

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

2
2025

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 12 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

5.9.3. Literary theory (Philology)

5.9.4. Folkloristics (Philology)

5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(Cultural Studies)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(History)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(Art Studies)

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

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

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

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

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

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

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 12 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.I. Chelysheva, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

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

O.V. Fedorova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

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

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

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

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

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

- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchii*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

B.L. Shapiro, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.A. Sharoff, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom

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

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

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

A.E. Skvortsov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation

N.A. Slioussar, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation

A.Yu. Sorochan, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation

A.N. Taganov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

Ya.G. Testelets, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

Yu.I. Tsvetkov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

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

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

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

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

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

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

<i>Елена В. Папилова</i> Методология имагологического исследования	14
<i>Анастасия Р. Никонова</i> Архивация памяти: историческая репрезентация в документальной поэзии	23
<i>Георгий С. Прохоров</i> Тестируя пределы: иудеохристианская публицистика выкрестов и еврейских ассимиляторов	33
<i>Александр В. Марков</i> Кино-фут: заумный язык как киноязык	43
<i>Полина С. Казаринова</i> Визуально-музыкальная метафора в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон»	52
<i>Елизавета А. Шишкина</i> Лейтмотив болезни в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»	60
<i>Аркадий А. Чевтаев</i> Павловск как сакральный локус в поэтическом мире Леонида Аронсона	69
<i>Виктория Я. Малкина</i> Зеленый цвет в стихотворениях А. Тарковского и Ю. Левитанского («Был домик в три оконца...» и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета»)	80
<i>Григорий А. Филиппов</i> «Школа для дураков» как метароман: проблема субъектного неосинкретизма	91
<i>Борис В. Поженин</i> Рок-культура и литература СССР в 1970–1980-х гг.: точки соприкосновения	102
<i>Денис Л. Карпов</i> «Вселенская Большая Любовь» Е. Летова: еще раз о претексте	114
<i>Юрий В. Доманский</i> Запах нефти: о некоторых литературных контекстах к «нефтяной формуле» Егора Летова	123

<i>Сянлин Чжу</i> Неосинкретический субъект в рок-поэзии Александра Башлачева	133
<i>Марина Г. Березина</i> Стратегии конструирования субъекта в поэзии А. Горенко	143
<i>Алексей Е. Масалов</i> Экопоэзия Анны Родионовой: концепты, среды и миражи	154
<i>Илья А. Пешков</i> Лирический субъект в поэзии В. Бородина (на материале сборников «Лосиный остров», «Пес» и «Клауд найн»)	164
<i>Ольга В. Шаршукова</i> Personae doctoris в «Георгиках» Вергилия	174
<i>Степан К. Рыбалко</i> Маленький Творец большого искусства: интермедиаальный персонаж в рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля»	183
<i>Владислава С. Сычева</i> Экфрасис в биографическом романе о художнике: «Дама с веером» Джованни Пьерини	194
<i>Залина Б. Плиева</i> Концепт ВРЕМЯ: К вопросу о лингвистических терминах «понятие», «категория», «концепт» в переводоведении	203
<i>Ли Юйхань</i> Когнитивное исследование по фразеологизмам совместного появления антонимов в русском языке	212
<i>Ирина Г. Жирова</i> Сопоставительный анализ языковых особенностей индийского варианта английского, британского английского и русского языков	221

Культурология

<i>Алсу А. Сокровищук</i> Цифровые трансформации в культуре и искусстве: современные реалии	230
---	-----

Рецензии и обзоры

<i>Юрий В. Доманский</i> Мировой театр Антона Чехова. Рецензия на книгу: <i>Киссель В.Ш.</i> Космос Чехова: Театр, пространство и время. СПб.: Алетейя, 2024. 410 с.	240
---	-----

CONTENTS

Philology

<i>Elena V. Papilova</i> Methodology of imagological analysis	14
<i>Anastasia R. Nikonova</i> Archiving the memory. Historical representation in documentary poetry	23
<i>Georgii S. Prokhorov</i> Testing the limits. Judeo-Christian journalism of converted Jews and assimilators	33
<i>Aleksandr V. Markov</i> Futurismovie. Abstruse language (zaum) and cinema gestes	43
<i>Polina S. Kazarinova</i> Visual and musical metaphor in S. Krzhizhanovsky's story "Nine crows"	52
<i>Elizaveta A. Shishkina</i> The leitmotif of illness in the novel "Doctor Zhivago" by B. Pasternak	60
<i>Arkadii A. Chevtaev</i> Pavlovsk as a sacral locus in the poetic world of Leonid Aronzon	69
<i>Victoria Ya. Malkina</i> Green color in the poems by A. Tarkovsky and Yu. Levitansky ("There was a house with three windows..." and "September. A holiday of green color")	80
<i>Grigorii A. Filippov</i> "School For Fools" as a metafiction. The problem of subjective neosyncretism	91
<i>Boris V. Pozhenin</i> Rock culture and literature of the USSR in the 1970–1980s. Common ground	102
<i>Denis L. Karpov</i> "Universal Great Love" by E. Letov. Once again about the pretext	114
<i>Yurii V. Domanskii</i> The smell of oil. On some literary contexts for Yegor Letov's "Oil Formula"	123

<i>Xiangling Zhu</i>	
The neosyncretic subject in the rock poetry of Alexander Bashlachev	133
<i>Marina G. Berezina</i>	
Strategies of constructing a lyrical subject in the poetry of Anna Gorenko	143
<i>Aleksei E. Masalov</i>	
The ecopoetry of Anna Rodionova. Concepts, environments and mirages	154
<i>Ilya A. Peshkov</i>	
The lyrical subject in the poetry of V. Borodin (on the material from the collections “Losinyi Ostrov,” “Pes” and “Cloud nine”)	164
<i>Olga V. Sharshukova</i>	
Personae doctoris in Virgil’s “Georgics”	174
<i>Stepan K. Rybalko</i>	
The little Creator of great art. An intermedial character in J.R.R. Tolkien’s short story “Leaf by Niggle”	183
<i>Vladislava S. Sycheva</i>	
The ekphrasis in biofiction about artists. A case study of Giovanna Pierini’s La Dama con il Ventaglio	194
<i>Zalina B. Plieva</i>	
Concept <i>TIME</i> . On the issue of linguistic terms “definition”, “category”, “concept” in translation studies	203
<i>Li Yuhan</i>	
A cognitive study of Russian antisense co-occurrence idioms	212
<i>Irina G. Zhirova</i>	
Comparative analysis of the linguistic features of the Indian version of English, British English and Russian	221

Cultural Studies

<i>Alsu A. Sokrovishchuk</i>	
Digital transformations in culture and art. Modern realities	230

Reviews

<i>Yurii V. Domanskii</i>	
The world theatre of Anton Chekhov. Book review: <i>Kissel V.S.</i> Chekhov’s cosmos. Theatre, space and time. Saint Petersburg: Aleteya, 2024. 410 p.	240

Методология имагологического исследования

Елена В. Папилова

*Российский государственный университет нефти и газа (НИУ)
им. И.М. Губкина, Москва, Россия, lennochka@mail.ru*

Аннотация. Литературоведческая имагология как дисциплина компаративистики (сравнительного литературоведения), изучающая стереотипные образы «других», «чужих» наций, стран, культур, традиций и религий в текстах художественной литературы, уже довольно прочно закрепились в науке. Однако ее теоретические основы все же не сформировались окончательно. Это касается и понятийного аппарата, и методологии исследования. В статье предлагается механизм анализа образа «чужого», прежде всего – персонажа-иностранца. Автор выделяет следующие «элементы» анализа: портрет, костюм, возраст, «говорящие» имена героев, их речевая характеристика, предыстория, социальный статус (сословие, профессия), предметная детализация, хронотоп, высказываемые характеристики, степень «обруселости», национальное самосознание, национальный характер, менталитет, обозначение автором персонажа как «типичного» представителя своей нации, использование антитезы для выявления различий между «своими» и «чужими», раскрытие персонажа в сюжете, его место в системе персонажей. Кроме того, мотивы в произведении, ценностная позиция автора (выражающаяся в тональности повествования, его эмоциональном колорите) и даже сам жанр произведения могут также нести в себе имагологическую информацию. Таким образом, художественный текст – многоуровневый объект имагологического анализа, в котором даже незначительные, на первый взгляд, элементы могут нести в себе ценную информацию для исследователя. Теоретические положения подкреплены примерами анализа из русской художественной литературы XIX в. Статья содержит краткую библиографию по состоянию данного вопроса в современной науке.

Ключевые слова: имагология, «свой – чужой», персонаж-иностранец, характер, этностереотип, средства создания образа, художественная деталь, речевая характеристика персонажа, говорящие фамилии

Для цитирования: Папилова Е.В. Методология имагологического исследования // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 14–22. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-14-22

Methodology of imagological analysis

Elena V. Papilova

*Gubkin Russian State University of Oil and Gas (NRU),
Moscow, Russia, llennochka@mail.ru*

Abstract. Literary imagology – a discipline of comparative studies which investigates stereotypical images of “different” or “alien” nations, countries, cultures, traditions, and religions in various works of literature – has already become quite firmly established in science. However, its theoretical bases are not yet completely formed. That goes for both the conceptual apparatus and the methodology of the research. The article proposes a mechanism for analyzing the image of the “stranger”, first of all, the foreign character. The author highlights the following “elements” of such analysis: physical appearance, costume, age, characters’ “speaking” names, their speech characteristics, pre-history, social status (class, profession), substantive details, chronotope, characterizations, the level of a foreigner’s being accustomed to the Russian life, his/her national consciousness, national character, mentality, the author’s marking a character as a “typical” representative of his/her nation, using antithesis to clear the difference between the “natives” and the “aliens”, reveal of a character within the narrative, his/her place in the system of characters. Moreover, the motives in the work, the author’s axiological position (reflected in tonality and emotionality of the narration), and the very genre of the work of literature may also transmit some imagological information. So, a literary text is a multilevel object of imagological analysis where even minor at first sight elements may be of great importance for the researcher. The theoretical foundations employed are supplemented with examples of such analysis made on works of 19th century Russian literature, the “elements” of such imagological analysis are illustrated. The article contains a brief bibliography on the current state of the issue in modern science.

Keywords: imagology, “native – alien”, foreign characters, mentality, ethno-stereotype, means of image creation, artistic detail, character’s speech characteristics, the “speaking” names

For citation: Papilova, E.V. (2025), “Methodology of imagological analysis”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 14–22, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-14-22

Один из барьеров на пути гармоничного развития имагологии в рамках филологической науки – отсутствие общепринятого механизма исследования образа «чужого» в произведениях художественной литературы и фольклора. На это не раз указывалось

в научных работах. Китайский исследователь Д. Сун констатирует «отсутствие четко разработанной методики исследования образа страны, в том числе в филологическом аспекте» [Сун 2019, с. 320]. «Создание достойной методологии исследования образов иных культур, – пишет Л.П. Репина, – по-прежнему является большой проблемой из-за отсутствия последовательных и систематизированных моделей» [Репина 2019, с. 30]. Таких моделей нет и в вышедших в последние десятилетия справочниках и учебных пособиях по имагологии¹. Имагологи-компаративисты, как правило, используют общие принципы литературного анализа, рассуждают о специфике конструирования национальных образов в жанрах, примыкающих к художественным [Поляков 2022, с. 144], например в травелогах [Капустянская, Кубанев, Набилкина 2015], исторических романах [Сироткина 2016], детективах, публицистике.

Так, Т.А. Сироткина предлагает следующие «средства объективации» чужестранцев в исторической прозе: этнические имена (татары, вогулы, и др.), этнотопонимы, этноантропонимы, черты этнических образов, к которым относятся вероисповедание, особенности характера и поведения, внешние отличия, языковые особенности, отличия в обрядах и традиционной культуре, наконец, рассмотрение этносов в их оппозиции друг к другу и, напротив, приравнивание «своих» и «чужих» [Сироткина 2016, с. 56–60].

Стереотип «чужой» страны, «чужой» нации, «чужого» национального характера и менталитета складывается в литературном произведении из разнообразных художественных элементов, среди которых главное место занимают персонажи-иностранцы, носители «чужой» культуры. Однако «живые» герои – не единственный источник формирования образа «чужого» в художественном пространстве. Этностереотипы могут присутствовать в форме прямых описаний, характеристик от лица повествователя/рассказчика/персонажей, в форме предметной и сюжетной детализации, в системе мотивов/лейтмотивов и др. Часто этностереотипы создаются стилистическими средствами – лексикой, тропами, сравнениями, реминисценциями, любыми упоминаниями «чужого». «Элементы» создания образа чужестранца очень разнообразны, в связи с чем художественный мир и текст предстают как многоуровневый объект имагологического исследования.

Всякий персонаж литературного произведения имеет концептированный характер, а персонаж-иностранец – вдвойне. «Автор

¹ См.: Миры образов – образы мира – Bilderwelten – Weltbilder: Справочник по имагологии. Волгоград: Перемена, 2003. 93 с. См. также [Поляков, Полякова 2013].

“выбирает” национальность для своего героя не менее последовательно, чем темперамент, возраст и др., – пишут Л.В. Чернец и В.Б. Катаев. – Не случайно Штольц – антипод Обломова – полунемец»². Образы «типичных» представителей своих наций «живут» в народном сознании и отражаются в национальных литературах. Так, в русской литературе XIX в. («Левша» Лескова, «Дочь Альбиона» Чехова) англичанин – человек рассудочный, умеющий отделить себя от окружающих стеной равнодушия). В основу творческой концепции многих произведений («Обломов» Гончарова, «Жид» Тургенева, «Чужой крови» Шмелева) положены именно стереотипы национального сознания.

Попробуем выделить основные «элементы», из которых складывается образ иностранца как носителя этностереотипа. Начнем с *портрета*. Он может содержать характерные этнические черты внешности, отличающие персонажа от окружающего его этноса. То же можно сказать о *костюме*, его непохожесть на исконно русскую одежду выдает иностранца даже при внешнем сходстве с русскими. Например, в образах евреев Гиршеля («Жид» Тургенева) и Мойшеля («Расплюх» Даля) упоминаются пейсы (деталь портрета), долгополый серый кафтан, башмаки и черная ермолка, мохнатые шапки (костюм), традиционные для евреев.

Возраст героя тоже может иметь важное значение, например, молодые иностранцы-гувернеры в трилогии Толстого «Детство. Отрочество. Юность» (Мими, St. Jerome – эгоистичные, ориентированные на карьеру) в корне отличаются от старого доброго саксонца Карла Иваныча, всем сердцем привязавшегося к детям.

Значимы *имена* героев, особенно «говорящие»: Вральман («Недоросль» Фонвизина), Гибнер («Ревизор» Гоголя). Ремесленники Шиллер и Гофман («Невский проспект») не случайно однофамильцы немецких классиков: Гоголь насмешливо подчеркивает, что его герои более значимы в повседневной жизни Петербурга, чем их великие однофамильцы (Лихачев назвал это приемом «иронических ассоциаций» [Лихачев 1981, с. 176]).

Важнейшим элементом образа является *речь* персонажа, она свидетельствует о степени его укорененности в русской среде. Одни персонажи говорят только на родном языке (Гибнер), другие, напротив, так хорошо владеют русским, что правильность их речи коробит русского человека (фон Фонк Тургенева), но чаще в литературе XIX в. персонажи-немцы говорят на «ломаном» русском. К их числу относятся Тофельс Даля («Колбасники и бородачи»),

² Сравнительное литературоведение: Россия и Запад, XIX в. / под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. 350 с.

фонвизинский Вральман, сапожник Шульц («Гробовщик») и генерал Андрей Карлович Р. («Капитанская дочка») Пушкина, ремесленники Гоголя из «Невского проспекта» и др. Их речь изобилует немецкими вкраплениями, грамматическими ошибками, фонетическими особенностями, выдающими в них немцев, и почти всегда является источником комического. «Ломаная» речь персонажей-иностранцев свидетельствует о том, что в восприятии русского человека они – чужаки.

Предыстория героя способна пролить свет на его прошлое (зачастую – до прибытия в Россию), объяснить причины формирования его характера, ценностных установок. Очень часто предыстории схожи и национально характерны. Например, историям многих немецких персонажей-гувернеров свойственны скитания, нужда, смена множества профессий, зачастую они не имеют необходимой квалификации для должности учителя. Таков Карл Иванович в упомянутой трилогии Толстого. В лице Вральмана, учителей-«побродяг» («Горе от ума») авторы зло высмеивают благоговение перед всем чужеземным, характерное русским, нанимающим таких «педагогов». В отличие от них, Лемм Тургенева – профессиональный, одаренный музыкант, но и его судьба полна лишений. Такие предыстории, вероятно, отражают реальные истории пребывания в России чужестранцев, оставивших родину в поисках лучшей доли.

Социальный статус героя раскрывает его положение в обществе. В условиях XIX в. и ранее актуальны *сословия*: иностранцы так же, как и русские могут относиться к дворянам, мещанам, реже – к крестьянам. Одна из возможных классификаций – по *профессии* (ремесленники, врачи и аптекари, домашние учителя/гувернеры, военные, чиновники, управляющие имениями и др.; отдельно выделим женские образы). За разными нациями, как правило, закреплены «типичные» для них профессии. Так, гувернерами чаще всего выступают европейцы (французы, немцы, англичане, швейцарцы), цыгане чаще всего кузнецы, евреи – шинкари и торговцы, среди немецких мастеровых особенно много булочников [Папилова 2022], колбасников и сапожников. Разнообразие профессий обусловлено реальными обстоятельствами жизни иностранцев в России, их вовлеченностью во все сферы русской жизни и интересом к ним русских писателей.

Иногда автор называет своего героя «*типичным*» представителем своей нации. Такой персонаж вбирает в себя максимум стереотипных представлений и является «концентратом» национальной характерности. К примерам типизации можно отнести гоголевского Шиллера, тургеневского еврея Гиршеля («Жид»),

шмелевских солдата Ивана Грачева и немецкого бауера Брауна («Чужой крови»).

Предметная детализация способна добавить яркие краски в образ персонажа. Детали могут касаться чего угодно – внешности, обстановки, быта, привычек. Так, белоснежные фартук и колпак – постоянная деталь немецких булочников и колбасников в русской литературе XIX в., она характеризует их аккуратность и педантизм. Многие персонажи-немцы склонны употреблять много пива (в этом отразился стереотип о немецком пьянстве). Не раз встречаются упоминания, созвучные мнению Обломовых о том, что «у немца нежирно кормят» (в пансионе старшего Штольца). Все эти детали, повторяясь в произведениях разных авторов, подкрепляют друг друга, упрочивая заложенный в их основе стереотип.

Говоря о внутреннем мире персонажа-иностранца, следует рассмотреть его *степень «обруселости», национальное самосознание, национальный характер и менталитет*. Герои могут полностью обрусеть, слившись с русскими; могут, напротив, всячески подчеркивать свою национальность и сторониться окружающего их этноса («Я немец, а не русская свинья», – говорит гоголевский Шиллер); могут в разной степени сочетать две культуры. В том, кем осознают себя иностранцы, сколь хорошо владеют русским языком, стремятся ли сохранить свою идентичность, насколько связаны с родиной – во всем этом проявляется степень их обруселости. Самосознание персонажа могут характеризовать его верность религии или переход в православие, способность или неспособность принять в семью человека другой нации, сохранение или отказ от исконного образа жизни.

Национальный характер (менталитет) определяется наличием черт, приписываемых всей нации. Так, для немцев ими являются (помимо аккуратности и рациональности) педантизм и высокое мастерство: сделанные Шиллером шпоры для сапог Пирогова («Невский проспект»), мебель Гамбса («Безденежье» Тургенева) – образцы «немецкого качества». Профессионализм сапожника-немца в «Мертвых душах», «ученого» немецкого мясника Тофельса («Колбасники и бородачи») и «художника в своем ремесле» немца-булочника Ивана Ивановича («Жизнь человека, или прогулка по Невскому проспекту») Даля признается русским сознанием, хотя и с долей иронии.

Хронотоп может воздействовать на восприятие чужеземца в художественном тексте. В большинстве произведений русской литературы действие происходит в России, персонажи-иностранцы вписаны в российскую действительность, но при этом конкретное место действия характеризует героев. Так, ремесленники в «Нев-

ском проспекте» заперты в стенах мастерской, ограничены своим ремеслом, их мещанский мирок замкнут. Напротив, романтический и музыкально одаренный Лемм («Дворянское гнездо») часто предстает на фоне природы, в прогулках с Лизой по саду. Восприятие же русскими иностранцев у них на родине, в контексте их национального быта (что наблюдается гораздо реже), существенно отличается от восприятия проживающих в России иностранцев.

Тип персонажа (собирательный или единичный), его *место в системе персонажей* также имеют значение. Можно выделить главных, второстепенных и эпизодических персонажей. Они в разной степени принимают участие в сюжете, описаны с разной степенью полноты.

