественном наследии писателя обращения ученых к восточной теме, хотя и встречались, но носили редкий и случайный характер. Потому можно смело утверждать, что книга М.В. Русаковой заполнила существенную лауну в горьковедении; но не только в горьковедении, а и вообще – в истории русской литературы, поскольку в монографии показан сам механизм того, как специфически восточные элементы могут включаться в инокультурный относительно их художественный текст, а это, согласимся, уже проблема во многом даже теоретического свойства, проблема, прямо соотносимая с такой отраслью, как компаративистика.

Автор книги последовательно рассматривает те произведения Горького, в которых встречаются восточные мотивы – это «крымская» легенда «Хан и его сын» 1895 г., «башкирская» легенда «Немой» 1896 г., «Легенда о Муканне» и две легенды о Тимуре 1915 г., а также рассказ «Весельчак» 1916 г. Согласимся, что перед нами далеко не те горьковские произведения рубежа XIX–XX вв., которые принято считать главными в наследии писателя. Следовательно, можно констатировать, что автор монографии возвращает целый ряд текстов Горького с исследовательской периферии в, скажем так, основной корпус. И в итоге уместным будет признать, что рассматриваемые в книге М.В. Русаковой горьковские произведения выстраиваются в своего рода цикл – восточный цикл раннего Горького. Впрочем, на протяжении всего исследования убедительно показывается и то, что сегменты данного цикла существуют отнюдь не обособленно от остального творчества Горького:

Русакова прослеживает связь между различными горьковскими произведениями на самых разных уровнях – жанровом, мотивном, сюжетном...

Контекст к рассматриваемым текстам «восточного» цикла не ограничивается в монографии Русаковой только произведениями Горького; автора в меньшей степени интересуют и те источники восточных элементов в горьковской прозе, которые можно назвать внешними – это источники исторические, литературные, фольклорные. Из заявленной широты внешнего контекста М.В. Русакова исходит и при определении самой категории восточных мотивов: «В настоящем исследовании под восточными мотивами будут подразумеваться исторические личности и связанные с ними эпизоды из истории Востока, взятые М. Горьким за основу создания “самаркандских” легенд, мотивы крымского и башкирского фольклора, мотивы “Гулистана” Саади (о скоротечности жизни тиранов, о преимуществах бедности, об отказе от карьеризма и пр.), а также “восточные” мотивы, почерпнутые писателем из философских сочинений конца XIX в., например “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше» [Русакова 2022, с. 9]. И далее в книге, в каждом рассмотренном случае, автором не просто констатируется наличие того или иного восточного мотива, не только определяются его источники, самое важное здесь то, что М.В. Русакова отчетливо прослеживает трансформацию восточных мотивов в процессе художественного осмысления их Горьким относительно исходных текстов. Особое внимание уделяется тут жанровой специфике – конкретно тому, как исходные жанры видоизменяются при попадании их под горьковское перо. В результате же показывается то, как те или иные привычные жанры в творчестве писателя взаимодействуют друг с другом, порождая нечто совершенно новое, несоответствующее даже авторским жанровым номинациям; так, «присутствие в горьковских легендах элементов других малых эпических жанров (предания, новеллы) подчеркивает их художественное своеобразие. Вообще, обозначение анализируемых текстов легендами предполагает, что Горький намекал, что под поэтическим вымыслом скрыта некая достоверность в прошлом, поэтому события в них излагаются не от лица автора, а свидетелем или очевидцем. Однако в отличие от легенд фольклорных, где легендарный герой идеализируется, в легендах Горького развенчивается мировоззрение главного героя. Поэтому его легенды и даже IX сказка о Матери и Тимуре – это своеобразные психологические драмы. Все проанализированные нами легенды Горького представляют собой лаконичный текст с ярко выраженной идеей, четко выстроенной композицией и

неожиданной новеллистической развязкой, что позволяет соотносить их со свойственным таджикско-персидской литературе жанром “хикаят”» [Русакова 2022, с. 101]. Обратим внимание и на то, что в книге на основе филологического анализа показывается и сам механизм работы художника – то, как Горький создавал произведения своего «восточного» цикла, исходя, а зачастую и отталкиваясь, от текстов-источников: «Он избирал эпизоды, в которых были зафиксированы необычные деяния необычных исторических лиц... Он запечатлевал один характерный эпизод из биографии уже сформировавшейся личности, называя свои произведения легендами. А на исторические события, связанные с изображаемой личностью, указывал намеками, используя некоторые фразы и обороты из исторических текстов» [Русакова 2022, с. 99]. Самый же главный итог, вырастающий из прочтения монографии М.В. Русаковой «Восточные мотивы в творчестве М. Горького», заключается, на наш взгляд, в экспликации перспективности вынесенной в заглавие книги проблемы, ведь каждый из рассмотренных в книге аспектов в каждом из проанализированных горьковских произведений может и должен быть рассмотрен еще более детально – с выходом на глубинные смыслы, а через них – на те или иные особенности мироощущения автора.

### *Литература*

---

- Крачковский 1956 – *Крачковский И.Ю.* Арабская литература и арабы в произведениях Горького // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 3. С. 298–303.
- Османова 1961 – *Османова З.Г.* М. Горький и литература Ирана. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. 128 с.
- Русакова 2022 – *Русакова М.В.* Восточные мотивы в творчестве М. Горького. Душанбе: РТСУ, 2022. 110 с.
- Ульрих 1968 – *Ульрих Л.Н.* Горький и Узбекистан. Ташкент: Изд-во художественной литературы им. Гафура Гуляма, 1968. 135 с.

### *References*

---

- Krachkovskii, I.Yu. (1956), “Arabic literature and Arabs in Gorky’s works”, in Krachkovskii, I.Yu. *Izbrannnye sochineniya: V 6 t.* [Selected works. In 6 vols.], vol. 3, Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, USSR, pp. 298–303.
- Osmanova, Z.G. (1961), *M. Gor’kii i literatura Irana* [M. Gorky and the literature of Iran], Izdatel’stvo vostochnoi literatury, Moscow, USSR.

Rusakova, M.V. (2022), *Vostochnye motivy v tvorchestve M. Gor'kogo* [Oriental motifs in the works of M. Gorky], Dushanbe, Uzbekistan.

Ul'rikh, L.N. (1968), *Gor'kii i Uzbekistan* [Gorky and Uzbekistan], Izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury imeni Gafura Gulyama, Tashkent, USSR.

### *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*

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



Дизайн обложки  
*Е.В. Амосова*

Корректор  
*А.А. Леонтьева*

Компьютерная верстка  
*Н.В. Москвина*

Подписано в печать 31.03.2023.

Формат  $60 \times 90^{1/16}$ .

Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 9,1.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1716

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125047, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rsuh.ru](http://www.rsuh.ru)