Антитеза чрезвычайно продуктивна в насыщенном этностереотипами тексте. Имея в своей основе архаичную оппозицию «свой – чужой», она прямо противопоставляет свою культуру – чужой. Русская литература изобилует такими примерами: Обломов – Штольц, русский (Максим Телятников) и немецкий сапожники в «Мертвых душах», Клубер и Санин в «Вешних водах» Тургенева. Антитеза может проследиваться на уровне высказываний героев (рассказчика, повествователя), на сюжетном уровне, в предметной детализации, мотивах и даже в названии произведения. Так, в самом заглавии повести Даля «Колбасники и бородачи» заложена антитеза, далее она реализуется на других уровнях. Антитеза не только выявляет различия, но и позволяет взглянуть на свою собственную нацию со стороны, как бы через призму сравнения себя с «другими» (т. е. дает возможность *самопознания* через сопоставление). В таком ракурсе иностранец (например, в русской литературе) особенно интересен как «своеобразный литературный прием, дающий возможность заострить проблемы именно русского народа» [Забровский 1994, с. 88].

Как отмечено выше, личность героя может полно раскрыться *в сюжете*, поскольку действия персонажей всегда мотивированы их ценностными установками, характером, целями, а в случае персонажей-иностранцев – еще и их национальными особенностями, менталитетом.

Список перечисленных элементов, из которых складывается образ иностранца как носителя этностереотипа в литературном произведении, не исчерпывается перечисленными. К ним можно добавить прямые авторские и неавторские *характеристики, высказывания* героев, *мотивы*, даже, по-видимому, *жанр* и *ценностная позиция автора*, проступающая в *тональности повествования* и *эмоциональном колорите* созданных образов. Все это позволяет сделать вывод, что произведение художественной литературы – многоуровневый объект имагологического анализа.

Литература

- Забровский 1994 – *Забровский А.П.* К проблеме типологии образа иностранца в русской литературе // Россия и Запад: диалог культур: Сб. статей / отв. ред. А.В. Павловская. М.: [Б. и.], 1994. 233 с.
- Капустянская, Кубанев, Набилкина 2015 – *Капустянская К.В., Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н.* Имагология и травелог: формирование образа «чужих» стран и народов // Философия образования. 2015. № 6 (63). С. 218–223.
- Лихачев 1981 – *Лихачев Д.С.* Литература – Реальность – Литература. Л.: Советский писатель, 1981. 215 с.
- Папилова 2022 – *Папилова Е.В.* Три немецких булочника русской литературы XIX в. // Филология и культура. 2022. № 4 (70). С. 134–138.
- Поляков, Полякова 2013 – *Поляков О.Ю., Полякова О.А.* Имагология: теоретико-методологические основы. Киров: ООО «Радуга-Пресс», 2013. 162 с.
- Поляков 2022 – *Поляков О.Ю.* Литературоведческая имагология как учебный курс магистратуры: структурно-содержательные и методические аспекты // Вестник Вятского государственного университета. 2022. № 4 (146). С. 141–148.
- Репина 2019 – *Репина Л.П.* Историческая имагология и проблемы межкультурного диалога // «Свой»/«Чужой» в кросс-культурных коммуникациях стран Запада и России. СПб., 2019. С. 17–46.
- Сироткина 2016 – *Сироткина Т.А.* «Человек этнический» в пространстве текстов исторической прозы // Вопросы русской литературы. 2016. № 1–3 (35/92–37/94). С. 55–62.
- Сун 2019 – *Сун Д.* Филологическая имагология в Китае: научно-исследовательский обзор // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 3. С. 319–326.

References

- Zabrovskii, A.P. (1994), “On the issue of typology of a foreigner’s image in Russian literature”, in Pavlovskaya, A.V., ed., *Rossiya i Zapad: dialog kul’tur: Sbornik statei* [Russia and the West. Dialog of Cultures. Collected articles], Moscow, Russia.
- Kapustyanskaya, K.V., Kubanев, N.A. and Nabilkina L.N. (2015), “Imagology and travelogue. Formation of ‘alien’ countries and nations’ image”, *Philosophy of Education*, vol. 63, no. 6, pp. 218–223.
- Likhachev, D.S. (1981), *Literatura – Real’nost’ – Literatura* [Literature – Reality – Literature], Sovetskii pisatel’, Leningrad, USSR.
- Papilova, E.V. (2022), “Three German bakers as depicted in 19th century Russian literature”, *Philology and Culture*, vol. 70, no. 4, p. 134–138.
- Polyakov, O.Yu. (2022), “Literary imagology as a master’s degree course. Structural, substantive and methodological aspects”, *Herald of Vyatka State University*, vol. 146, no. 4, pp. 141–148.

- Polyakov, O.Yu. and Polyakova, O.A. (2013), *Imagologiya: teoretiko-metodologicheskie osnovy* [Imagology. Theoretical and methodological bases], ООО Raduga-Press, Kirov, Russia.
- Repina, L.P. (2019), "Historical imagology and issues of intercultural dialog", in *"Svoi"/"Chuzhoi" v kross-kul'turnykh kommunikatsiyakh stran Zapada i Rossii* ["Native"/"Alien" in cross-cultural communication of the Western countries and Russia], Saint Petersburg, Russia, pp. 17–46.
- Sirotkin, A.T.A. (2016), " 'Ethnic man' in the space of historical prose texts", *Voprosy russkoi literatury*, vol. 35/92–37/94, no. 1–3, pp. 55–62.
- Sun, D. (2019), "Philological imagology in China. Scientific review", *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki*, vol. 12, no. 3, pp. 319–326.

Информация об авторе

Елена В. Папилова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет нефти и газа (НИУ) им. И.М. Губкина, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинский пр-т, д. 65, корп. 1; llennochka@mail.ru

Information about the author

Elena V. Papilova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Gubkin Russian State University of Oil and Gas (NRU), Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 65, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119991; llennochka@mail.ru

Архивация памяти:
историческая репрезентация
в документальной поэзии

Анастасия Р. Никонова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nikonovaan01@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена выявлению связи между документальной поэзией (docupoetry) и исторической репрезентацией. Историческая репрезентация – придание прошлому присутствия в настоящем. Согласно П. Рикёру, это финальная фаза историографической операции, которая заключается в отборе документов, свидетельств и фактов, их структурировании и выстраивании в исторический нарратив. Поскольку документальная поэзия привлекает внеположный ей материал – документ в широком смысле слова – она имеет сходие с историографической операцией механизмы работы, а значит, потенциал к исторической репрезентации.

Ключевые слова: документальная поэзия, документ, архив, историческая репрезентация

Для цитирования: Никонова А.Р. Архивация памяти: историческая репрезентация в документальной поэзии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 23–32. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-23-32

Archiving the memory.
Historical representation in documentary poetry

Anastasia R. Nikonova

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

Abstract. The article deals with identifying the relationship between documentary poetry (docupoetry) and historical representation. Historical representation is giving the past a presence in nowadays. According to P. Ricoeur, it is the final phase of historiographical operation, which consists in selecting documents, testimonies and facts, structuring them and building them into

a historical narrative. Since documentary poetry attracts material outside of itself – a document in the broad sense of the word – it has mechanisms similar to those of historiographical operation, and thus the potential for historical representation.

Keywords: documentary poetry, document, archive, historical representation

For citation: Nikonova, A.R. (2025), “Archiving the memory. Historical representation in documentary poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 23–32, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-23-32

Документальная поэзия (docupoetry), как определяет ее американский исследователь Дж. Харрингтон, – это поэзия, которая содержит цитаты, документы и высказывания, не принадлежащие самому автору, и устанавливает связь между историческими нарративами [Харрингтон 2019]. Он называет такую поэзию «поэзией внешнего», так как посредством внеположного ей материала docupoetry обращается к реальности, но как отмечает А. Колесников в опросе литературного онлайн-журнала Poetica, не столько с целью ее воспроизведения, сколько подрыва¹. Таким образом, docupoetry разворачивается в двух регистрах: социальном и эстетическом [Кукулин 2019, с. 389]. Социальный регистр здесь реализуется на этапе отбора документов. Он заключается в авторской интенции, когда поэт задается вопросом «зачем включать тот или иной документ в поэтический текст?». Эстетический же регистр воплощается в способах их художественной обработки: монтаже, фрагментации, рефрене и т. д.

В данной статье мы хотим сравнить работу поэта-документалиста с деятельностью историка, определив некоторые сходства и проанализировав понятие «документ» и его трансформацию при транспонировании в поэтический и исторический текст. На основании этого сравнения мы рассмотрим возможности исторической репрезентации в docupoetry, выявив специфику этого типа письма как художественного исследования.

В русскоязычной литературе к корпусу документальных поэтических текстов можно отнести работы М. Малиновской («Вы люди – я нет», «Каймания», «Время собственное» и др.), С. Завья-

¹ Документальная поэзия: опрос / С. Завьялов [и др.] // Poetica. 2022. № 1. URL: <https://licenzapoetica.name/points-of-view/survey/dokumentalna-ja-pojezija-opros> (дата обращения 15.11.2024).

лова («Рождественский пост»), М. Сухотина («Стихи о Первой чеченской кампании»), С. Львовского («Чужими словами»), К. Медведева («Текст, посвященный трагическим событиям 11 сентября в Нью-Йорке»), Л. Юсуповой (цикл «Приговоры»), А. Авербуха (сборник «Свидетельство четвертого лица» и цикл «Жития») и многих других авторов. Каждый из перечисленных поэтов понимает документ довольно широко. Например, М. Малиновская в поэме «Время собственное» использует зафиксированное при личном разговоре свидетельство человека, пережившего гражданскую войну в Кот д'Ивуаре. К другим своим текстам она привлекает личные переписки, дневниковые записи и записи с диктофона, поисковые запросы в Google и т. д. С. Львовский и К. Медведев обращаются к интернет-материалам, благодаря чему их тексты функционируют по принципу информационного шума, который неминуемо возникает в обществе при попытке осмысления трагических событий, таких как теракт или начало военных действий. А С. Завьялов привлекает в поэму «Рождественский пост» – текст о блокаде Ленинграда – выдержки из богослужебных книг, прогноз погоды, новостей с фронта из газеты «Правда», постановления Военного Совета Ленинградского фронта, продовольственные карточки, фрагменты из медицинской книги «Алиментарная дистрофия».

Такое «вольное» использование внеположного поэтическому тексту материала ставит перед нами проблему определения границ документа. Как отмечает И. Каспэ, документ понимается либо слишком узко, в рамках определенных дисциплин (например, документоведения и архивоведение) и институтов, либо слишком широко, где он затрагивает «все сферы человеческой деятельности» [Каспэ 2013, с. 5], включая цифровое пространство. До 1920-х гг. документы воспринимались исключительно как письменные формы. Одними из первых, кто предложил расширить рамки понимания документа, становятся С. Брие, П. Отлет и У. Шюрмейер. Так, П. Отлет предполагает, что документом могут быть не только графические и письменные записи, но и различные объекты: артефакты и вещи, несущие в себе информацию о мире [Buckland 1997, p. 805], а С. Брие определяет документ как «любой физический или символический знак, сохраненный или записанный, предназначенный для представления, реконструкции и демонстрации физического или концептуального явления» [Buckland 1997, p. 806]. Таким образом, чтобы какой-либо объект получил статус документа, он должен быть помещен в концептуальную рамку, в которой он может быть наделен репрезентирующей силой и устанавливать факт («то, что произошло на самом деле» [Smith 1974, p. 260]).

Д.М. Леви в работе «Пролистывание вперед: осмысление документов в эпоху цифровых технологий» идет в понимании документа еще дальше. Он использует метафору говорящей вещи (“talking things”). По Д.М. Леви, документы – это фрагменты материального мира, наделенные способностью говорить через практику письма: «Письмо – это акт чревоущания, вложения голоса в неодушевленный предмет» [Levy 2001, р. 33]. Он понимает письмо как фиксацию не только посредством языка, но и других невербальных форм: изображений, рисунков, карт и т. д. С одной стороны, письмо стабилизирует документ и обеспечивает его повторяемость. С другой – наделяет его репрезентацией. Таким образом, независимо от своего онтологического статуса – физического или цифрового – документ является таковым постольку, поскольку зафиксирован, стабилизирован (в большей или меньшей степени), репрезентативен и открыт к интерпретации.

Развить метафору «говорящей вещи» возможно через концепцию следа Ж. Деррида. В своей работе «О грамματοлогии» он обозначает письмо как след [Деррида 2000, с. 166]. След – это нечто, что одновременно присутствует и отсутствует, это постоянное «наличие-отсутствие» [Деррида 2000, с. 199], порождаемое различанием. С одной стороны, различание можно трактовать как динамический процесс различения или расчленения одних вещей и знаков от других. С другой – как «смысловую отсроченность» [Автономова 2000, с. 55], т. е. неполноту смысла. Таким образом, различание – это «чистое <непрерывное> движение, порождающее различие» [Деррида 2000, с. 189] и, как результат, след. След – это то, что никогда не может быть явлено в полной мере. Иными словами, это лишь отпечаток пространства и времени, не до конца явленного смысла вещей и знаков. Как отмечает Н. Автономова, комментируя работу Ж. Деррида, след – это общая форма неналичия, находящая свое выражение такого рода множественной соотнесенности всего со всем, при которой задача определения того, что именно с чем соотнесено, становится неразрешимой [Автономова 2000, с. 20].

Пользуясь концепциями Ж. Деррида и Д.М. Леви, мы можем предположить, что документ – это, с одной стороны, попытка зафиксировать следы реальности для их дальнейшего воспроизводства в настоящем и будущем. С другой стороны, по истечении некоторого времени, а вероятнее, и в момент создания, документ и сам становится следом. Так, Д. Смит замечает, что в момент экспонирования документа – его обнародования или передачи от одной организации в другую – следы его производства стираются [Smith 1974, р. 260]. И даже с учетом формальных признаков, которым наделен документ, его смысл не может быть полностью

восполнен, поскольку между производством и циркуляцией документа в пространстве и времени существует зазор, в результате чего появляются разные контексты его интерпретации (“contexts of interpretation”) [Smith 1974, p. 260]. По этой причине, как справедливо отмечает Д.М. Леви, документы не могут быть полностью устойчивы и воспроизводимы: они также фиксированы, как уязвимы и изменчивы. Они подвергаются различным трактовкам, фальсификации, сокрытию, повреждению и уничтожению [Levy 2001, p. 36]. Таким образом, документ – это след – явный и одновременно неявный отпечаток реальности, посредством которого мы пытаемся восполнить прошлое или настоящее.

В попытке сохранить целостность документа мы обращаемся к архиву. Мы понимаем под архивом не только определенную институцию, наделенную легитимирующей и интерпретативной властью [Derrida 1995], но и любой способ отбора, классификации, организации, сохранения, разграничения и уничтожения документа. Как отмечает П. Рикёр, архив – это место не только физическое, но и социальное [Рикёр 2004, с. 233], поскольку документ сам по себе возникает в пространстве социального или в пространстве свидетельства, которое, будучи зафиксированным, становится документом. Архив, по Ж. Деррида, это место структурирования памяти с целью ее фиксации и воспроизводства, установления связи между прошлым и настоящим [Derrida 1995, p. 11]. Архив находится в постоянном ее дефиците. Он стремится восполнить нехватку памяти, привлекая внешний по отношению к себе материал. Это явление он называет архивной лихорадкой (“archive fever”) [Derrida 1995, p. 9]. Таким образом, архив становится местом памяти и местом истории.

П. Рикёр замечает, что, включаясь в архив, историк уподобляется читателю. По аналогии с этим утверждением мы хотим добавить, что поэт, привлекающий в поэтический текст документ, уподобляется историку. Он проводит работу, которую М. де Серто называет «историографической процедурой» [де Серто 2014]. Это процесс конструирования истории. Он начинается с работы в архиве и отбора документов и заканчивается выстраиванием причинно-следственных связей с целью рассказать историю прошлого так, чтобы репрезентировать те или иные события. М. де Серто высказывает мысль о том, что «рассматривать историю как операцию значит пытаться, неизбежно ограниченным образом, понять ее как отношение между местом (человеческие ресурсы, среда, профессия), процедурами анализа (дисциплины) и построением текста (литература)» [де Серто 2014]. Результатом историографической операции становится в конечном счете письмо. Это письмо доволь-

но специфично: оно соотносит настоящее с прошлым; облачает факт в событие, где событие – это скорее пустая рамка, а факт – ее наполнение; делает событие узнаваемым, а также морально нагружает его, чтобы расчистить место для настоящего.

Подобно историку, для создания документальной поэзии автор производит поиск и отбор документов согласно своей авторской интенции и транспонирует их в поэтический текст. Тем самым он проводит границу, задает пространство своего «архива» – текста или цикла – и рецептивную рамку, которую В. Лехциер называет «фреймом документальности» [Лехциер 2018]. Помещаясь в новый контекст, документ обретает ту самую способность говорить, о которой пишет Д.М. Леви. Более того, нельзя сказать, что до помещения в художественный текст документы полностью «молчали». Они изначально имели свой специфический «голос», сообщали ту или иную информацию в тех контекстах, в которых и для которых были созданы. Однако в новых условиях, на территории эстетического, документы вступают в иные правила игры, заданные автором, и начинают сообщать либо то, о чем до некоторого времени «молчали», либо то, что уже говорили, но более широкой аудитории.

Здесь мы можем привести и другую аналогию. Так, К. Гинзбург в работе «Судья и историк» выявляет некоторое сходство между историком и судьей. Но он делает это не с точки зрения судебной историографии на рубеже XIX–XX вв., где историк должен быть «высшим и беспристрастным судьей» [Гинзбург 2021, с. 25], а на примере исследования судебного процесса 1990 г. над Адриано Соффи – некогда лидера организации Lotta Continua. В результате анализа протоколов судебных заседаний, показаний свидетелей и различных документов К. Гинзбург обнаруживает ряд несостыковок этого дела. Однако он делает и еще один интересный вывод: задача историка схожа с задачей судьи: и тот и другой призваны «устанавливать факты и приводить доказательства» [Гинзбург 2021, с. 118]. В своем стремлении установить истину историк выискивает противоречия, «читает материалы вопреки намерениям их создателей» [Гинзбург 2021, с. 192], устанавливает причинно-следственные связи. При этом К. Гинзбург вовсе не настаивает на том, что историк может или имеет право вершить суд, но обращает внимание на методологическое сходство. Можно ли, исходя из этого, предположить, что поэт-документалист также занимается поиском доказательств и их соотносением? В какой-то степени да, поскольку, создавая поэтический текст, он проводит исследование, социальное или историческое, которое требует если не установления факта, то, например, его пересмотра. На это обращает внимание В. Лехциер,

анализируя документальную поэзию Марка Новака и отмечая ее ценность в контексте исторических изысканий [Лехциер 2018].

Примером «архивной» работы поэта-документалиста можно назвать и поэму С. Завьялова «Рождественский пост», где документы 1941–1942 гг., которые имели разные функции и существовали в разных социальных и прагматических контекстах: прогнозы погоды, монастырские уставы, продовольственные карточки, сводки с фронта и т. д. – вступают в диалогические отношения и сообщают о чувстве голода, охватившем блокадный Ленинград. Этот «диалог» возможен только в рамках «архива» поэтического текста, где «я сказал», «она сказала», «ты сказала» – это фиксация личного переживания постепенного умирания («Я лежу и боюсь заснуть: / вдруг они украдут мою карточку и все сожрут?»²); «он сказал» – медицинские наблюдения физического умирания («Алиментарная дистрофия – патологический процесс» <с. 175>); «они сказали» – фронтовые сводки, в которых упомянуты лишь успехи армии. Это внешний по отношению к пограничному человеческому опыту голос. Он говорит военно-бюрократическим языком. Таким же внешним остаются фрагменты, маркированные как «вы сказали», «погода», «карточки продовольственные...». Они фиксируют пространство и контекст умирания. Умирания среди нарочито возвышенного («О был прекрасен и этот день / Утонувший в чистейшем снегу» <с. 180>) или обезличенного бюрократического дискурса. Таким образом, документы в docupoetry репрезентируют то, что изначально не были призваны репрезентировать: они сообщают и делают видимым личный, исторический и социальный опыт, который оформляется в художественное исследование.

Репрезентация, по Фр. Анкерсмит, призвана сделать то, что до некоторого времени отсутствовало в настоящем, вновь присутствующим³. Исследователь выделяет два типа репрезентации: репрезентация-подобие и репрезентация-замещение. Когда речь идет об истории и о ее выражении средствами языка, в силу вступает репрезентация-замещение. Так, историк репрезентирует прошлое, замещая его в языке. Именно посредством замещения (а не подобия) репрезентация передает присутствие.

² Завьялов С. Рождественский пост // Завьялов С. Стихотворения и поэмы: 1993–2017. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 179. В дальнейшем текст поэмы цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

³ Цит. по: Другие события / А. Хитров // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/6/drugie-sobytiya-3.html> (дата обращения 15.11.2024).

Как отмечает М. де Серто, «историческая репрезентация разворачивается на границе между рассказыванием и показыванием» [де Серто 2014]. Рассказывая историю, мы неизбежно ее редуцируем и наделяем некоторой образностью, которая делает события умопостигаемыми. Опираясь на эти идеи, П. Рикёр в работе «Память, история, забвение» использует метафору «магия образа» [Рикёр 2004, с. 375]. Цель репрезентации, в конечном счете, сделать событие, чужой опыт видимым. Сама наша память, по П. Рикёру, работает по принципу репрезентации: «...Воспоминание есть репрезентация, повторная репрезентация» [Рикёр 2004, с. 265]. Можно сказать, что память, точнее воспоминание, дает нам присутствие когда-то пережитого опыта, который вписывается в как в индивидуальные, так и в социальные, коллективные и исторические рамки. Но память (особенно историческая или коллективная память) требует, опять же, прибегнуть к письму, чтобы иметь возможность бесконечно фиксировать и повторять, воспроизводить историю.

В итоге, как отмечает П. Рикёр, репрезентация становится финальной фазой историографической процедуры (в терминах П. Рикёра – историографической операции). Она заканчивается письмом и инсценируется средствами литературы [де Серто 2014]. Таким образом, основываясь на утверждении о том, что документальная поэзия всегда обращена во вне (в том числе к историческому опыту) с целью репрезентации голоса Другого, а также беря во внимание особенности функционирования документа и архива, мы можем сделать вывод, что *docupoetry* всегда имеет потенциал к исторической репрезентации. Кроме того, стоит отметить, что практика сопоставления поэзии и истории восходит еще к Аристотелю («Поэтика», 1451b) и развивается в XVI в. Такое сопоставление, замечает Е.В. Лозинская, было возможно, поскольку и поэзия, и история имели принадлежность к «повествованию» или «подражанию» [Лозинская 2021, с. 86]. Конечно, мы не стремимся полностью отождествить историографическую операцию с процессом создания документального поэтического текста, но хотим обратить внимание на их общие механизмы, такие как архивирование, отбор и репрезентация.

Литература

- Автономова 2000 – Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 7–110.
- Гинзбург 2021 – Гинзбург К. Судья и историк: Размышления на полях процесса Софры / пер. с ит. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 208 с.

- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* Ограмматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
- де Серто 2014 – *де Серто М.* Историографическая процедура: Письмо / пер. с фр. Б. Дубина // Неприкосновенный запас. 2014. № 95. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/95_nz_3_2014/article/10957/ (дата обращения 15.11.2024).
- Каспэ 2013 – Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? Сб. статей / под ред. И.М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 408 с.
- Кукулин 2019 – *Кукулин И.* Документалистские стратегии в современной русской поэзии // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 388–426.
- Лехциер 2018 – *Лехциер В.* Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Новое литературное обозрение. 2018. № 2. С. 229–250.
- Лозинская 2021 – *Лозинская Е.В.* Искусство и правда: поэзия и история в итальянских трактатах Возрождения // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2021. № 3 (47). С. 83–100.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение / пер. с фр. И.И. Блауберг [и др.]. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
- Харрингтон 2019 – *Харрингтон Дж.* Docupoetry и желание архива / пер. с англ. А. Бабичевой // Цирк «Олимп» + TV. 2019. № 30 (63). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/849/docupoetry-i-zhelanie-arkhiva> (дата обращения 10.11.2024).
- Buckland 1997 – *Buckland M.K.* What is a “document”? // Journal of the American society for information science. 1997. Vol. 48. No. 9. P. 804–809.
- Derrida 1995 – *Derrida J.* Archive fever. A Freudian impression // Diacritics. 1995. Vol. 25. No. 2. P. 9–63.
- Levy 2001 – *Levi D.M.* Scrolling forward. Making sense of documents in the digital age. N.Y.: Arcade Publishing, 2001.
- Smith 1974 – *Smith D.S.* The social construction of documentary reality // Sociological Inquiry. 1974. Vol. 44. No. 4. P. 257–268.

References

- Avtonomova, N. (2000), “Derrida and grammatology”, in Derrida, J., *O grammatologii* [Of grammatology], Ad Marginem, Moscow, Russia, pp. 7–110.
- Buckland, M.K. (1997), “What is a ‘document’?”, *Journal of the American society for information science*, vol. 48, no. 9, pp. 804–809.
- Ginzburg, K. (2021), *Sud'ya i istorik: Razmyshleniya na polyakh protsessa Sofri* [Judge and historian. Reflections on the margins of the Sofri trial], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- de Certeau, M. (2014), "A historiographical procedure. Writing", in Dubin, B., ed., *Neprikosnovennyi zapas*, no. 95, available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/95_nz_3_2014/article/10957/ (Accessed 15 Nov. 2024).
- Derrida, J. (1995), "Archive fever. A Freudian impression", *Diacritics*, vol. 25, no. 2, pp. 9–63.
- Derrida, J. (2000), *O grammatologii*, [Of Grammatology], in Avtonomova N. (ed.), Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Harrington, J. (2019), "Docupoeetry and archive desire", *Tsirk "Olimp" + TV*, vol. 63, no. 30, available at: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/849/docupoeetry-i-zhelanie-arkhiva> (Accessed 10 Nov. 2024).
- Kaspe, I.M., ed. (2013), *Status dokumenta: Okonchatel'naya bumazhka ili otchuzhdennoe svidetel'stvo? Sbornik statei* [Status of the document: Final paper or alienated evidence? Collected articles], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Kukulin, I. (2019), "Documentalist strategies in contemporary Russian poetry", in Kukulin, I., *Proryv k nevozmozhnoi svyazi: Stat'i o russkoi poezii* [A breakthrough to an impossible connection. Articles on Russian poetry], Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Russia, pp. 388–426.
- Lekhtsier, V. (2018), "Exposure and research, or What's happening with the subject in contemporary documentary poetry. Mark Nowak and others", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, pp. 229–250.
- Levy, D.M. (2001), *Scrolling forward. Making sense of documents in the digital age*, Arcade Publishing, New York, USA.
- Lozinskaya, E.V. (2021), "Art and truth. Poetry and history in Italian Renaissance treatises", *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*, vol. 3, no. 47, pp. 83–100.
- Ricœur, P. (2004), *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, history, oblivion], Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia.
- Smith D.S. (1974), "The social construction of documentary reality", *Sociological Inquiry*, vol. 44, no. 4, pp. 257–268.

Информация об авторе

Анастасия Р. Никонова, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nikonovaan01@gmail.com

Information about the author

Anastasia R. Nikonova, master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; nikonovaan01@gmail.com

Тестируя пределы:
иудеохристианская публицистика выкрестов
и еврейских ассимиляторов

Георгий С. Прохоров

*Государственный социально-гуманитарный университет,
Коломна, Россия, kaf.rus.gsgu@yandex.ru*

Аннотация. В центре статьи вопросы иудео-христианского взаимодействия, как оно представлено русскоязычной публицистикой выкрестов и радикальных ассимиляторов. На примере «Обращения иудейского законника в христианство особенно замечательное по своим характеристическим чертам» Александра Алексеева (Вульфа Нахласа) и «Программы журнала “Глас спасения” (1884)» Айзика Ковнера, равно как и его писем к Н.С. Лескову, мы показываем, как представители обоих направлений тестируют устоявшиеся представления о еврействе и христианстве. Выкрест Александр Алексеев фокусирует свои рассуждения о евреях на происхождении, в то время как религиозную принадлежность вытесняет на периферию. Ассимилятор Айзик Ковнер желает так реформировать иудаизм, чтобы в глазах христиан он выглядел частью христианского континуума, но в то же время сохранял традиционный еврейский этос. Оба направления публицистики проистекают из полемики вокруг «еврейского вопроса», коррелируют с запросами и требованиями русской аудитории. Равно они несут предпринятый изнутри еврейского мира поиск сопряжения традиции с быстро меняющейся современностью. Маргинальная «проба пера», произведенная ассимиляторами и выкрестами XIX в., – еще один мост между традиционным еврейством и светской еврейско-русской культурой и литературой времен СССР.

Ключевые слова: еврейская публицистика на русском языке, евреи Российской империи, ассимиляторы, выкресты, культурный трансфер

Для цитирования: Прохоров Г.С. Тестируя пределы: иудеохристианская публицистика выкрестов и еврейских ассимиляторов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 33–42. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-33-42

Testing the limits. Judeo-Christian journalism of converted Jews and assimilators

Georgii S. Prokhorov

*State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia,
kaf.rus.gsgu@yandex.ru*

Abstract. The article covers some issues of Judeo-Christian relations as represented by the Russian-language journalism of converted Jews and assimilators. By studying the *Conversion of a Jewish Legalist into Christianity Which Is Fascinating due to Its Typicality* by Alexander Alexeev (Wulf Nakhlas) and *'The Voice of Salvation' Magazine Program* (1884) by 'Aizyk' Kovner as well as his letters to Nikolay Leskov, the author shows how the journalists of both orientations test the established views of Jewishness and Christianity. Alexander Alexeev, a converted Jew, focuses his discourse about Jews on ancestry, while pushing religious affiliation to the periphery. Aizyk Kovner, an assimilator, wants to reform Judaism in such a way that in the eyes of Christians it appears to be part of the Christian continuum, but at the same time retains its traditional Jewish ethos. Both trends in journalism derive from the Jewish Question polemics and reply on expectations of the Russian audience. They are also a part of Jewish search for how to merge the old tradition with the fast-changing modern world. The marginal "tests of the pen" produced by 19th-century assimilators and converted Jews is yet another bridge between traditional Jewry and the secular Jewish-Russian culture and literature of the USSR era.

Keywords: Jewish journalism in Russian, Jews of Russian Empire, assimilators, converted Jews, cultural transfer

For citation: Prokhorov, G.S. (2025), "Testing the limits. Judeo-Christian journalism of converted Jews and assimilators", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 33–42, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-33-42

Русское царство не имело постоянного еврейского населения (подробнее см. [Калик 2017]), община сложилась после разделов Речи Посполитой. Но только в XIX в. евреи становятся предметом русской публицистики и ее авторами, дебатировав о взаимодействии с русским государством и обществом. Подходы варьировались от изоляционизма до радикальной интеграции. Ассимиляторы – О. Рабинович, Я. Прилукер, В. Португалов, А. Ковнер – настаивали на отказе от Талмуда и традиционного еврейского образа жизни, что созвучно русским консерваторам:

...нахожу я: *школы* их ничто иное, как гнездо суеверств... *кагалы* – опасный *status in statu*, которых благоустроенное политическое тело терпеть не долженствует... Денежные сборы более к угнетению их народа, нежели к пользе служат... *Хазаким*... род самой вернейшей монополии. *Херимы* – непроницаемый, святотатственный покров самых ужаснейших злодеяний... *Коледы* – искусный грабеж... *Аренды, корчмы, факторства, торговля* – ...тонкие вымыслы под видом прибылей и услуг ближним, истощать их имущество!¹.

Идейная пересеченность еврейских прогрессистов и русских консерваторов выглядит парадоксом. И не случайно: «...не верю я... в образованных евреев безбожников, – пишет Достоевский в “Дневнике писателя”, – все они одной сути, и еще бог знает чего ждет мир от евреев образованных!»² Еврейские ассимиляторы объясняли нападки этническими предрассудками³. Но на страницах «Дневника писателя» Достоевский не только нападает на Ковнера, но и поддерживает Софию Лурье – «...из строгих и серьезных евреек»⁴. Еврейские традиционалисты часто вызывают у русских консерваторов усмешку, порой граничащую с восхищением⁵. Что подозрительного в письме еврейских ассимиляторов?

В словоупотреблении XIX в. *ассимиляция* значила и русификацию с принятием православия, и широкую социально-экономическую интеграцию. Оба подхода отразились в публицистике, отделив литературу выкрестов от литературы ассимиляторов.

Выкресты обращаются к теме еврейства и еврейского периода жизни – в первую очередь для отвержения обвинений в предательстве. Так делают и Нафанаил Кузнецкий (Ицка Бородин, 1826, Теофильполь – 1887, Густыня), и Александр Алексеев (Вульф Нахлас, 1820, Незаринец – 1895, Вел. Новгород). Последний настаивает в своей полумемуарной-полупрактической книге, что, приняв православие, стал лучшим евреем: отложился от напластований

¹ *Державин Г.Р.* Мнение об отвращении в Белоруссии голода и устройстве быта евреев // Сочинения Державина: В 7 т. Т. 7. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1872. С. 260–261.

² *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. Л.: Наука, 1983. С. 82.

³ *Португалов В.О.* Знаменательные движения в еврействе. СПб.: Тип. д-ра М.А. Хана, 1884. С. 48.

⁴ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. С. 89.

⁵ *Викторович В.А.* Достоевский: Писатель, заглянувший в бездну. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 351. См. также [Штейнберг 1994, с. 122–124].

и приблизился к древней вере Израиля. Движение к русскому подается возвращением к народному:

...наши классы сделались настоящими еврейскими училищами; нам священники читают священные книги и по-еврейски и по-русски: сличают свои книги с нашими, – и удивительно, что в их книгах находится все то же, что и в наших, именно, что Христос есть наш Мессия...⁶

Еврейское в таких нарративах сводится к памяти и проявляется ностальгией [Прохоров 2020; Прохоров 2021, с. 399–412]⁷. Сочувствие простирается на других выкрестов⁸. Остальные заслуживают христианскую жалость как любые погибающие творения⁹. Идеологические точки зрения перебивают психологические, чтобы ностальгический флер акцентировал контраст между *тогда*, в еврействе, и *сейчас*, в истине. Глубина разрыва с иудаизмом, отстранение от евреев-талмудистов, серьезность принятия православия отчетливо звучат в нарративах выкрестов, в то время как флешбэки добавляют психологическую правдивость. Видимо, такой рассказ вызывал доверие русского читателя. Соответственно, крестившиеся евреи во 2-й половине XIX в. воспринимались как «свои». (В принципе, выкресты присутствовали в России с незапамятных времен и зачастую успешно интегрировались в окружающее общество [Герасимова 2010, с. 141], хотя возможно ли конвертов по-прежнему считать евреями? [Герасимова 2014, с. 209–211].)

Цель представителей ассимиляционного течения заключалась в обновлении евреев во имя интеграции. Во имя последней ассимиляторы не избегают христианских тем, причем взаимодействуют с ними не всегда теоретически. В 1882 г. одесские журналисты Прилукер (псевдоним Бен-Сион) и Рабинович создают группу ‘христиан из евреев’ (*Новый Израиль*). Она не пользовалась популярностью, но в среде ассимиляторов вызвала неподдельный интерес¹⁰. В 1884 г. похожий проект презентовал из Витебска частный поверенный Айзик Гиршевич Ковнер (вероятно, псевдоним журналиста и публициста Аркадия (Альберта) Гиршевича (Григорьевича) Ковнера [Прохоров 2022, с. 8–90]). Проект Ковнера не

⁶ Алексеев А.А. Обращение иудейского законника в христианство особенно замечательное по своим характеристическим чертам. Новгород: Тип. М.А. Классон, 1882. С. 93; ср. с. 14–17.

⁷ Там же. С. 8–11, 129–132.

⁸ Там же. С. 5–7.

⁹ Там же. С. 4.

¹⁰ Португалов В.О. Знаменательные движения в еврействе. С. 41–48.

введен в научный оборот, хотя интересен как литературный факт. Он побывал в руках митрополита С.-Петербургского Исидора (Никольского) и Н.С. Лескова (сохранился в фонде последнего, вместе с письмами Ковнера).

Согласно Ковнеру евреи должны безусловно признать свою духовную общность с христианами¹¹, отказаться от Талмуда и талмудического права¹². Исходные предложения созвучны русскому консерватизму, но созвучны они и реформистскому иудаизму, считающего этос центром вероучения, а формальные элементы подлежащими реформированию¹³. Впрочем, Ковнер не растворяет еврейство, сохраняя языковую инаковость. Он предлагает миссионерский журнал, выходящий «...на древнееврейском языке, под заглавием קול ישועה *Глас Спасения*»¹⁴. Еврейский обыватель использовал идиш, ‘еврейский жаргон’, владение ивритом предполагало образованность и национальное самосознание. Название строится на языковой игре. ישועה (*yeshua*) – ‘спасение’, но и *Иисус*, то есть несколько *Глас Спасения*, настолько *Глас Иисуса*. Омонимы, паронимы, контекстные сближения характерны для еврейской экзегезы; методы письма и чтения журнала отсылают к иудейской традиции. Периодическое издание всегда оформляет аудиторию (ср. [Петрова 2021, с. 14–16]), журнал оформил бы этно-конфессиональную группу. При этом еврейский публицист совмещает язык, медиа, этничность, веру, то есть следует фарватеру романтизма, сформировавшего национальный дискурс в Европе.

Христианским языком Ковнер не владеет.

...шаткое, колеблющееся положение юдейской религии, облеченное по учению фарисеев покрывалом язычество, и вызвало распятие Св. Христа...¹⁵

Христиане не применяют статус святого по отношению к Иисусу. Проект содержит крайне туманные отсылки к Новому Завету. Публицист заявляет, что давно почувствовал к православии душевное тепло, но почему не совершил переход?

¹¹ РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. № 373. Л. 1 об. – 2: Ковнер А.Г. Программа журнала «Глас спасения» (1884).

¹² Там же. Л. 1–1 об.

¹³ Maslin S.J. ...And turn it again. Theme and sacred variations. Bloomington: Xlibris, 2008. P. 8–9.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. № 373. Л. 1: Ковнер А.Г. Программа журнала «Глас спасения» (1884).

¹⁵ Там же.

Мое давнишнее задушевное желание перейти в «лоно Православия» (кавычки. – Г. П.) не могло до сих пор осуществиться, потому что мое материальное положение было всегда поставлено в такие условия и зависимость, которые всегда служили мне единственной помехой сделаться таким счастливым, как быть православным. Дело в том, что от меня зависят жизни целой семьи: старой больной матери, больной жены и четверо детей. Мать и жена мои, строго держащиеся еврейского фанатизма, скорее порешатся на самоубийство, чем увидят меня крещенным. При том, мои средства крайне бедны для обеспечения их существования при переходе моем в христианство. Посему, к крайней моей внутренней скорби и тоски по лону христианскому, я вынужден осуществление этой высокой идеи отложить некоторое время до более удобной минуты¹⁶.

Апостолы бросали семьи, чтобы следовать за Иисусом (Мф 4: 18–22). Молодой человек, обратившийся к Иисусу «...позволь мне прежде пойти и похоронить отца моего» (Мф 8: 21), встретил отпор «...предоставь мертвым погребать своих мертвецов» (Мф 8: 22). Автор проекта христианизации не помнит этих сцен и не ощущает сомнительность аргумента, который повторяет в письмах к Лескову¹⁷. При этом обещает

...священную борьбу с еврейским фанатизмом», которую будет вести «...не как неопытный и малограмотный “Базин”, <...> а “пером” и тихими, спокойными и скромными беседами»¹⁸.

Поднявшийся на священную борьбу на первый план ставит обязательства перед родственниками. Аргумент Ковнера, между тем, созвучен объяснению видного рабби XX в., Дж. Ньюснера:

...ты (Иисус. – Г. П.) ждешь от меня выбора, – следовать за тобой в Иерусалим или оставаться дома. <...> Я посмотрел в сторону своего дома. Там ждали меня моя жена, мои дети, моя собака, поджидающая, пока я заиграю с ней, растения в моем саду, нуждающиеся в поливе, – там все было мое: моя работа и мой отдых, мои заботы, мои планы, мое призвание. Там – моя судьба, ни в чем другом, там – моя ответственность, то место, где Бог хочет меня видеть, где я должен поддерживать жизнь, освящать ее здесь и теперь, дома и в семье, в кругу соседей

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. № 244. Л. 11: Письма Ковнера Айзика Гиршевича к Лескову Николаю Семеновичу.

¹⁸ Там же. Л. 9 об. – 10.

и в обществе. Царство придет, так будет, но до тех пор я призван быть в этом месте и в этот момент¹⁹.

Исполнение обязательств – ценность в еврейской традиции, что отличает ее от устремленного к Царствию Небесному христианства [Jeremias 1985, pp. 115–120].

Еврейский публицист плохо знает Новый Завет, чтение которого в еврейском мире не приветствовалось [Cohn 2000, pp. 330–331]. Но владеет светской русской литературой, например, отсылает Лескова к Базину – герою очерка «Новозаветные евреи» (Новь, 1885) самого Лескова. Базин в изображении Ковнера – малограмотный, попадающий из конфликта в конфликт антипод еврейскому публицисту, человеку серьезному и образованному. Однако Базин непосредственно Лескова не столь карикатурен:

...бывший еврейский раввин и сын раввина, надежда раввинистов и хасидов, – человек, знавший Библию и Талмуд почти до такого же совершенства, как знаменитый Розенфельд²⁰.

Помимо завязать переписку, зачем еврейский публицист обращается к фигуре, которую искажает, причем в письме к создателю образа? У Базина и Ковнера есть весомая общая черта – внеконфессиональность: «...никаких вероисповедных различий он не знал, никакой церкви себя прихожанином не считал, а говорил только: “Я христианин”»²¹, как и другие лесковские христиане из евреев: «А–сон... об одном только сильно заботился: “сделать всякое дело так, чтобы святой брат Иисус из Галилеи был на его стороне”»²². Еврейский публицист через отсылки Лескова к его же очерку вводит наиболее сомнительные элементы своего видения «иудео-христианства» – принятие Иисуса как учителя, как выдающегося раввина, но не как божество или единственную дверь к Богу²³.

Публицистика выкрестов и ассимиляторов равно тестирует границы традиций. Выкресты испытывают пределы еврейства, сводя его к общности происхождения и отстраняясь от религиозной принадлежности (потому их тексты идейно маркируются как «свои»

¹⁹ Ньюснер Дж. Рабби беседует с Иисусом. М.; Иерусалим: Гешарим, 2007. С. 257, 259.

²⁰ Лесков Н.С. Новозаветные евреи // Новь. 1884. № 1.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. № 244. Л. 7 об.: Письма Ковнера Айзика Гиршевича к Лескову Николаю Семеновичу.

русскими публицистами). Ассимиляторы испытывают пределы христианства, предлагая пути включения евреев в христианский континуум за счет определенности догматики. При этом переход в христианство для ассимиляторов не цель, а средство защиты от юдофобии, преодоления поражения в правах, что вызывает неприятие в русской консервативной публицистике. Помимо вклада в еврейский вопрос XIX в., сочинения еврейских маргиналов, вероятно, представляют мост между традиционным еврейством и светской еврейско-русской культурой и литературой времен СССР, равно как пролог к еврейским исканиям в социализме, предложившим проект одновременно прогрессивистский и мессианистский.

Литература

- Герасимова 2014 – *Герасимова В.А.* Крещенные евреи в Российской империи как предмет исследования: Источники, проблемы, перспективы // Труды по еврейской истории и культуре: Материалы XXI Международной ежегодной конференции по иудаике. М.: Сэфер, 2014. С. 209–220. (Академическая серия)
- Герасимова 2010 – *Герасимова В.А.* «Свой» и «чужие»: Крещенные евреи в XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. № 15 (58). С. 139–146.
- Калик 2017 – *Калик Ю.* Еврейское присутствие в России в XVI–XVIII вв. // История еврейского народа в России: В 3 т. / под ред. И. Барталя. Т. 1. М.; Иерусалим: Гешарим, 2017. С. 321–339.
- Петрова 2021 – *Петрова Г.В.* Модернистский журнал-манифест и его читатели (К истории эстетической коммуникации в России) // Русская литература. 2021. № 2. С. 14–25.
- Прохоров 2022 – *Прохоров Г.С.* Достоевский в жизни и творчестве А. Ковнера: Личное и публичное // Достоевский и мировая культура: Петербургский альманах. 2022. № 40. С. 73–94.
- Прохоров 2020 – *Прохоров Г.С.* Еврейская семья в мемуарных материалах еврейских выкрестов XIX в. = A Jewish family in 19th century memoirs. New Russian Christians of Jewish descent // Семья и семейные ценности в славянской и еврейской культурной традиции. М.: Ин-т славяноведения РАН: Сэфер, 2020. С. 107–121.
- Прохоров 2021 – *Прохоров Г.С.* Еврейство после еврейства: Рудименты еврейской идентичности в мемуарах русских выкрестов конца XIX в. в свете современного опыта // Ежегодник еврейского евро-азиатского конгресса «Евреи Европы и Азии: состояние, перспективы, наследие». Т. 3: Сборник научных и публицистических статей / под ред. З. Ханина, В. Чернина, М. Гольда. Герцлия: Еврейский ун-т Иерусалима, 2021. С. 399–412.
- Штейнберг 1994 – *Штейнберг А.З.* Достоевский и еврейство // Русские эмигранты

о Достоевском. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 111–125.

Cohn 2000 – *Cohn H.* The trial and death of Jesus. Old Saybrook: Konecky & Konecky, 2000. 419 p.

Jeremias 1985 – *Jeremias J.* The parables of Jesus. N.Y.: MacMillan Publishing, 1985. 248 p.

References

Cohn, H. (2000), *The Trial and Death of Jesus*, Konecky & Konecky, Old Saybrook, USA.

Gerasimova, V.A. (2014), “Converted Jews in Russian Empire as a research subject. Sources, issues, perspectives”, in *Trudy po evreiskoi istorii i kul'ture: Materialy XXI Mezhdunarodnoi ezhegodnoi konferentsii po iudaikie* [Works on Jewish history and culture. Proceedings of the 21st International Annual Conference on Jewish Studies], Sefer, Moscow, Russia, pp. 209–220. (*Akademicheskaya seriya*)

Gerasimova, V.A. (2010), “ ‘Own’ and ‘alien’. Converted Jews in Russia in 18th century”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, vol. 58, no. 15, pp. 139–146.

Jeremias, J. (1985), *The Parables of Jesus*, MacMillan Publishing, New York, USA.

Kalik, J. (2017), “Jewish presence in Russia of 16–18th centuries”, in Bartal, J., ed., *Istoriya evreiskogo naroda v Rossii*. [The history of Jewish people in Russia], vol. 1, Gesharim, Moscow, Russia, Jerusalem, Israel, pp. 321–339.

Petrova, G.V. (2021), “Modernist manifesto magazine and its readers (Concerning the history of aesthetic communication in Russia)”, *Russkaya literatura*, no. 2, pp. 14–25.

Prokhorov, G.S. (2022), “Dostoevsky in life and works of Arkadii Kovner: Private and public”, *Dostoevskii i mirovaya kul'tura: Peterburgskii al'manakh*, no. 40, pp. 73–94.

Prokhorov, G.S. (2020), “A Jewish family in 19th century memoirs. New Russian Christians of Jewish descent”, in Belova, O., ed., *Sem'ia i semeinye tsennosti v slavianskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii* [Family and family values in the Slavic and Jewish cultural traditions], Institut slavianovedeniya RAN, Sefer, Moscow, Russia, pp. 107–121.

Prokhorov, G.S. (2021), “Jewishness after Jewry. Remnants of Jewish identity in memoirs of converted Jews in Russia of the late 19th century in light of current experience”, in Khanin, Z., Chernin, V. and Gol'd, M., eds., *Ezhegodnik evreiskogo evro-aziatskogo kongressa «Evrei Evropy i Azii: Sostoyanie, perspektivy, nasledie* [Yearbook of the Jewish Euro-Asian Congress. Jews of Europe and Asia. Current state, perspectives, heritage. Collected scientific and journalistic articles], vol. 3, Evreiskii universitet Ierusalima, Herzliya, Israel, pp. 399–412.

Shteinberg, A.Z. (1994), “Dostoevsky and the Jewry”, in *Russkie emigranty o Dostoevskom* [Russian emigrants on Dostoevsky], Andreev i synov'ya, Saint Petersburg, Russia, pp. 111–125.

Информация об авторе

Георгий С. Прохоров, доктор филологических наук, доцент, Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия; 140410, Россия, Коломна, ул. Зеленая, д. 30; kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Information about the author

Georgii S. Prokhorov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia; 30, Zelenaya St., Kolomna, Russia, 140410; kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Кино-фут: заумный язык как киноязык

Александр В. Марков

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

Аннотация. Алексей Кручёных сравнивал заумный язык с интернациональной пантомимой немого кинематографа. Но это противоречило его первоначальному представлению о заумном языке как наделённым национальным и местным колоритом и выражающим суть национальной поэзии. Но заумный язык и кинематограф оказываются объединены отказом от театральной импровизации, наличием письма или кадра как ограничения, допускающего импровизацию только как технический сбой. Эта мысль нашла продолжение в сотрудничестве Выготского и Лурии в области нейрофизиологии. Согласно Выготскому, мимесис обезьяны не театрален, а кинематографичен: это не импровизация, а предсказуемая моторика пантомимы. С этой точки зрения в кинематографе, в отличие от театра, мимесис невозможен, и заумный язык остается в культурной памяти не как мимесис национальной поэзии, но как эксцентричная конструкция.

Ключевые слова: заумный язык, литературный язык, пантомима, немое кино, философия языка, футуризм, жест, речевой жест, театральность

Для цитирования: Марков А.В. Кино-фут: заумный язык как кино-язык // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 43–51. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-43-51

Futurismovie.

Abstruse language (zaum) and cinema gestes

Aleksandr V. Markov

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

Abstract. Alexei Kruchenykh compared the abstruse language (zaum) to the international pantomime of silent cinema. But that contradicted his original idea of abstruse language as endowed with national and local coloring and expressing the core of national poetry. But abstruse language and cinema appear to be united by the rejection of theatrical improvisation, by the presence of

the script or film shot as a constraint that allows improvising only as a technical failure. Such an idea was continued in Vygotsky and Luria's collaboration in the field of neuropsychology. According to Vygotsky, the ape's mimesis is not theatrical but cinematic: it is not an improvisation but the predictable motility of pantomime. From that viewpoint, mimesis is impossible in cinema, unlike theater, and abstruse language remains in cultural memory not as a mimesis of national poetry, but as an eccentric construction.

Keywords: abstruse (zaum, zaumnyj), literary language, pantomime, silent cinema, philosophy of language, futurism, gesture, speech gesture, theatricality

For citation: Markov, A.V. (2025), "Futurismovie. Abstruse language (zaum) and cinema gestes", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 43–51, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-43-51

Русский футуризм во всех своих вариантах был тесно связан с кинематографом. Алексей Кручёных и Владимир Маяковский писали киносценарии, эго-футурист Игорь Северянин санкционировал создание «кино-поэзы» «Ты ко мне не вернешься». Кинематограф выступал для футуристов одним из образов фабрики, производства богатейшей фактуры взятых в кадр мелодраматических эмоций. Здесь пролегает граница между футуристами и «производственниками», такими как Арватов, для которых кинематограф – социальный жест, который может быть полезен или вреден пролетариату. Существенно только «кем, как, с какой практической целью производится фильма»¹. Мелодраматизм здесь оказывается распределенным между разными узлами производства и потребления, тогда как для футуристов само производство мелодраматично.

Проект «заумного» языка Кручёных – создание особого языка переживаний, в котором и эмоция, и мысль будет опережать наши привычные ходы мысли, рутинные способы проживания вещей и обращения с вещами. В итожащей заумный взгляд книге «Апокалипсис в русской литературе» Кручёных мысленно протягивает руку символистам с их переосмыслением базовых образов, солнца или луны, в сторону передачи субъективных настроений, например, упадка. Но при этом он упрекает их, что они любят повторения, звукопись на основе повторов, что превращается в что-то вроде чечетки или храпа или иного малопривлекательного навязчивого звука. Повторяемость звуков Кручёных находил у Пушкина, упрекая его за обилие «с» и «ть» и считая звук «Евгения Онегина» слиш-

¹ Арватов Б. Киноплатформа // Новый Леп. 1928. № 3. С. 36.

ком сипящим. Этому он противопоставил вернакулярный счет из прачечной, где были «крыхма рубахи» и «навлычки», видя в этом настоящую редкость и резкость звучания². Итак, заумь – такой фонетический жест, в котором нет повторов, есть только спонтанное образование диковинных, но при этом выразительных сочетаний, которые живописуют быт и которые можно живописать. На этой двойной перспективе, гиперреализма быта и совершенно технического обращения к представлениям быта, и строится система зауми.

Эту особенность зауми Кручёных лучше всего передал Борис Пастернак в предисловии-обращении к книге «Календарь»: «Ты на его <искусства> краю. Шаг в сторону, и ты вне его, т. е. в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты – живой кусочек его мыслимой границы. Даже грубейшая его формула, формула эффекта (сражающего воздействия), шире той области, которую ты себе отвёл. Мгновенность рискованной бутафории и мгновенность неподготовленного воодушевления друг от друга неотделимы в лирическом приеме. Это одно молниеносное целое. Но даже и оно кажется тебе недостаточно узким, и ты из этой элементарной пары совершенно выбрасываешь вторую, одухотворяющую часть»³. Для Пастернака Кручёных – интерпретатор механизмов аффекта, а не их изготовитель. Ведь у Пастернака всегда жизнь производит самые убедительные механизмы своей спонтанности, а искусство только немного у нее заимствует, насколько жизнь в это посвятила художника как человека. Тогда как Кручёных, согласно Пастернаку, конвертирует воодушевление от отдельных производящих механизмов лицом в чистую интерпретацию, «бутафорию», то есть продуманные интерпретаторам формы театрального или кинематографического воздействия.

Кручёных в таком понимании не столько театрален, сколько кинематографичен: ведь в театре неподготовленное воодушевление, импровизация режиссера или актера, как раз составляет ядро происходящего. Сам Пастернак, обращаясь к Мейерхольду и Райх, «Я люблю ваш нескладный развалец», уравнивает Бога-Творца, режиссера и актера как импровизаторов ответственных, выводящих кого-то другого «на дебют роковой», и в этой ответственности и обретающих свою стертую в грим душу. Тогда как кинематограф подразумевает другие эффекты, эффекты освещения, плана, которые не являются импровизацией, но только самим условием, что

² Кручёных А. Апокалипсис в русской литературе. М.: Международная ассоциация футуристов, 1924. С. 32.

³ Пастернак Б. Вместо предисловия <25 декабря 1925> // Кручёных А. Календарь. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1926. С. 4.

кинематографическое сообщение будет воспринято. В целом такое различие театра и кино принимали и другие теоретики, связанные с заумью, начиная с Р. Якобсона [Пуйяль 2010; Сахно 2017].

В книге «Фонетика театра» Кручёных радикальнее всего сближает заумный язык и эффекты экрана. Книга снабжена социолингвистическим предисловием Бориса Кушнера, который, пеняя прежней лингвистике за изучение только расовых и национальных особенностей языка, то есть за поддержку буржуазного строя, требует обратить внимание на профессиональные диалекты. «Нельзя вести себя языково одинаково и в комнате своей, и на улице, и в заседании законодательного учреждения»⁴. Социолингвистическое исследование сразу становится нормирующим; и футуристы, открывшие, что поэтический язык – «обособленная языковая категория», стали нормировать обыденное употребление, открыв дефицитность языка улиц. Кушнер имеет в виду тезис Маяковского о безъязыкой улице, которой «нечем кричать и разговаривать», но Маяковский изображает ситуацию, где поэты слишком оторвались от социальной жизни: социально-политическую конфигурацию происходящего. Тогда как Кушнер и Кручёных *настаивают на синхронности*, – не на том, что поэт в некотором действии дарует улицам язык, но что работа поэта над заумным языком как автономным как-то синхронизируется с обретением улиц своей автономии.

Кушнер держит в уме, что такая синхронизация уже произошла: театр дефицитен, он как улица большого города, он не может найти новые формы, находится в кризисе жанра, тогда как кино современно. Кинопроизводители не собираются учить актеров, но кинопроизводители уже развивают заумный язык, синхронный жестовому языку театра. Кушнер сетует, что в театре победила читка, медлительная по темпу и ритму – явно он имеет в виду не только драматический театр, но и все то множество тогдашних практик, которое готовило публику к восприятию гибкой, культурной, артистической речи, вроде декламации стихов по «чтецам-декламаторам». Разрушение этой артистической речи и осуществлялось потом Мейерхольдом с его биомеханикой, не вполне последовательным учеником Мейерхольда Образцовым с его куклами и другими, после которых напыщенность такого чтения стала очевидна. Кушнер изображает синхронизацию как победу: «Кино, освобожденный от порока медлительности, побил театр, несмотря на слабость многих иных его ресурсов, торжествует над

⁴ Кручёных А. Фонетика театра. М.: Изд. автора, 1923. Кн. 123. С. 4. Далее цитируется с указанием страницы в скобках, полужирный оригинала заменен курсивом.

театром победы по всему фронту» (с. 5). Заумный язык способен компенсировать нехватку ресурсов социальной выразительности, и эту заумь можно прямо увидеть на экране.

Гораздо интереснее рассуждения Кручёных, он протягивает руку символизму, в своей теории начального театра повторяя реконструкции Вячеслава Иванова: «Верх страсти и ярежа – при стихийных массовых деяниях народов, заумный язык всегда был языком *хора* (припевы, восклицания), хоровое действо – начало театра» (с. 7). Кручёных настаивает на синхронности заданий для театра и кинематографа, уверяя, что заумный язык позволяет «крошить слова» согласно некоторому заданию, например, фонетической выразительности – но может получить и другое задание, ближе к кино. Слово становится «гибким, плавким, ковким, тягучим»; так явно говорится не просто о фонетических впечатлениях, но и о возможности трансформировать слова, сокращать их, превращать в аббревиатуры, лозунги, предъявлять слово, подавать его как надпись. Это Кручёных сопоставляет не с титрами кинематографа, а с *наглядным кадром*, описывая так «*кино-конструкцию фразы*»: «когда в предложении ненужные (конструктивно) слова выброшены, или грамматическое построение сломано во имя большей быстроты, – образы скачут, ум не успевает за фантазией и действием, – *кино-образ*» (с. 9). Итак, кинообраз синхронизирован с будущим театром, но он уже присутствует в каждом кадре, он заявил о себе, предъявил себя, примерно как предъявляется вексель. Для Кручёных, издававшего книги на свои средства, такая новая экономика не сделки в соответствии с интересами, а предъявления, книги явочным порядком, была понятна и отсылала к кинематографу.

Кино-слово Кручёных отождествил со сдвигами, смещениями, выкидыванием частей слова и вообще той фрагментацией, которую мы видим в кадре. Замечательно, что это понимается не как часть замысла режиссера или игры актера, но как конструкция фильма, тождественная конструкции слова. Как язык аккомпанирует социальной повседневности, так и заумный язык может аккомпанировать игре актера. Кручёных отождествляет игру актера с самой социальной жизнью. Как у слова нет автора в строгом смысле, но есть некоторое стремление языка к самовыявлению, самовыражению, так и у кино есть стремление. Только язык стремится обеспечить взаимопонимание местного сообщества, а киноязык и заумный язык – взаимопонимание всего человечества: «Кино-зау-язык стремится быть интернациональным, как сам кино-театр, – не менее (ведь и в фильмах и во внешности актеров национальные черты сохраняются, но мы их как-то не замечаем)» (с. 12). Быстрое мелькание экрана опережает язык – ведь в языке всегда есть парал-

лелизм, параллелизм осмысленного слова и его эмоционального наполнения; тогда как киноязык выдает чистый всплеск действия или эмоциональной реакции.

При этом сами стихи, вошедшие в книгу Кручёных, напоминают по фонетике как раз вполне определенные и даже препарированные вниманием культурные миры, тюркский или китайский. Кручёных сохраняет интерес к непривычным языкам, но при этом на уровне детского, открытии любого непривычного языка как жеста, как предъявления, как заявления о происходящем, а не как особенности этой системы. Это больше напоминает детские жалобы на иностранцев, когда иностранная речь воспринимается как экспрессивная: «он на меня ругается», детская жалоба.

Поэтому в рассуждении Кручёных присутствует некоторое противоречие между тем, что в кино «не замечают» национальных черт, и что в заумном языке только и проступает бессознательное этих национальных черт. По сути, Кручёных предвосхищает такую ловлю бессознательного в пародии: история советской поэтической пародии от Александра Архангельского до Александра Иванова – это как раз мастерское выбалтывание бессознательного каждого советского поэта, превращение и остаточной манерности, и остроумия, и каламбуров в повод, чтобы механизмирующим, почти кинематографическим повторением извлечь это бессознательное наружу.

Проект Кручёных, в котором мимесис театра заменяется строгой конструкцией кадровой пантомимы, и некоторые опознаваемые носителем одного языка приметы другого языка становятся способом переживать экспрессию как универсальную пантомимы, имеет неожиданную параллель у Выготского, в его работах 1930 г., которые были акме его сотрудничества с А.Р. Лурия, по сути, презентацией школы Выготского – Лурия. Выготский видит язык пантомимы как посредничество между обезьяной и человеком, как некий двойной экран, для исследователя и для животного мира, показывающий поведение обезьян. И обезьяна так же далека от человека, как кино от театра.

Мимесис человека требует перестраивать систему поведения, вести себя не так, как раньше – в отличие от инстинкта обезьяны. При этом в мимесисе как подражании природе есть парадокс: мы подражаем тому, что само себе не подражает, что инстинктивно. Но в природе, говорит Выготский, опираясь на нейрофизиологию А.Р. Лурия, есть пантомима, принадлежащая полностью природным порядкам, принадлежащая этой рамке, кадру. Лурия это именует *сопряженной моторикой*, вполне как Кручёных, говоря о моторной синхронизации, а не о способности к приобретению навыков: «Если экспериментатор, ведущий опыт с обезьяной, ста-

нет спиной к ситуации и лицом к обезьяне и не будет видеть того, что видит обезьяна, а будет видеть только ее действия, он сумеет по ним прочесть то, что видит подопытное животное. Это именно то, что Лурия называет сопряженной моторикой»⁵. Таким образом, инстинкты обезьяны создают то сопряжение, которое зрелищно не в смысле импровизации, но в смысле той ясной представленности театра зрителю, считывающему все его смыслы, которую можно отождествить с кинематографом. Импровизация здесь недопустима, только синхронная конструкция.

Кинематографично и различие в области обезьяньего инстинкта игры от драки. В театре мы не можем отличить драку понарошку от драки по-настоящему – и то, и другое суть репрезентации ситуаций, а не следствия аффектов. В театре нужен комментарий, хотя, конечно, «аффективная память» Станиславского подразумевает, что антураж и подробности пьесы могут быть здесь различительными между тем и другим. Тогда как в кино мы всегда отличаем настоящее от притворного просто по серьезности происходящего: игра всегда уличает и разоблачает себя, тогда как драка всегда имеет в виду особую скорость, особую яркость, особую понятность. В кино мы всегда отличим драку от псевдо-драки (иначе не могла бы быть возможна кинокомедия), покушение на убийство от простой угрозы (иначе не был бы возможен триллер), и так же точно мы отличаем это в царстве обезьян: «Но если, замечает Келер, при этом случается недоразумение и игра переходит в серьезную драку, оружие сейчас же бросается на землю и обезьяны нападают друг на друга, пуская в ход руки, ноги, зубы. Темп позволяет отличить игру от серьезной драки. Если обезьяна медленно и неловко размахивает палкой, она играет; если же дело становится серьезным, шимпанзе, как молния, набрасывается на противника, и у того не остается времени, чтобы схватить палку»⁶.

Выготский, разбирая работу Келера, замечает, что обезьяны ведут себя иначе, чем люди⁷. Люди смотрят на все эйдетично, сближают орудие и цель: например, если нужно сбить плод, они трясут ветку. Тогда как обезьяна действует иначе, она осваивает какой-то

⁵ *Выготский Л.С.* О психологических системах (9 октября 1930 г.) // *Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вопросы теории и истории психологии* / под ред. А.Р. Лурия, М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1982. С. 112.

⁶ *Выготский Л.С.* Предисловие к русскому изданию книги В. Келера «Исследование интеллекта человекоподобных обезьян» (1930) // *Выготский Л.С. Собрание сочинений... Т. 1.* С. 218.

⁷ Там же. С. 226.

инструмент, например, найденную на земле палку, и не отламывает палку подлиннее, чтобы сбить больше плодов. Обезьяна инстинктивно применяет руку, движение, которое сбивает плод, тогда как человек принимает в поле зрения плод и палку и выстраивает вполне созерцаемую идею сбития плода. Таким образом, обезьяна создает моторику, обеспечивающую воздействие на вещи, как бы оказывается существом с киноаппаратом, с палкой как инструментом подчинения образов – тогда как человек готовит пьесу и подыскивает к ней антураж, не сразу его находя.

В итоговой работе «Мышление и речь» Выготский более сурово и категорично говорит о животных – животные к мимесису не способны, только к дрессировке, «животное вообще не обучаемо»⁸. При этом мимесис в этой книге становится не просто особенностью человеческого восприятия реальности, но объявляется эвристическим для усвоения научных понятий и вообще вхождения в науку. Выготский спорит с Пиаже, для которого научные понятия усваиваются волевым образом, и говорит о разыгрывании ребенком научных понятий: «Трудно допустить мысль, чтобы ребенок усваивал, но не перерабатывал по-своему научные понятия, чтобы эти последние попадали сразу к нему в рот, как жареные голуби. Все дело заключается в том, чтобы понять, что образование научных понятий в такой же мере, как и спонтанных, не заканчивается, а только начинается в тот момент, когда ребенок усваивает впервые новое для него значение или термин, являющийся носителем научного понятия»⁹. Иначе говоря, любые понятия требуют определенной игры, переработки, не сразу открывающей свою перформативность, – театр требует репетиций.

Позиция Кручёных и Выготского отличается от тех санкций на импровизацию и случайно попавшее в кадр, которую выработали французская Новая волна и журнал «Кайе дю синема», понявшие кинематограф как быстро создаваемый роман. Но главное, мимесис после этого перестает быть в числе идей заумного языка, и любой неоавангард понимал уже заумный язык не как речь, но как безмолвие [Sokolova, Feshchenko 2024].

Литература

Пуйаль 2010 – Пуйаль А. Вклад Романа Якобсона в развитие кинематографической теории // Russian Literature. 2010. Т. 68. № 3–4. С. 417–445.

⁸ Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: ОГИЗ, 1934. С. 220.

⁹ Там же. С. 177–178.

- Сахно 2018 – Сахно И.М. «Кино-слово» как новый инструмент искусства // Дом Бурганова: Пространство культуры. 2018. № 3. С. 71–83.
- Sokolova, Feshchenko 2024 – Sokolova O., Feshchenko V. “Spaces of Silence” and “Secret Music of the Word”. Verbo-musical minimalism in the poetry of Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova // Arts. 2024. Vol. 13. No. 2. P. 66. doi.org/10.3390/arts13020066.

References

- Puyal, A. (2010), “Roman Jakobson’s contribution to the development of cinematographic theory”, *Russian Literature*, vol. 68, no. 3–4, pp. 417–445.
- Sakhno, I.M. (2018), “ ‘Cinema-Word’ as a new instrument of art”, *Dom Burganova: Prostranstvo kul'tury*, no. 3, pp. 71–83.
- Sokolova, O. and Feshchenko, V. (2024), “Spaces of Silence” and “Secret Music of the Word”. Verbo-musical minimalism in the poetry of Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova”, *Arts*, vol. 13, no. 2, p. 66.

Информация об авторе

Александр Викторович Марков, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Визуально-музыкальная метафора в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон»

Полина С. Казаринова

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия визуального и музыкального в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон». В статье последовательно проанализирован процесс сочетания внешней точки зрения повествователя, отражающей условной объективную реальность, и субъективно-воображаемой внутренней точкой зрения композитора, в которой происходит динамичная трансформация условно объективной реальности в музыкальные знаки. В итоге делается вывод о специфичном интермедialном взаимодействии, которое можно обозначить как развернутую визуально-музыкальную метафору, ключом к которой является точка зрения композитора.

Ключевые слова: С. Кржижановский, точка зрения, метафора, музыкальное в литературе, визуальность, музыкальность, интермедialность, воображаемый мир героя

Для цитирования: Казаринова П.С. Визуально-музыкальная метафора в рассказе С. Кржижановского «Девять ворон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 52–59. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-52-59

Visual and musical metaphor in S. Krzhizhanovsky's story "Nine crows"

Polina S. Kazarinova

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

Abstract. The article deals with the issue of interaction between visual and musical in the story by S. Krzhizhanovsky "Nine crows". The article consistently analyses the process of combining the external point of view of the narrator, reflecting a stipulated objective reality, and the subjective-imaginative inner point of view of the composer, in which there is a dynamic transformation of condition-

nally objective reality into musical signs. As a result, a conclusion is drawn about a specific intermedial interaction, which can be referred to as an unfolded visual and musical metaphor, the key to which is the composer's point of view.

Keywords: C. Krzhizhanovsky, point of view, metaphor, musical in literature, visuality, musicality, intermediality, imaginary world of the character

For citation: Kazarinova, P.S. (2025), "Visual and musical metaphor in S. Krzhizhanovsky's story 'Nine crows' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 52–59, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-52-59

Одной из черт прозы Сигизмунда Кржижановского является особая организация пространства и времени, которая обусловлена спецификой субъектной организации текста. Примером может являться описание Москвы в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва», специфику которого описала В.Я. Малкина [Малкина 2019]. Там повествование напрямую связано с восприятием субъектом рассказывания самого себя и своего творчества. О своеобразии точки зрения реципиента писал также и С.П. Лавлинский [Лавлинский 2018], основываясь на другом произведении С. Кржижановского – повесть «Автобиография трупа». В ней происходит наделение другого субъекта (с которым синхронизируется точка зрения читателя) зрением трупа, итогом которого становится «умерщвление» сознания читателя.

Данные примеры говорят о том, что особенностью художественного письма С. Кржижановского является двуплановость, которая конструируется путем сочетания внешней и внутренней точек зрения, что в свою очередь является смешением нескольких оптик. Этот эффект может создаваться за счет трансформации восприятия органов чувств, в результате чего меняется восприятие и описание окружающего мира. Такое происходит в рассказе С. Кржижановского «Чуть-чуть», где звучание шарманки в начале описывается как «скрежет», а после принятия персонажа в подданство чуть-чутей скрежет становится мелодией: «А за окном шарманочный вал все еще ползал на стертых штифтах, кружа на оси какие-то медные скрежеты, – но в ухе расхлопотались чуть-чуть: скрежеты преображались в нежную мелодию, обрастали призвуками и обертонами, не слышимыми другим, не принятым в подданство чуть-чутева царства»¹. В таком случае мы имеем дело

¹ Кржижановский С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Чужая тема. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 87.

с изменением оптики, которое зависит от точки зрения персонажа и влияет на рецепцию окружающего пространства. Однако мы хотели бы рассмотреть другой случай, где происходит не просто трансформация и/или слияние двух оптик, а их чередование или двойная экспозиция в одной точке зрения. Именно второй вариант визуально-аудиального повествования происходит в рассказе «Девять ворон» С. Кржижановского.

Для рассмотрения и характеристики перехода между оптикой условно реальной, точкой зрения повествователя, и оптикой субъективно-воображаемой, точкой зрения композитора, мы опираемся на термин «воображаемый мир героя», который ввела О.В. Дрейфельд [Дрейфельд 2014]. Согласно ему, воображаемый мир героя представляет собой «мир в мире», другой образ мира, в котором «воссоздается целостность мира в ее новых, творимых воображением конкретного «я», взаимосвязях». В воображаемом мире все зависит от точки зрения персонажа, и повествование осложняется проблемой одновременного показа воображающего персонажа «изнутри» его внутреннего воображения мира и «извне» относительно условно объективной реальности. Данный термин частично раскрывает специфику точки зрения персонажа в «Девяти воронах» С. Кржижановского, но в «воссоздании целостности мира» отражается и специфика рода деятельности персонажа. Данный специфичный тип восприятия свойствен интермедialьному персонажу [Рыбалко 2024], когда его внутренняя точка зрения не только воссоздает реальность, но и формирует принципиально новый динамичный образ параллельно существующему и в соответствующих музыкальному письму знаках.

В рассказе мы видим последовательное сопоставление объективно видимого с тем, как это видит внутренним взором композитор. В точке зрения композитора параллельно сочетаются две оптики: условно объективная реальность, которая отражена в точке зрения повествователя, и субъективно-воображаемая реальность композитора. В условно объективной реальности композитор едет в поезде, смотрит в окно и готовится писать музыку на листе бумаги. К сожалению, денег на нотную бумагу у него в этот момент не было, поэтому он расчертил пять линеек на обычном бумажном листе. То, что он сам расчертил бумагу, является важной деталью, ведь в последствии в его видении как творца телеграфные провода и столбы в окне стали нотным станом с тактовыми чертами не только потому, что он композитор по профессии и находится в поисках мелодии, но и потому, что он вынужден использовать все имеющиеся средства и способы для создания музыки. Из-за обстоятельств он не может себе позволить приобрести нотную бумагу как готовое

решение, а разлиновка обычной бумаги стимулирует воображение композитора увидеть в проводах «нити нотного стана». Также разлиновка от руки указывает на создание предварительного визуально-графического образа, после которого уже возникнут аудиально-музыкальные ассоциации.

Интересно проследить, какими именно лексемами обозначены провода, потому что они являются одними из маркеров границ условно объективной и субъективно-воображаемой реальностей. В начале композитор смотрит в окно и видит телеграфную проволоку, «которая, подобно нитям нотного стана, тянулась от столба к столбу, от одной тактовой черты к другой»². Возникает сравнение телеграфной проволоки и столбов с нотным станом и тактами, и слово «подобно» проводит четкую границу между реальностью и накладываемым на эту реальность образом. Данное сравнение является отправной точкой для развертывания динамичной музыкальной метафоры, в которой происходит сближение окружающего пространства условно объективной реальности с музыкальными ассоциациями субъективно-воображаемой точки зрения композитора.

Далее появляются вороны как новые действующие лица: «...покружив над проводами, громко каркая, стайка расселась по стальным горизонталям». Вместе с воронами возникает и более многозначный образ проводов как «стальных горизонталей». С одной стороны, горизонталь соотносится с пятью расчерченными «линейками» на листе бумаги, а с другой – характеристика «стальной» обозначает цвет и материал проводов. Данная лексема находится на пограничном плане значений между условно объективной и субъективно-воображаемой реальностью, потому что «стальные горизонталы» могут относиться одинаково и к одному, и к другому плану. Но все же она тяготеет к условно объективному плану из-за обозначения материала. При этом лексема указывает на расчерчивание и самого пространства, которое композитор видит из окна при движении поезда.

Как у творца, владеющего инструментами и навыками музыкального письма, у композитора при взгляде на ворон на стальных горизонталях появилась соответствующая ассоциация: «глаз музыканта сразу же схватил соотношение черных летающих нотных знаков, а ухо услышало движение звука»³. При анализе этой цитаты можно заметить, что мы имеем дело не только с «глазом» персонажа, отвечающим за визуальную рецепцию, но и

² Там же. Т. 3: Неукушенный локоть. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 252.

³ Там же.

с «ухом», отсылающим нас к аудиальному восприятию. Композитор не только видит, но и слышит музыкальные знаки-образы параллельно объективной реальности. В рецепции композитора нота является не только графическим знаком, но и семантическим обозначением звука, переходящим в звучание. Поэтому визуализация нотного стана для композитора сопровождается аудиальным звучанием, а само движение поезда метафорически соотносится с движением мелодии, которая в параллель поезду визуализирована воронами – черными точками, сидящими на проводах, – нотных линиях. Подобную специфику одновременного соотношения видимого и слышимого у композитора мы можем обозначить как мультисенсорное восприятие. Это отличается от синестетического восприятия тем, что звучит не черный цвет точек, а черная точка как целостное обозначаемое звука в зависимости от расположения на нитях. И в данном случае композитор дешифровывает знаковую семиотическую систему с визуально-аудиальной структурой, которая, в свою очередь, соотносится с визуальным образом ворон.

То, что композитор вдохновляется не самой вороной, а ее обозначением как черной точки – ноты, говорит тот факт, что аудиально он воспринимает ее именно как ноту, а не как птицу. Справедливости ради, ворона не является поющей птицей и издаваемые ею звуки не считаются музыкальными, но в рассказе она и не претендует на это. В нем ворона воспринимается композитором полностью графически, и по своей сюжетной функции она является динамичным переходным образом, связующим две оптики восприятия реальности.

Говоря о воронах и обозначающих их лексемах, композитор воспринимает птиц не отдельно, а как небольшое скопление – «стайку». Уменьшительный суффикс «к» подчеркивает их малочисленность, а обозначение ворон как объединения оцеляняет их взаимодействие внутри группы. В дальнейшем развитии визуально-музыкальной метафоры, в которой вороны становятся «черными летающими нотными знаками», и их случайное расположение на проводах («черные пятна на проволоке») приобретает цельное семантическое звуковое значение при переносе на «пять нотных линий» на бумаге.

Получившаяся запись описана как «нечто вроде мелодии», но «разрешения» у этой мелодии не было. Тут необходимо дать комментарий, что представляет собой музыкальный звук и разрешение в музыковедении. Музыкальный звук по своей природе обладает такими характеристиками, как высота, тембр, громкость, длительность. В данном случае важно выделить высоту, которая дает звуку

наименование и конкретное место на нотном стане. Последовательность звуков называется звукорядом, и при расположении звуков должны учитываться особенности взаимодействия одних звуков с другими. Для обозначения расположения звука в звукоряде относительно его высоты в европейской музыкальной системе ввели понятие «ступень». Ступени строятся от первого звука, поэтому первый звук является первой ступенью, второй звук – второй ступенью и так далее до седьмой ступени. В такой музыкальной системе первая, третья и пятая ступени характеризуются как устойчивые, а вторая, четвертая, шестая и седьмая как неустойчивые. Устойчивые ступени обозначают стабильный, опорный звук, когда неустойчивые являются нестабильными и стремятся перейти в устойчивые ступени. И как раз этот переход неустойчивой ступени в устойчивую называется «разрешение». Эстетической функцией разрешения является снятие в мелодии напряжения. Колебание напряжения и разрешения является одним из принципов гармонии. Сообразно ему, мелодия без разрешения не является законченной. Она как бы висит в воздухе со знаком вопроса или многоточием, в зависимости от контекста. Поэтому в рассказе получившаяся последовательность звуков без разрешения и была охарактеризована как «нечто вроде мелодии»⁴.

Разрешение композитор нашел, когда одна из ворон сменила свое место: «одна из нот, взмахнув крыльями, перелетела и села в конце группы». Тут у нас происходит не сравнение, а отождествление ноты и вороны в один знак. Объективный план реальности синхронизирован с внутренней точкой зрения композитора, где перелет вороны на проводах был увиден и зафиксирован на бумаге как смена расположения ноты. На ноту переносятся свойства и характеристики летающей вороны, которая «перелетела и села в конце группы». Любопытно соотношение вороны, сидящей на определенной высоте и перелетающей на другую высоту, с нотой, которая точно также меняет свою высоту. При этом в реальности ворона села в конце группы ворон, а на нотном стане нота заняла место в конце группы нот на листе бумаги композитора. Важно отметить, что в музыковедении группировка нот происходит по принципу длительности звуков. В тексте есть указание на цвет нот, – черный, – что подразумевает четвертную, восьмую и/или шестнадцатую длительности нот. Это может метафорически соотноситься с условным ритмом рассказа, с динамикой фиксирования мысли композитора на бумаге в результате чередования двух оптик, но принципиального сюжетного значения эта деталь не имеет.

⁴ *Холопов Ю.Н.* Разрешение // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 4: О–С. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 522–523.

А что имеет значение, так это неожиданная конкретика в конце по количеству музыкальных знаков: «девять черных значков мелодии лежало у него на коленях». Это перекликается с названием рассказа «Девять ворон», еще больше акцентируя внимание на этом числе. Вороны, которые до это воспринимались как стайка птиц, получили конкретное количество. Если под музыкальным знаком можно подразумевать все графические знаки, применяемые в нотной записи (скрипичный ключ, басовый, пауза, бекар и т. д.), то под «значком мелодии» кроется именно нота, так как мелодия состоит из нот. Получается, у нас есть девять нот, которые пришли к разрешению. Если пробовать расшифровать, что за этим кроется с музыкальной точки зрения, разрешение бывает у интервалов, которые обозначают созвучие и одновременно расстояние между двумя звуками, и аккордов, обозначающих созвучие трех и более звуков. С аудиальной точки зрения, мелодия предполагает, что последовательность звуков играется по одному, а аккорд предполагает одновременное звучание трех звуков. Однако мы не можем исключить вариант, что композитор слышал последовательное звучание звуков аккорда, где звуки шли друг за другом. Такое внимание к аккорду приковано потому, что при указании на цифру девять в контексте нот это основной тип трезвучия, в котором могут состоять несколько диссонирующих интервалов, которые по правилам построения гармонии должны прийти к своему разрешению.

Подводя итоги, мы можем сказать о тесном вплетении музыкального кода в художественный мир рассказа «Девять ворон». Интермедияльное взаимодействие текста и музыки происходит посредством развертывания визуально-музыкальной метафоры, ключом к которой является точка зрения композитора. Визуально-графический образ нотного стана на бумаге и созерцание окружающего пространства (проводов) являются побудительными для творческой мысли композитора. Движение поезда по прямой горизонтали в пространстве вносит динамику в окружающее пространство и соотносится как с динамикой творческого процесса, в который погружается композитор, так и с временной природой музыки как искусства, которое существует во времени и пространстве.

Литература

Дрейфельд 2014 – Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 7. Ч. 1. С. 63–65.

- Лавлинский 2018 – *Лавлинский С.П.* Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 2. Ч. 2. С. 221–230.
- Малкина 2019 – *Малкина В.Я.* Город как образ и понятие в повести С. Кржижановского «Штемпель:Москва»//Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 101–112.
- Рыбалко 2024 – *Рыбалко С.К.* Интермедиаьный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.

References

- Dreifel'd, O.V. (2014), "The imaginary world of a character as a conception of theoretical poetics. On stating the issue", *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 7, part 1, pp. 63–65.
- Lavinskii, S.P. (2018), "The narrator and reader position in the story 'Autobiography of the Corpse' by Sigizmund Krzhizhanovsky", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, part 2, pp. 221–230.
- Malkina, V.Ya. (2019), "The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story 'The Postmark. Moscow' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 101–112.
- Rybalko, S.K. (2024), "The intermedial hero/character in literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 32–41.

Информация об авторе

Полина С. Казаринова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; limonttail@gmail.com

Information about the author

Polina S. Kazarinova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; limonttail@gmail.com

Лейтмотив болезни в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»

Елизавета А. Шишкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sh.elizaveta16@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется смыслообразующая функция лейтмотива болезни в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Под лейтмотивом мы понимаем центральный мотив художественного произведения. Болезнь рассматривается нами как аномалия жизни, в инварианте своем представляющая пограничную, лиминальную ситуацию, нечто ненормативное. В романе революция и гражданская война представлены как социальные процессы, болезненные сами по себе и распространяющие болезнь, «заражающие» людей, окружающее пространство. Болезнь в разных своих проявлениях (как душевных, так и телесных) пронизывает всю ткань романа. В данной статье с помощью методики мотивного анализа И.В. Силантьева исследуются несколько событий, реализующих интересующий нас мотив. Лейтмотив болезни оказывается в романе центральным, сюжетообразующим.

Ключевые слова: мотив, лейтмотив, Б. Пастернак, Доктор Живаго, мотив болезни, мотивный анализ

Для цитирования: Шишкина Е.А. Лейтмотив болезни в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 60–68. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-60-68

The leitmotif of illness in the novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak

Elizaveta A. Shishkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sh.elizaveta16@yandex.ru*

Abstract. The article considers the meaning-forming function of the leitmotif of illness in B. Pasternak’s novel “Doctor Zhivago”. By leitmotif we mean the central motif of a fiction work. Illness is seen as an anomaly of life, which in its

invariant represents a borderline, liminal situation, something non-normative. The novel presents revolution and civil war as social processes that are morbid in themselves and spread the disease, “infecting” people and the surrounding space. Illness in its various manifestations (both mental and bodily) permeates the entire fabric of the novel. The article, with the help of I.V. Silantiev’s method of the motif analysis, studies several events realizing the motif of interest to us. The leitmotif of illness turns out to be the central, plot-forming motif in the novel.

Keywords: motif, leitmotif, B. Pasternak, Doctor Zhivago, motif of illness, motif analysis

For citation: Shishkina, E.A. (2025), “The leitmotif of illness in the novel ‘Doctor Zhivago’ by B. Pasternak”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 60–68, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-60-68

На сегодняшний день в пастернаковедении существует значительное количество исследовательских работ, посвященных роману Б. Пастернака, предметом которых оказывались различные аспекты произведения [Флейшман 1977; Смирнов 1996; Суханова 2005; Жолковский 2011; Буров 2011; Поливанов 2024].

В работах Е. Фарино [Faruно 1990; Фарыно 1992; Фарино 2011], В.И. Тюпы и коллектива соавторов [Поэтика 2014], Н.А. Фатеевой [Фатеева 2003] наряду с различными аспектами поэтики романа (например, нарративной стратегией, спецификой языка) затрагивается проблематика функционирования мотива, темы, концепта болезни в лирических и эпических произведениях автора. По мнению исследователей [Фатеева 2003, с. 255; Farуно 2001, с. 491], именно мотив, концепт болезни занимает одно из ведущих мест в поэтике Б. Пастернака.

Анализируя заглавие романа «Доктор Живаго», Н.А. Фатеева отмечает, что его ключевая идея «расшифровывается как “исцеление” по отношению к метафоре “болезненного состояния”», а образ Юрия Живаго, доктора и поэта, – как «врачующий все сущее через жизнь» [Фатеева 2003, с. 258].

Развивая положение о смысле названия романа «Доктор Живаго», укажем на работу Д. Йожа, обозначающего целое произведение как «роман-панацею» [Йожа 2013]. Исследователь подробно анализирует лейтмотив болезни, рассматривая болезнь как инициацию, соответственно, интерпретируя мотив согласно законам мифа. Ученый связывает внутрисюжетную борьбу доктора Живаго против болезни, его способность «проводить больного через цар-

ствие мрака» [Йожа 2013, с. 25] со сходной «способностью» самого произведения, в названии своем заключающем имя врача.

Юрий Живаго, как и миллионы других людей, оказывается внутри тяжелой, глобальной социально-исторической болезни, изображенной в романе, – революции, повлекшей за собой гражданскую войну. Герой Живаго предстает не просто свидетелем, но диагностом времени, эпохи, сам претерпевая несколько тяжелых болезненных состояний.

Так, на протяжении всего текста романа встречаются различные фигуры речи, так или иначе семантически приближенные к тематическому полю болезни (физической или душевной), многочисленные упоминания о болезни, болеющих персонажах.

Маркеры мотива болезни встречаются в отношении как людей (болеют люди), так и окружающего мира (болеют животные, деревья). Например: «Разрушение дерева, с которого дожди смывали краску и которое точили червь и сырость, возвращало разбитым теплушкам бывшее родство с сырым лесом, <...> с грибом-трутовиком, которым болела береза, с облаками, которые над ним громоздились»¹, или: «Вдруг из них [туч. – *Е. III.*] начинал сыпать снег, в судорожной поспешности какого-то белого помешательства» (с. 355). Признаки болезни присущи в романе и социально-историческим процессам: к примеру, «Появились и распространяются душевные заболевания самого типического свойства, носящие определенные черты времени, непосредственно вызванные историческими особенностями эпохи» (с. 337), «Это была болезнь века, революционное помешательство эпохи. В помыслах все были другими, чем на словах и во внешних проявлениях» (с. 451) и т. д.

В сюжете «Доктора Живаго» прослеживается повторяемость событий или ситуаций болезни: будучи врачом, Юрий Андреевич Живаго или оказывается рядом с болеющими людьми (в Москве, на фронте, в лагере партизан и т. д.), или же болеет сам (в революционной Москве, в Варыкине, Юрятине и послереволюционной Москве).

Представим перечень выделенных нами событий и ситуаций болезни в романе: самоубийство отца Живаго, отравление Амалии Карловны Гишар, воспаление легких Анны Ивановны, нервная горячка Лары, болезненная бессонница Антипова, ранение Живаго, глухонемость Клинцова-Погоревших, болезнь сына Живаго Сашеньки, болезнь тифом жительницы дома, тиф Живаго в Москве, ранение белогвардейца, помешательство Памфила Палых, тиф

¹ Здесь и далее текст романа приводится по изданию: *Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Доктор Живаго. М., 1990. С. 151. Номер страницы указан в круглых скобках в тексте.*

Живаго в Юрятине, «сумасшествие» Живаго в Варыкине, самоубийство Стрельникова, сердечная болезнь Живаго в Москве.

Ниже с помощью мотивного анализа нескольких событий болезни Юрия Живаго (заболевание тифом в Москве, болезнь в Юрятине, «сумасшествие» в Варыкине) мы проиллюстрируем нашу идею о смыслообразующей функции лейтмотива болезни в составе художественного целого романа.

Обратимся к языку мотивного аналитического описания, предложенного И.В. Силантьевым [Силантьев 2024, с. 119], и будем рассматривать лейтмотив болезни в трех его аспектах:

- 1) семантика мотива: признаки предиката (событийный статус и отношение актантов к событию), признаки актантов (герой/персонаж, смысловое отношение актантов друг к другу), пространственно-временные признаки;
- 2) синтактика мотива: ближайшее фабульное окружение в его препозиции и постпозиции, а в необходимых случаях и дальнейшее окружение, существенное с точки зрения фабульной связи события;
- 3) прагматика мотива: сюжетный смысл события (смысл произошедшего события) и его сюжетная интенция (цель сообщения в повествовании об этом событии).

Проанализируем, согласно выбранной методике, выделенные нами сюжетные элементы.

1. Тиф Живаго (Москва).

Болезнь Юрия Андреевича разворачивается во время Гражданской войны после февральской революции 1917 г. С сюжетной точки зрения его болезнь предваряется посещением больной тифом женщины и его высказыванием о своем тифозном часе.

Юрий Андреевич заболевает тифом, переживает бред и жар, пребывает в пограничном состоянии, его видение окружающего пространства искажается. Во время болезни он находится в как бы полусвоем-получужом пространстве – квартире своей семьи, часть из которой уже отдана для жилья чужим людям.

Это событие болезни примечательно по нескольким причинам. Во-первых, в повествование вводится персонаж брата Живаго – Евграф как помощник героя, не так часто возникающий в тексте романа, однако значительно влияющий на ход жизни Живаго. Именно он во время болезни доктора навещает его, достает необходимые продукты, выхаживает. Также именно он говорит Антонине Александровне о необходимости отъезда из города, направляет, помогает, способствует изменению судьбы семьи Живаго, самого Юрия Андреевича. В постпозиции к болезни Юрия Андреевича и находится его отъезд с семьей в Варыкино.

Во-вторых, впервые мы отчетливо видим семантическое сближение мотивов болезни и творчества, переживания особых измененных состояний тела и души. В промежутках болезни Живаго пишет поэму «Смятение» о трех днях жизни Христа – между положением во гроб и воскресением. При этом в описании его состояния отмечается, что он пишет «с жаром и необыкновенной удачей» (с. 206) то, что ранее не мог написать и только сейчас ему это удастся. Болезненное, пограничное состояние, таким образом, становится специфической возможностью для творческого акта.

Болезнь Живаго завершается выздоровлением, герой преодолевает лиминальную ситуацию, временную смерть. В отличие от большинства событий и ситуаций болезни, процесс выздоровления описан более подробно. Так, поправляющийся Живаго назван «блаженным», по-особенному воспринимающим мир: «...он не искал между вещами связи, все допускал, ничего не помнил, ничему не удивлялся» (с. 206). В таком описании обозначается не столько телесное, сколько духовное выздоровление, возрождение, просыпание и воскресение, о которых в полубредовом состоянии и говорит поэт.

2. Тиф Живаго (Юрятин).

Живаго возвращается из плена лесного воинства в Юрятин, в комнату Лары, где ее не застает. Это «чужое» пространство наполнено полчищами крыс, которые уже не впервые встречаются доктору в этой квартире. В предболезненном состоянии нездоровой усталости, жара, бреда ему снятся два тяжелых сна, его сознание путается. Отметим, что сны возникают в пограничном болезненном, кризисном состоянии Живаго и внутри себя несут также семантику пограничности: например, в первом сне пространство разделяется явно на две части дверью, управляет которой Юрий Андреевич, оказываясь в позиции мучительного выбора между маленьким сыном в опасности по одну сторону и Ларой – по другую. Второй сон по содержанию своему предстает предваряющим схожую ситуацию скорых сборов Лары в дорогу перед отъездом с Комаровским. Здесь сон сопровождает внутренний кризис, являясь частью лиминального состояния.

Лишь через некоторое время Юрий Андреевич находит рядом с собой Лару, которая его лечит, выхаживает и заботится о нем. Герой с ее помощью преодолевает тяжелое лиминальное состояние.

В данной ситуации большую часть описания занимает постепенное выздоровление доктора, их жизнь с Ларой, долгие разговоры. В фабульном времени это занимает около полугода, проходят весна и лето.

Продолжительное пребывание вместе двух героев становится особым пространством сближения, узнавания друг друга, диалога о прошлом, будущем, Комаровском, Стрельникове, Тоне. Впервые в повествовании Живаго и Лара так продолжительно, глубоко, откровенно разговаривают. Сюжет таким образом ретардируется, определяются, акцентируются ценностные позиции героев.

3. Живаго «сходит с ума» в Варыкине.

После отъезда Лары с Комаровским Юрий Андреевич остается один в их варыкинском доме, «чужом» пространстве. Острейшим образом переживая расставание с любимой, Живаго теряет счет времени, «медленно сходит с ума», забрасывает себя, дом, переживает обманы чувств. В этом болезненном состоянии Живаго видит сон, тяжкое видение о «драконьем лого» под домом. В сюжете этой событие обрамляется, с одной стороны, разлукой с Ларой, с другой – встречей со Стрельниковым.

Несколько раз выразительно подчеркивается абсолютная исключительность происходящего с Живаго: обострение восприимчивости Юрия Андреевича, «удесятиренная резкость» его восприятия. Окружающая природа является ему «небывалой». Так и его душевное состояние определяется как «несообразное», то есть не имеющее образа, с которым можно было бы соотнести, не имеющее рамки, в которую можно было бы определить происходящее.

Пребывая в таком пограничном состоянии около недели, он записывает стихи «с лихорадочной торопливостью», что оказывается для него утешением и исцелением. Происходит трансформация его стихотворений, их своеобразное «выздоровление»: «Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого» (с. 447). Стихи, посвященные любимой, «плач по Ларе», он особенным образом выделяет среди своих произведений: остальное и сделанное ранее для него – «мазня о всякой всячине».

В этом событии вновь акцентируется семантика связи болезни и творчества. С одной стороны, болезненное острое переживание становится отправным состоянием для творения, с другой – создание стихов, попытка выражения душевной боли, восприятия происходящего становится актом преобразования, преображения действительности и одним из способов преодоления лиминальной ситуации.

Итак, в романе «Доктор Живаго» болезненность становится новой повседневностью, новой нормой миропорядка, находящегося в стадии становления. Мироустройство оказывается в пограничной ситуации, когда старые законы уже разрушены и не применимы,

а новые еще не установлены. Такая переходная, пограничная ситуация закономерным образом порождает пограничные состояния болезни действующих лиц, отдельно – главного героя.

Таким образом, лейтмотив болезни в «Докторе Живаго» оказывается в романе ключевым, пронизывая весь текст, образует художественную целостность произведения.

В романе Б. Пастернака революция осмысливается, прежде всего, как масштабная социально-историческая болезнь. Противопоставляется ей не борьба и не пассивное подчинение этой сверхсиле, но возможность индивидуального, свободного, целительного творческого акта, соединение с вечностью, что, в частности, реализуется в итоговой тетради стихотворения Юрия Живаго как символе бессмертия. Болезнь и выздоровление оказываются семантическим стержнем романа.

Будущую статью мы посвятим теоретическому обзору исследований художественной репрезентации болезни, в частности, мотива болезни в произведениях русской прозы. Обратимся к ключевым научным работам, обозначим актуальное состояние исследуемой проблематики, а также наметим перспективы последующих изысканий в теме репрезентации болезни в художественной литературе.

Литература

- Буров 2011 – *Буров С.Г.* Полигенетичность художественного мира романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. ... д-ра филол. наук. Ставропольский государственный ун-т. Ставрополь, 2011. 650 с.
- Жолковский 2011 – *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
- Йожа 2013 – *Йожа Д.З.* Роман-панацея: и Аскланий как протообраз доктора Живаго (к постановке вопроса) // Культура и текст. 2013. № 2. С. 7–41.
- Поливанов 2024 – *Поливанов К.М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 376 с.
- Поэтика 2014 – Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. 512 с.
- Силантьев 2024 – *Силантьев И.В.* Теория мотива и проблемы мотивного анализа. М.: Издат. дом «ЯСК», 2024. 368 с.
- Смирнов 1996 – *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. 204 с.
- Суханова 2005 – *Суханова И.А.* Структура текста романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Ярославль: Ярославский государственный педагогический ун-т им. К.Д. Ушинского, 2005. 147 с.

- Фарино 2011 – *Фарино Е.* Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопоэтика «Доктора Живаго». 2) // Культура и текст. 2011. № 12. С. 6–67.
- Фарыно 1992 – *Фарыно Е.* Юрятинская читальня и библиотечарша Авдотья (археопоэтика «Доктора Живаго». 6) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана / отв. ред. А. Мальтс. Тарту: Тартуский ун-т, 1992. С. 385–411.
- Фатеева 2003 – *Фатеева Н.А.* Поэт и проза. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
- Флейшман 1977 – *Флейшман Л.* Статьи о Пастернаке. Bremen: K-presse, 1977. 149 с. (Studien und Texte)
- Faryno 1990 – *Faryno J.* Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (археопоэтика «Доктора Живаго». 1) // Поэтика Пастернака – Pasternak's poetics. Bydgoszcz: Wydawnictwo WSP, 1990. S. 155–221.
- Faryno 2001 – *Faryno J.* Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? // Studia litteraria Polono-Slavica. Т. 6: Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa: SOW, 2001. S. 485–494.

References

- Burov, S.G. (2011), *Poligenetichnost' khudozhestvennogo mira romana B.L. Pasternaka "Doktor Zhivago"* [The polygenetic nature of the artistic world of B.L. Pasternak's novel "Doctor Zhivago"], D. Sc. Thesis (Philology), Stavropol State University, Stavropol, Russia.
- Faryno, J. (1990), "Duchess Stolbunova-Enrizi and her son Eugraf (Archaeopoetics of 'Doctor Zhivago'. 1)", in *Poetika Pasternaka – Pasternak's poetics*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz, Poland, pp. 155–221.
- Faryno, J. (1992), "The Yuryatyn library and the librarian Avdotya (Archaeopoetics of 'Doctor Zhivago'. 6)", in Mal'ts, A., ed, *Sbornik statei k 70-letiyu profes-sora Yu.M. Lotmana* [Collected articles for the 70th anniversary of professor Yu.M. Lotman], Tartusskii universitet, Tartu, Estonia, pp. 385–411.
- Faryno, J. (2001), "What and why do writers make their characters sick and treat them?", in Bobryk, R. and Faryno, J., eds., *Illness, medicine and health*, Polish Academy of Sciences, Institute of Slavic Studies, Warszawa, Poland, pp. 485–494.
- Faryno, J. (2011), "The moire cabbage and the notebook of revelations (Archaeopoetics of 'Dr. Zhivago'. 2)", *Kul'tura i tekst*, no. 12, pp. 6–67.
- Fateeva, N.A. (2003), *Poet i proza* [Poet and prose], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Fleishman, L. (1977), *Stat'i o Pasternake* [Articles about Pasternak], K-presse, Bremen, Germany.
- Józsa, D.Z. (2013), "The panacea novel. Asclepius as a prototype of doctor Zhivago (raising the question)", *Kul'tura i tekst*, no. 2, pp. 7–41.
- Polivanov, K.M. (2024), *"Doktor Zhivago" kak istoricheskii roman* ["Dr. Zhivago" as a historical novel], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- Silant'ev, I.V. (2024), *Teoriya motiva i problemy motivnogo analiza* [Motif theory and problems of motif analysis], Izdatel'skii dom "YaSK", Moscow, Russia.
- Smirnov, I.P. (1996), *Roman tain "Doktor Zhivago"* [A novel of mysteries "Dr. Zhivago"], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Sukhanova, I.A. (2005), *Struktura teksta romana B.L. Pasternaka "Doktor Zhivago"* [The structure of the text of B.L. Pasternak's "Doctor Zhivago"], Yaroslavskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. K.D. Ushinskogo, Yaroslavl, Russia.
- Туупа, В.И., ed. (2014), *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskoi prochtenii* [Poetics of "Dr. Zhivago" in narratological reading], Intrada, Moscow, Russia.
- Zholkovsky, A.K. (2011), *Poetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty* [Pasternak's poetics. Invariants, structures, intertexts], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елизавета А. Шишкина, студентка, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sh.elizaveta16@yandex.ru

Information about the author

Elizaveta A. Shishkina, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sh.elizaveta16@yandex.ru

Павловск как сакральный локус в поэтическом мире Леонида Аронзона

Аркадий А. Чевтаев

*Российский государственный гидрометеорологический университет,
Санкт-Петербург, Россия, ahevtaev@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается репрезентация Павловска как сакрального локуса в поэтическом творчестве Л. Аронзона. Структурно-семантический анализ стихотворения «Павловск» (1961) как наиболее репрезентативного текста показывает, что смысловой регистр представления «павловского» пространства свидетельствует о его неразрывной связи с морально-земными и витально-космическими представлениями поэта. Делается вывод, что в лирике Л. Аронзона художественно проверяется онтологическая совместимость земного микрокосма и «звездного» макрокосма в пространственно-аксиологических реалиях Павловска как сакрального центра моделируемого универсума.

Ключевые слова: Л. Аронзон, лирический субъект, мифологизм, художественное пространство, сюжетостроение

Для цитирования: Чевтаев А.А. Павловск как сакральный локус в поэтическом мире Леонида Аронзона // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 69–79. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-69-79

Pavlovsk as a sacral locus in the poetic world of Leonid Aronzon

Arkadii A. Chevtaev

*Russian State Hydrometeorological University, Saint Petersburg,
Russia, ahevtaev@yandex.ru*

Abstract. The article considers the representation of Pavlovsk as a sacral locus in the poetic work by L. Aronzon. The structural-semantic analysis of the poem “Pavlovsk” (1961) as the most representative text shows that the semantic register of the representation of the “pavlovsky” space testifies to its inextricable connection with the mortal-earthly and vital-cosmic visions

of the poet. It is concluded that the lyric of L. Aronzon artistically checks the ontological compatibility of the earth's microcosm and the "sidereal" macrocosm in the space-axiological realities of Pavlovsk as the sacral center of the simulated universe.

Keywords: Leonid Aronzon, lyrical subject, mythologism, artistic space, structure of plot

For citation: Chevtayev, A.A. (2025), "Pavlovsk as a sacral locus in the poetic world of Leonid Aronzon", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 69–79, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-69-79

В основе поэтического универсума Л.Л. Аронсона находится представление о принципиальной проницаемости границ между явной (вещественно постулируемой) и скрытой (духовно присутствующей) сторонами мироздания. Способность лирического сознания к трансгрессивному переходу из первого измерения бытия во второе утверждается в творчестве поэта одновременно и как сущность отношений на оси «я – мир», и как ценностно-смысловая «сверхзадача», цель творческих и бытийных исканий человека. При этом «точке зрения» лирического субъекта присуще не столько мистическое прозрение синтеза внешнего и внутреннего аспектов миропорядка, сколько эмпирическое «схватывание» проступающего в материально явленном предмете спектра духовных смыслов. Такой «взгляд» на мироздание, в конечном итоге устремленный к постижению единства жизни и смерти, продуцирует предельное внимание поэтического «я» к той витальной полноте природных феноменов, вне которой невозможно приблизиться к подлинной тайне мира.

По мысли Вл.И. Эрля, сущность аронзонского поэтического мира может быть определена как «мир-пейзаж», «обитатели и детали» которого «весьма конкретны и воплощены автором в прямом смысле этого слова» [Эрль 1991, с. 220]. Жажда узреть материально-эмпирические контуры скрытой от человеческого взора реальности и вскрыть вещественное присутствие в земном мире мира иного эксплицирует фундамент художественной идеологии Л. Аронсона: представление о том, что прозрение духовных горизонтов бытия возможно только посредством осознания родства с природным миром, неизменно свидетельствующим об онтологической цельности вселенной. Истоками такого мироощущения являются натурфилософская линия развития русской поэзии XX в., концептуализированная в творчестве Н.А. Заболоцкого

и В. Хлебникова, а также природно-антропологический неосинкретизм лирики Б.Л. Пастернака. Наследуя традиции поэтической натурфилософии и конструируя свой художественный мир как «пейзаж», осязательность и вещественность которого принципиально одухотворены, Л. Аронзон мыслит природную реальность носителем бытийной гармонии и проводником человеческого «я» в тайные области мироздания.

Репрезентация природы в различных модусах ее существования, присущая аронзонской поэтике, ведет к предельной актуализации пространственного измерения художественного мира и детальному изображению эмпирических феноменов, представленных в моделируемом пространстве. Как указывает А.И. Степанов, в лирике Л. Аронзона «ландшафт маркируется вполне традиционными образами холмов, деревьев, водоемов, облаков, цветов, птиц, насекомых» [Степанов 2006, с. 51]. Данные знаки в творчестве поэта являются основой построения окказиональной мифологии, репрезентируя «анимистическое переживание слитности человека с природой» [Степанов 2006, с. 46] и задавая аксиологические параметры самоопределения лирического субъекта. При этом организация пространства не только свидетельствует об «анимизме» субъектного мировидения и созерцаемом единении человеческого «я» и природного мира, но и вскрывает те области земной реальности, в которых за природно-вещественной плотностью бытия отчетливо проступают его сокровенные смыслы. Аронзонское художественное пространство, будучи осязательным и предметно-уплотненным, индексирует приближение субъектного «я» к осознанию целостности универсума и онтологической взаимообусловленности жизни и смерти в их природно-антропологической ценности.

В поэзии Л. Аронзона наиболее значимыми и многомерными локусами, обладающими предельно сакральным статусом, являются «сад», «холмы», «озеро», «поле», в семантике которых на первый план выдвигается природная первозданность мира. В этих пространственных областях лирический субъект ощущает причастность глубинным основаниям бытия и возможность духовного преображения (ср.: «Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма. / Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма! / Чей там взмах, чья душа или это молитва сама? / Нас в детей обращает вершина лесного холма!» («Утро», 1966, с. 108¹). Освобождение от тяжести косного сознания, замкнутого в повсе-

¹ Аронзон Л.Л. Собрание произведений: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 560 с. Здесь и далее тексты стихотворений Л. Аронзона цитируются в тексте по данному изданию.

дневность, может свершиться в бытийно-самодостаточном пространстве природы, частью которого осознает себя субъектное «я». Вместе с тем, в поэтике Л. Аронсона природно-антропологический космос представлен не только естественным ландшафтом земного мира, но и рукотворным пространством, отмеченным творческой волей человека. «Город» и его пространственные реалии также вовлекаются в поиск лирическим героем онтологических оснований миропорядка и мыслятся своеобразными «вратами» в «оцелленный» универсум. Одним из характерных для творчества поэта аспектов сакрализации природного и антропологического начал в их неразрывном единстве предстает рефлексивное осмысление пространственно-аксиологического статуса Павловска. Историко-культурный и эстетический потенциал этого петербургского дворцового пригорода в художественной концепции Л. Аронсона способствует бытийной самоактуализации субъектного «я», жаждущего преодолеть антиномию жизни и смерти и тем самым достичь конвергенции микрокосма и макрокосма.

Целью предлагаемой статьи является рассмотрение художественной репрезентации Павловска в поэтическом мире Л. Аронсона как сакрального локуса, в пространственной данности которого свершается онтологическое преображение человека и осуществляется трансгрессия между земной и небесно-космической сферами миропорядка. Павловское природно-парковое пространство предстает в творчестве поэта той областью существования, в которой максимально раскрывается конфликтное противостояние жизни и смерти и проступают контуры их природной соотнесенности.

Пространство Павловска, по наблюдениям В.Н. Топорова, с одной стороны, обнаруживает «синтез природы и культуры <...> как явление “аполлоновского” начала», а с другой – «приглашает <...> к такой встрече созерцающего и созерцаемого», в которой оказываются возможными «удивительные встречи и открытия» [Топоров 2003, с. 229]. В русской поэзии XX в. мифологизация Павловского парка становится константным параметром построения индивидуально-авторских художественных миров. Садово-парковое пространство Павловска актуализируется в поэтическом творчестве таких поэтов, как, например, Б.К. Лившиц, М.А. Кузмин, А.А. Ахматова, Г.В. Иванов, О.Э. Мандельштам, А.С. Кушнер [Разумовская 2014, с. 144–161]. «Павловский» локус обыкновенно сопрягается с эстетически преображенной природой, парковая упорядоченность которой свидетельствует о творческой сущности человеческого «я», способного обратить хаос природного мира в антропологический космос, придать ему

«аполлонически» «“сильное” цельное единство» [Топоров 2003, с. 229]. Именно в соотношении человеческого и природного начал наблюдается существенное расхождение поэтического видения Павловска Л. Аронсоном относительно сложившейся традиции русского «аполлонизма». Данный локус в творчестве поэта обретает сакральный статус в силу не столько причастности культуре, сколько концентрации в нем природно-витальных сил. Павловский парк, не утрачивая связи с человеческим «я», оказывается пространственной зоной вхождения в мир людей инобытия природы в ее космическом значении. В этом отношении аронзонское представление о «павловском» пространстве сближается с идеологией пограничного состояния между обыденностью и тайной, утверждаемого в стихотворении А. Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» (1915), в котором данный локус оказывается точкой возможного преобразования «я»: «Все мне видится Павловск холмистый, / Круглый луг, неживая вода, / Самый томный и самый тенистый, / Ведь его не забыть никогда. // Как в ворота чугунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь, / Иль совсем по-иному живешь»².

Мифопоэтика Павловска наиболее отчетливо предстает в одноименном стихотворении Л. Аронсона, написанном в 1961 г. и репрезентирующем ключевые аспекты восприятия лирическим сознанием данного пространства. В стихотворении «Павловск», с одной стороны, эксплицируется антиномичность бытия, а с другой – намечается возможность снятия антиномий и их претворение в единство макрокосма и микрокосма. Текст состоит из трех строфически выделенных частей, каждая из которых акцентирует поворот в развертывании лирического сюжета. В первой строфе лирический субъект изображает созерцаемые им пейзажные реалии Павловска:

Уже сумерки, как дожди.
Мокрый Павловск, осенний Павловск
облетает, слетает, дрожит,
как свеча оплывает.
О август,
схоронишь ли меня, как трава
сохраняет опавшие листья,
или мягкая лисья тропа
приведет меня снова в столицу? (с. 275)

² Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Стихотворения, 1904–1941. М.: Эллис Лак, 1998. С. 246.

Заданное в 1-й строке стихотворения тождество «сумеречного» и «дождливого» измерений миропорядка способствует репрезентации Павловского парка как природного пространства. «Дождливо-осеннее» состояние Павловска мгновенно оборачивается вскрытием его «одушевленности», маркированной предикативной градацией («облетает, слетает, дрожит»). При этом здесь акцентируется темпоральное расподобление: изображаемый мир принадлежит «августовскому» времени, а значит «осень» как природный регистр оказывается не знаком времени года, а индексом ощущений лирического субъекта. Обращение к «августу», во временной точке которого обнаруживает себя лирическое «я», имеет принципиальное значение для поэтики Л. Аронсона, так как именно в «августовском» измерении бытия его лирический субъект обнаруживает возможности соотношения витального и мортального начал миропорядка. «Август» предстает одновременно и временем предельного погружения в эмпирику жизни, и темпоральным предвосхищением (досрочным приближением) «осени», в аронзонской мифопоэтике тождественной смерти (ср.: «Всё осознай: и ночь, и смерть, и август» («Август», 1961, с. 272); «Храни в гербариях мишурных, / читая летопись созвездий, / тот сад и лист, тех птиц и сумрак, / о август, месяц мой последний» («Август», 1961, с. 274); «А всюду так же, как в душе: / еще не август, но уже» («То потрепещет, то ничуть...», 1970, с. 214).

Апелляция к «августу» как персонифицированному времени проникновения границы между посюсторонне-человеческим и потусторонне-природным измерениям миропорядка одновременно постулирует и точку перехода в пространство смерти, и возможность продления сугубо антропологического жизненного пути. Лирический субъект осознает явленную «августовским» пространством Павловска близость мортального погружения в природное инобытие («схоронишь ли меня, как трава / сохраняет опавшие листья»), но допускает возможность отпадения от маркированной «павловским» «августом» природной гармонии как продление жизни и ее земных перипетий: «<...> или мягкая лисья тропа / приведет меня снова в столицу?». Очевидно, что возвращение в культурно-антропологическую столицу (Петербург-Ленинград) для лирического «я» является амбивалентным поворотом жизненной стези: жажда земной жизни сталкивается с желанием постичь откровение смерти.

Как видно, уже в начальной точке сюжетного развертывания стихотворения Павловск предстает сакральным пространством, в природно-парковой упорядоченности которого оказывается возможным претворение внутреннего во внешнее, витального в мор-

тальное, земного в небесное. В этом отношении аронзонская мифопоэтика демонстрирует не столько движение к онтологическому центру миропорядка – искомому «концу пути», в пространственной данности которого «находятся высшие сакральные ценности» [Топоров 1983, с. 259], сколько рефлексивное постижение этого уже достигнутого центра. Павловск достижим как географический объект и как природно-парковая зона культурной идентификации человечества. Однако для лирического субъекта принципиальным значением обладает способность «павловского» пространства соединять бытийные стремления человеческого «я» с природной сущностью универсума.

Поэтому во второй строфе стихотворения лирический герой пытается ментально соединить антропологическое сознание своей смертности с идеологемой извечного существования природного миропорядка. В этой точке разворачивания лирического сюжета совершается попытка верифицировать и понять собственную смерть:

В этой осени желчь фонарей,
и плывут, окунаясь, плафоны,
так явись, моя смерть, в октябре
на размытых, как лица, платформах,
а не здесь, где деревья – цари,
где царит умирание прели,
где последняя птица парит
и сползает, как лист, по ступеням,
и ложится полуночный свет
там, где дуб, как неузнанный сверстник,
каждой веткою бьется вослед,
оставаясь, как прежде, в бессмертье (с. 275).

Предвосхищаемая в «августовском» Павловске «осень» становится знаком приобщения к финалу личного земного пути. «Павловский» локус обнаруживает в себе антропологические реалии мира («желчь фонарей», «плафоны»), в семантике которых редуцируется рукотворность и на первый план выводится их укорененность в естественно-природное пространство. При этом искусственный свет «фонарей» прокладывает маршрут субъектной рефлексии к идеологеме смерти, которая мыслится неизбежной, но отодвигаемой точкой взаимодействия лирического «я» и миропорядка. «Осень», проступающая в «августовском» пространстве Павловска, видится лирическому герою предвестником смерти, однако «август» – это еще не настоящая «осень», а только ее преддверие, а значит – время умирания можно отстрочить: «<...> так явись, моя

смерть, в октябре». Отметим, что в этой строке обнаруживается провиденциальный характер поэтического мировидения поэта: Л. Аронзон погиб именно осенью, застрелившись 13 октября 1970 г.

Павловск, с которым соприкасается лирическое «я», предстает подлинным «царством» природы: наиболее видные его представители – «деревья-цари», мифопоэтически символизирующие «синтез неба, земли и воды»³, т. е. единство всех витальных аспектов земного бытия, мыслятся естественным препятствием смерти. Эта неизбежность витальных сил природного мира эксплицируется в ряду «умирающей» природы («умирание прели», «последняя птица»), семантика которой в конечном счете сопрягается с эксплицированной идеологемой бессмертья (ср.: «<...> там, где дуб, как неузнанный вестник, / каждой веткою бьется вослед, / оставаясь, как прежде, в бессмертье»).

Утверждаемая точка схождения витального и смертного начал как знак претворения всего эмпирически сущего в онтологическую неизбежность вечного существования осложняется антропологическим измерением субъектной «точки зрения»: лирический герой остается человеком, а значит – опыт природного бессмертья он сопрягает с личностным измерением «я». По мысли О.А. Седаковой, в аронзонской поэтике максимально заостряется кульминация репрезентируемых лирических ситуаций, тем самым интенсифицируя приближение лирического «я» «к пределу собственной полноты, которая одновременно есть выход из себя, из своей данности» [Седакова 2010, с. 517]. Данное суждение представляется особенно важным, так как кульминационное событие в рассматриваемом стихотворении достигает своей ценностно-смысловой вершины именно в связи с постижением космического масштаба миропорядка.

В третьей строфе «Павловска» лирический субъект перенимает у природы ее «царственные» функции, срастаясь в этой ипостаси с «деревьями-царями» и продолжая их природное бытие:

Здесь я царствую, здесь я один,
посему – разыгравшийся в лицах –
распускаю себя, как дожди,
и к земле прижимаюсь, как листья,
и дворцовая ночь среди гнезд
расточает медлительный август
бесконечным падением звезд
на открытый и сумрачный Павловск (с. 276).

³ Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 69.

«Царствование» лирического «я», укоренное в его экзистенциальное одиночество, мыслится феноменом человеческого существования как такого, где «один» может быть знаком множества («разыгравшийся в лицах»), а потому его бытие оказывается своеобразной «идеальной» матрицей бытия всего человечества. Выход лирического субъекта за пределы собственной идентичности («распускаю себя, как дожди») маркирует его онтологическое слияние с природой во всей полноте ее предосеннего увядания. Такое преодоление субъектных границ «я» в реалиях «августовского» Павловска и конвергентное соединение с космической реальностью миропорядка эксплицируется за счет «зеркальности» разных измерений существования. Согласно наблюдениям А.И. Степанова, «мотив подобия, отражения» является одним из ключевых мотивов в поэтическом универсуме Л. Аронсона и обуславливает свойственное его лирике постулирование «подобия различных предметов друг другу в мире-видении, превращения одного в другое» [Степанов 2006, с. 39].

В финальной части стихотворения поэтика «отражений» становится ценностно-смысловым «пуантом», посредством которого разнородные аспекты мироздания обретают смысловое единство. Такое взаимопроникновение реализуется посредством сильных позиций рифмующихся словоформ, представляющих противоположности: «один» – «дожди» раскрывает растворение индивидуального человеческого микрокосма в универсальном природном макрокосме; «в лицах» – «листья» индексирует родство многомерности человечества и многообразия природы; «гнезда» – «звезды» предстает взаимным отражением природно-птичьего и космического истоков движения; «август» – Павловск» определяет сакральный статус пространства в свете сакрального времени. Семантическое притяжение данных знаков продуцирует идеологему пребывания лирического «я» в пространственно-аксиологической точке подлинного откровения о сущности мира.

Важным видится то, что парковая реальность Павловска в финальной строке стихотворения определяется как пространственно и онтологически безграничный мир («открытый и сумрачный Павловск»). Соответственно, та открытость «осеннему» увяданию и смерти, с которым сопрягается «павловский» локус в сознании поэта, мыслится не окончанием бытия, а возможностью его продления и претворения в естественно-природные формы существования.

Поэтому Павловск в поэзии Л. Аронсона предстает не только сакральной точкой единения жизни и смерти, но и возможной защитой от распадобления витального и мортального начал. Так, в стихотворении «Море за редколесьем...» (1962) «павловская» реальность мыслится одним из возможных способов избежать небы-

тия, явленного природной границей – «августом»: «Как уберечься от августа: / морем ли за редколесьем, / мокрым ли утренним Павловском, / садом, сбегающим с лестниц?» (с. 296) В поэтическом сознании Л. Аронсона природный мир Павловска неразрывно связан с «августовским» предсмертьем, и потому он становится универсальным пространством причастности человеческого «я» инобытию, то есть отраженному в земных реалиях звездному космосу, что утверждается в первой части цикла «Невтиснутое» (1962): «Когда, соседствуя с заливом, / тыходишь в бор и видишь осень, / и, вся вытягиваясь ливнем, / таишься выслеженной гостей, // всё тот же сад гнездится в августе / и расточает вечной данью / паденьем звезд на листья Павловска / витые жилы мирозданья» (с. 310). Женское «я» возлюбленной лирического субъекта здесь сливается и со стихией дождя, и с «августовским» садом, и с природным обликом Павловска, то есть несет в себе отпечаток посмертного существования.

Итак, в поэзии Л. Аронсона Павловск предстает тем локусом, в котором лирическое «я» сознает себя в «моменте единого и единственного открытого события бытия» [Бахтин 2003, с. 173]. Смысловой регистр, определяющий репрезентацию «павловского» пространства, свидетельствует о его неразрывной связи с mortalно-земными и витально-космическими представлениями поэта. Оказываясь предельно сакрализованной пространственно-аксиологической областью в структуре поэтического мира Л. Аронсона, Павловск соединяет в своей природно-антропологической данности индивидуальное бытие человеческого «я» и универсальное существование космоса. Соответственно, онтологическая совместимость земного микрокосма и «звездного» макрокосма проверяется в «августовской» реальности Павловска как сакрального локуса аронзонского художественного мира.

Литература

- Бахтин 2003 – Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.
- Разумовская 2014 – Разумовская А.Г. Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб.: [Б. и.], 2014. 436 с.
- Седакова 2010 – Седакова О.А. Леонид Аронзон: поэт кульминации // Седакова О.А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Poetica. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 515–528.
- Степанов 2006 – Степанов А.И. «Живое всё одену словом»: Заметки о поэтике Леонида Аронсона // Аронзон Л.Л. Собрание произведений: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 21–54.

- Топоров 1983 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
- Топоров 2003 – *Топоров В.Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство–СПб., 2003. С. 119–262.
- Эрль 1991 – *Эрль В.И.* Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939–1970) // Вестник новой литературы. 1991. № 3. С. 214–226.

References

- Bakhtin, M.M. (2003), “The author and the hero in aesthetic activity”, in Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: V 7 t.* [Collected works], Moscow, Russia, vol. 1, pp. 69–263.
- Razumovskaya, A.G. (2014), *Sady rossiiskoi poezii (ot simvolizma do postmodernizma)* [Gardens of Russian poetry (from symbolism to postmodernism)], Saint Petersburg, Russia.
- Sedakova, O.A. (2010), “Leonid Aronzon. Poet of the climax”, in Sedakova, O.A. *Sobranie sochinenii: V 4 t. T. 3: Poetika* [Collected works, vol. 3: Poetica], Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke, Moscow, Russia, pp. 515–528.
- Stepanov, A.I. (2006), “‘I will clothe everything alive with a word’. Notes on Leonid Aronzon’s poetics”, in Aronzon, L.L., *Sobranie proizvedenii: V 2 t.* [Collected works], Saint Petersburg, Russia, vol. 1, pp. 21–54.
- Toporov, V.N. (1983), “Space and text”, in Tsiv’yan, T.V., ed., *Tekst: semantika i struktura* [Text. Semantics and structure], Nauka, Moscow, Russia, pp. 227–284.
- Toporov, V.N. (2003), “From the history of Petersburg Apollinism. Its Golden years and its collapse”, in Toporov, V.N., *Peterburgskii tekst russkoi literatury: Izbrannye trudy* [The Petersburg text of Russian literature. Selected works], Iskusstvo–SPb., Saint Petersburg, Russia, pp. 119–262.
- Erl’, V.I. (1991), “A few words about Leonid Aronzon (1939–1970)”, *Vestnik novoi literatury*, no. 3, pp. 214–226.

Информация об авторе

Аркадий А. Чевтаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург, Россия; 190103, Россия, Санкт-Петербург, Рижский пр-т, д. 11; achevtaev@yandex.ru

Information about the author

Arkadii A. Chevtaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State Hydrometeorological University, Saint Petersburg, Russia; 11, Rizhsky Av., Saint Petersburg, Russia, 190103; achevtaev@yandex.ru

Зеленый цвет в стихотворениях
А. Тарковского и Ю. Левитанского
(«Был домик в три оконца...»
и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета»)

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. Данная статья посвящена поэтике зеленого цвета в двух стихотворениях, написанных примерно в одно время: «Был домик в три оконца...» Арсения Тарковского (1976) и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета» Юрия Левитанского (1981). Оба произведения строятся вокруг зеленого цвета, который оказывается воплощением необычного и чудесного. И в обоих стихотворениях визуальные образы соотносятся с аудиальными: музыкой и пением у Тарковского и звуками грозы и дождя у Левитанского. В статье, во-первых, предлагается методика анализа цвета в лирическом стихотворении, во-вторых, анализируются избранные тексты с точки зрения данной методики.

Ключевые слова: визуальное в литературе, поэтика цвета, визуальная образность, лирический сюжет, Тарковский, Левитанский

Для цитирования: Малкина В.Я. Зеленый цвет в стихотворениях А. Тарковского и Ю. Левитанского («Был домик в три оконца...» и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 80–90. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-80-90

Green color in the poems
by A. Tarkovsky and Yu. Levitansky
("There was a house with three windows..."
and "September. A holiday of green color")

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. The paper considers the poetics of the green color in two poems written around the same time "There was a house with three windows..." by

Arseny Tarkovsky (1976) and “September. A holiday of green color” by Yuri Levitansky (1981). The poems are constructed around the green color, which turns out to be the representation of the unusual and miraculous. It is notable that both poems correlate visual and auditory images, with music and singing serving as a unifying element. In Tarkovsky’s poem, auditory images are represented by music and singing, whereas in Levitansky’s, they are manifested as the sounds of thunderstorms and rain. The article firstly sets forth a methodology for the analysis of color in the context of a lyric poem and secondly subjects the poem to analysis on the basis of that methodology.

Keywords: visual in literature, poetics of color, visual imagery, lyrical plot, Tarkovsky, Levitansky

For citation: Malkina, V.Ya. (2025), “Green color in the poems by A. Tarkovsky and Yu. Levitansky (‘There was a house with three windows...’ and ‘September. A holiday of green color’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 80–90, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-80-90

Цвет является одной из главных визуальных характеристик окружающего мира и одним из основных маркеров визуального в художественном тексте. Поэтому поэтика и семантика цвета часто привлекают внимание исследователей (см., например, подробный обзор подходов к исследованию цвета в недавней работе М.А. Мисник [Мисник 2024a]). Однако нередко анализ текста заключается в том, что тому или иному произведению приписываются заранее сформированные субъективные значения, позаимствованные из других контекстов. Между тем, после работ Мишеля Пастуро и др. мы знаем, что цвет в культуре никогда не имеет однозначных коннотаций: он меняется и от эпохи к эпохе, и от культуры к культуре. Тем более это относится к литературе, когда цветовая палитра оказывается связана с характеристиками конкретного художественного мира данного произведения и может не соответствовать привычным ассоциациям. Это означает, что при анализе цветовой картины мира в литературе надо идти от частного к общему, начиная с конкретных текстов и лишь затем (по возможности) расширяя исследование до творчества автора в целом; при этом отправной точкой должно быть употребление цвета в данном произведении, а не субъективные ассоциации исследователя. Разумеется, бытование цвета в культуре и историческая поэтика цвета имеют значение, но как фон и/или основа для сопоставления с текстом, а не заранее сформированный спектр значений.

С нашей точки зрения, методологически корректно начинать с лингвистических аспектов цветообозначений, то есть подсчетов

упоминаний того или другого цвета и его оттенков, и выделения слов/словосочетаний, с ним связанных, в том числе предметов и понятий, описываемых при помощи того или иного цвета. Большое значение имеет также взаимодействие цветов, т. е. присутствующие в тексте цветовые сочетания [Мисник 2024b], а также соотношение цветовых и иных визуальных образов. Именно конкретные наблюдения позволяют ответить на вопрос, является ли цвет характеристикой отдельной детали или мирообраза в целом и (если говорить о лирике) как он связан со зрением лирического субъекта, визуальной картиной мира и лирическим сюжетом стихотворения.

Исходя из всего этого, сосредоточимся на зеленом цвете в творчестве Арсения Тарковского и Юрия Левитанского. У обоих он достаточно частотен: согласно данным Национального корпуса русского языка, у Левитанского он встречается более 20 раз, у Тарковского – более 40, уступая только черному и белому. В силу этого, охватить их целиком в рамках одной статье не представляется возможным, так что сосредоточимся на двух стихотворениях, написанных примерно в одно время, где зеленый цвет очевидно присутствует: «Был домик в три оконца...» Арсения Тарковского (1976) и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета» Юрия Левитанского (1981).

Начнем с характеристики зеленого как цвета и его физических особенностей

Как известно, зеленый – холодный цвет, т. е. связанный с тенью, вечерним / пасмурным светом; в то же время, холодные цвета считаются более успокаивающими и расслабляющими. Иногда зеленый относят и к нейтральным цветам [Зайцев 1986, с. 82]. Это спектральный цвет, то есть он входит в число цветов, видимых при разложении белого цвета (что известно еще со времен Ньютона). В цветовом круге И. Иттена зеленый является вторичным цветом (получается путем смешения желтого и синего) [Иттен 2007, с. 163–164]: именно так он воспринимается в живописи, где смешиваются краски. В отличие от Иттена, Т. Юнг и Г. Гельмгольц относили зеленый к основным цветам (наряду с синим и красным), поскольку они основывались не на смешении цветовых пигментов, а на смешении световых лучей и физиологии зрения: согласно их исследованиям, человеческий глаз содержит три типа колбочек (фоторецепторов), отвечающих за восприятие световых волн в синем, зеленом и красном спектре [Грегори 1970, с. 134–135]. На этой теории основана цветовая модель Дж. Максвелла и современное цветовое пространство RGB (Red. Green. Blue): при компьютерном наложении цветов сочетание синего и желтого далеко не всегда дает зеленый, о чем была даже специальная книга Майкла Уилкокса [Уилкокс

2004]. Ну и самое очевидное – это цвет хлорофилла, благодаря которому большинство окружающих нас растений – зеленые.

Что касается функционирования цвета в культуре, то мы знаем, что (в отличие от физики) это величина не постоянная. М. Пастуро писал, что вплоть до раннего Средневековья зеленый цвет практически не играл заметной роли в европейской культуре. Затем его начали иногда использовать в одеждах (и светских, и религиозных) как своего рода промежуточный цвет. Потом появляется комплекс значений, связанных с природой и растениями, а значит – юностью, надеждой и любовью. С появлением ислама он стал во многом символизировать эту религию, а в европейской культуре связывается с изображением дьявола и его бестиария. Но он долго – вплоть до романтизма – остается второстепенным. А затем приобретает и утверждает весь привычный нам комплекс значений: свобода (разрешающий сигнал светофора и проч.), природа (растительность), умиротворение и спокойствие, экология, здоровье (зеленый крест аптек) и надежда [Пастуро 2018].

В древнерусской культуре зеленый цвет также употреблялся не очень часто (реже, чем золотой или красный, скажем). Н.В. Бахилина пишет, что группа цветов зеленого цвета «представлена в памятниках XI–XII вв. одним прилагательным *зеленый*. Оно имеет неограниченную сочетаемость, но не очень употребительно, примеров мало» [Бахилина 1975, с. 38]. Но когда зеленый цвет все же появлялся, то был связан с растительностью, молодостью, весной, пробуждением природы, но в то же время – с потусторонним миром, нечистой силой, лесными и другими природными духами (леший, кикимора) [Гмызина 2000]. А.М. Панченко писал, что «может быть, зеленый цвет приобретает зловещий оттенок по связи его с представлением о недостаточности, ущербности, недозрелости» [Панченко 1968, с. 12]. В православной иконописи зеленый – цвет юности и надежды, им изображаются разного рода ростки, в том числе виноградная лоза [Алпатов 1974]. Также это цвет Троицы, Троицкой недели, т. е. он связан с переходом от весны к лету. А, согласно словарю В. Даля, после Троицкой в народном календаре идет Зеленая неделя, или Зеленые святки, или Русалья неделя¹, т. е. у нас снова появляется нечистая сила и смешивается христианское с языческим, а рождение нового – с потусторонним миром. Таким образом, даже в традиционной культуре зеленый (как и большинство цветов) носит амбивалентный характер и не имеет одного устойчивого комплекса значений. Тем более это относится

¹ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. Т. 1. 2-е изд. СПб.: М.: Изд. М.О. Вольфа, 1880. С. 699.

к литературе. Поэтому начнем с того, что, обратившись к интересующим нас текстам, посмотрим на лексический уровень и роль в нем цветообозначений.

В стихотворении Ю. Левитанского 32 существительных, 15 местоимений, 11 глаголов и 20 прилагательных – т. е. они на втором месте по частотности после существительных. И из этих двадцати 14 в разных формах (полной или краткой) обозначают зеленый цвет. Первый раз слово *зеленый* встречается в заглавии («Сентябрь. Праздник зеленого цвета»²), и здесь мы сразу видим некоторый парадокс: ведь зеленый цвет традиционно ассоциируется с весной, а не с осенью, пусть даже ее началом. В стихотворении самого Ю. Левитанского «Рисунок», также входящем в сборник 1981 г. «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом», мы читаем, что «все наши годы – лишь мягкие переходы / между зеленым и красным, / перемены погоды между апрелем и сентябрем»³. Там зеленое – это весна и начало, а красное – осень и конец. Но в данном стихотворении зеленое и осень объединяются и становятся началом. Обратим внимание, что в первой строфе зеленый встречается 1 раз, во второй – два, в третьей и четвертой – по три раза, затем снова в пятой два, и в двух заключительных – по одному разу, итого: 1-2-3-3-2-1-1, т. е. возникает своего рода кольцо. В зеленый цвет оказывается окрашен весь мир, причем как явления, ассоциирующиеся с зеленым цветом (огонек такси, лоза, виноград, глаза), так и не совсем: моря, вино (хотя зеленое вино встречается, это обычно молодое белое), гроза, ветерок, звезда, т. е. сентябрьский мир, до такой степени окрашенный в зеленый, не только мир праздничный, но и мир непривычный, необычный.

При этом в максимально сильной позиции (последнее слово в последнем стихе) оказывается другой цвет, золотой – не только собственно цвет, но и блеск. К концу стихотворения зеленый цвет становится золотым. Однако, согласно этимологическим словарям, в русском языке оба слова (зеленый и золотой) восходят к одному и тому же корню *зель*, давшему слова *зеленый*, *желтый*, *золото*⁴; а с точки зрения смешивания красок в живописи, и зеленый,

² *Левитанский Ю.* Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.Л. Елисеева. СПб.: Пушкинский дом: Вита Нова, 2021. С. 291. (Новая библиотека поэта) В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

³ Там же. С. 282.

⁴ «Зелёный. Прилагательное, образованное от общеславянского *zělъ*, давшего также слова *желтый*, *золото*, *злак*. *Zelъ*, в свою очередь, восходит к еще более древней основе, давшей, скажем, английское *gold* (золото),

и золотой – производные желтого. Можно сказать, что зеленый цвет постепенно меняет оттенок и приобретает золотой блеск под воздействием света звезды. При этом золотой, с одной стороны, гораздо больше ассоциируется с сентябрьским лесом, чем зеленый («золотая осень»), с другой – праздничный и торжественный цвет.

У Тарковского в стихотворении «Был домик в три оконца...»⁵ фактически нет преобладающей части речи: там 16 существительных, 13 глаголов, 12 местоимений и 10 прилагательных. Прилагательное *зеленый* встречается только дважды, и еще один раз (как синоним) присутствует слово *изумрудный*. Изумрудный цвет назван по названию одноименного зеленого драгоценного камня, то есть этимологически предполагает сверкание и блеск (хотя в современном языке означает определенный оттенок зеленого и с камнем уже не связан). В зеленый цвет у Тарковского окрашен не весь мир, а только дом – но, с другой стороны, этот дом в данном стихотворении и представляет собой весь мир лирического субъекта. Цвет здесь напрямую связан со светом, но не звезды, как у Левитанского, а солнца. Причем описан этот цвет таким образом, чтобы максимально затруднить его визуализацию в воображении читателя. Сначала нам говорится, что «в спектре солнца такого цвета нет», затем – что «он был еще спектральней» и зеленее. Таким образом, зеленый оказывается не просто ярким или солнечным, а как бы невообразимым. Следовательно, домик – чудесным: обратим внимание на три прилагательных с корнем «чуд», идущих подряд: «чудный, чудесный и чудной», а также на то, что дом похож на сон и попал в наш мир из другого, райского («Я верил, что из рая, / Как самый лучший сон, / Оттенка не меняя, / Переместился он»).

yellow (желтый) и целый ряд других слов» (Этимологический словарь русского языка / сост. Г.А. Крылов. СПб.: Полиграфуслуги, 2005. С. 148–149); «Зелёный. Латышское – zelt (становиться зеленым). Немецкое – gelb (желтый). Древнерусское – зель (зелень, озимь). Древнепрусское – saligan (зеленый). Слово образовалось на базе общеславянского zelenъ и является родственным прилагательному «желтый». В древнерусском языке основа слова использовалась с XI в. в значении «незрелый виноград». В настоящее время употребляется для обозначения цвета. Родственными являются: Польское – zielony (зеленый). Словенское – zel (растение). Производные: зелено, зеленеть, зелень, зеленеющий (Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: Юнвес, 2003. С. 298).

⁵ Тарковский А.А. Избранное: стихотворения; поэмы; переводы, 1929–1979. М.: Художественная литература, 1982. С. 271. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

Таким образом, в обоих стихотворениях мир окрашен зеленым, и в обоих колористические образы сочетаются с другой визуальной лексикой. У Тарковского это дважды повторяющееся окно (*оконце и окошко*) и *ставни* как визуальная граница дома, *цвет* (тоже повторяется два раза), *окрашен, спектр солнца, сон, день /ночь, впотьмах, свечи, фонари*. Как мы видим, преобладают световые образы, при этом динамика света меняется вместе со временем суток: от яркого солнца днем до свечи в бумажном фонаре ночью.

У Левитанского слово *цвет* повторяется даже три раза (если считать заглавие). Кроме этого, мы видим тут *огонек*, который *зажгся и позас*, повелительное наклонение, в котором стоит глагол зрения (*смотри*), *глаза* и *звезда над лесом золотым*. Свет тоже есть, но он только ночной; а также есть взгляд / глаза, которые у Тарковского подразумеваются лишь имплицитно; также здесь есть обонятельный образ («пахнет прелюю листвою»), дополняющий чувственный образ мира.

Кроме того – и это еще одна общая особенность обоих текстов – в них появляется звук, причем появляется он в обоих случаях во второй половине стихотворений, когда визуально-зеленый светящийся образ мира дополняется еще и акустической составляющей. У Тарковского это музыка и пение («на чем-то в нем играли и что-то пели в нем»). Несмотря на неопределенность (ни песня, ни музыка не называются и не описываются), музыкальная составляющая дополняет чудесность дома, вместе со светом и зеленым цветом.

У Левитанского звуки не музыкальные, а природные, а образы точнее назвать не звуковыми, а синестетическими, соединяющими звук и цвет: *зеленая гроза* и *зеленый звон*, а также «зеленый шум осеннего дождя» (и возникают они в стихотворении в момент максимальной концентрации зеленого цвета и его постепенно убывания – в четвертой и пятой строфах). При этом *зеленый шум*, конечно же, отсылает к одноименному стихотворению Н. Некрасова. Однако там зеленый шум – весенний, и даже есть авторское примечание, что зеленым шумом «народ называет пробуждение природы весной»⁶. У Левитанского же это «зеленый звон, зеленый шум / осеннего дождя», что подчеркивает обозначенный уже в заглавии парадокс – праздник зеленого цвета в сентябре, соединение весны и осени, аномальное (чудесное) состояние мира. (В скобках заметим, отчасти аналогичная картина мира складывается у А. Ахматовой в стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...»

⁶ Некрасов Н.А. Стихотворения: В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1956. С. 273. (Библиотека поэта)

с присутствующим в нем оксюмороном «весенняя осень»; зеленый – точнее изумрудный – там тоже есть (подробнее см. в нашей статье [Малкина 2009]). Впрочем, сопоставление этих произведений – тема для другой работы). К стихотворению Н.А. Некрасова, скорее всего, отсылает и ритмическая структура стихотворения Левитанского – чередование 4-ст. и 3-ст. ямба. Только у Некрасова более сложная строфическая и ритмическая структура, а также присутствует чередование мужской и дактилической клаузул без рифмовки. У Левитанского же – четкое чередование 4-ст и 3-ст ямба со сплошными мужскими клаузулами; рифмуются только четные строки. Тот же трехстопный ямб, но уже без 4-ст. – в стихотворении Тарковского (но с чередованием женской и мужской клаузулы и перекрестной рифмовкой).

Трехстопный ямб – не самый распространенный размер, особенно в XX в. Что касается его происхождения, то М.Л. Гаспаров пишет, что в сознании XVIII в. он был устойчиво связан с пением и музыкой, а потому «основной областью <...> у авторов XVIII в. стала легкая поэзия, а из серьезной – те жанры, которые были ближе к музыке» [Гаспаров 2000, с. 68], т. е. «истинным царством 3-ст. ямба <...> был жанр песни» [Гаспаров 2000, с. 69]. В начале XIX в. размер распространяется также на жанр дружеского послания, а «песня перерождается из легкомысленной в задумчивую» [Гаспаров 2000, с. 70]. Но пережив короткий расцвет, 3-ст. ямб не то чтобы практически выходит из употребления, но встречается достаточно редко [Саломатин 2013]. Тем более интересно его сочетание с зеленым цветом и у Левитанского, и у Тарковского (хотя и в разных ритмических вариациях). Таким образом, это добавляет еще один уровень репрезентации звука, кроме образного.

Разумеется, в двух стихотворениях есть и различия. У Тарковского мир окрашен зеленым светом в воображении и памяти собственно-личного лирического субъекта, лирического «я». Для него он связан с прошлым и настоящим, верой и сном. Сам он, тем не менее, находился и находится вне его – а только смотрел на него со стороны, а теперь вспоминает. У Левитанского лирический субъект – неделимое «мы», которое находится внутри зеленого мира, видит и слышит его. Но в обоих случаях, конечно, это мир, созданный визуальным и акустическим восприятием лирического субъекта; зеленый цвет преобразует и трансформирует художественную реальность стихотворения.

Подведем итоги. И у Тарковского, и у Левитанского зеленый цвет является определяющим для внутреннего мира лирического стихотворения. Он связан со звуком и светом, таким образом, мир оказывается не только окрашенным, но и освещенным и озвученным,

хотя и разными звуками, и разным светом (у Тарковского – солнце и музыка, у Левитанского – звезда и гроза). Но самое главное, что и там, и там он воплощает собой необычное и чудесное состояние мира, вызванное необычным и чудесным состоянием лирического субъекта: воспоминанием у Тарковского и поездкой вдвоем у Левитанского.

Литература

- Алпатов 1974 – *Алпатов М.В.* Краски древнерусской иконописи. М.: Изобразительное искусство, 1974. 116 с.
- Бахилина 1975 – *Бахилина Н.Б.* История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 288 с.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.
- Гмызина 2000 – *Гмызина Э.В.* Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ: Дис. ... канд. культурологии. Ярославский государственный педагогический ун-т им. К.Д. Ушинского. Ярославль, 2000. 164 с.
- Грегори 1970 – *Грегори Р.Л.* Глаз и мозг: психология зрительного восприятия / пер. с англ. Е.Д. Хомской. М.: Прогресс, 1970. 271 с.
- Зайцев 1986 – *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 159 с.
- Иттен 2007 – *Иттен И.* Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. 4-е изд. М.: Д. Аронов, 2007. 138 с.
- Малкина 2009 – *Малкина В.Я.* Лирический сюжет в стихотворении А.А. Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий...» // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры: к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой: материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21–22 мая 2009 г.). Тверь: Научная книга, 2009. С. 43–45.
- Мисник 2024a – *Мисник М.А.* Поэтика цвета как инструмент анализа художественного текста // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16. Вып. 1. С. 137–145.
- Мисник 2024b – *Мисник М.А.* Цветовой контраст в художественном тексте (на материале рассказов Е. Замятина и А. Грина) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 92–100.
- Панченко 1968 – *Панченко А.М.* О цвете в древней литературе восточных и южных славян // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 23: Литературные связи древних славян / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1968. С. 3–15.
- Пастуро 2018 – *Пастуро М.* Зеленый: история цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: НЛО, 2018. 164 с. (Библиотека журнала «Теория моды»)

- Саломатин 2013 – Саломатин А.В. Рефренный трехстопный ямб с женскими и мужскими окончаниями: эволюция семантического ореола // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2013. № 2. С. 185–192.
- Уилкоккс 2004 – Уилкоккс М. Синий и желтый не дают зеленый: как получить цвет, который действительно нужен / пер. с англ. Л. Сидорова. АСТ: Астрель, 2004. 199 с.: ил.

References

- Alpatov, M.V. (1974), *Kraski drevnerusskoi ikonopisi* [Colours of Old Russian icon painting], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, USSR.
- Bakhilina, N.B. (1975), *Istoriya tsvetooboznachenii v russkom yazyke* [History of color denotations in the Russian language], Nauka, Moscow, USSR.
- Gasparov, M.L. (2000), *Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [An essay on the history of Russian verse. Metrics. Rhythm. Rhyme. Stanza], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Gmyzina, E.V. (2000), *Tsvet v kul'ture Drevnei Rusi: slovo i obraz* [Color in the culture of Old Russia], Ph.D. Thesis (Cultural Studies), Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, Yaroslavl, Russia.
- Gregory, R.L. (1970), *Glaz i mozg: psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya* [Eye and brain. The psychology of seeing], Progress, Moscow, USSR.
- Itten, I. (2007), *Iskusstvo tsveta* [The Art of Color], D. Aronov, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2009), "Lyrical plot in A.A. Akhmatova's poem 'Unprecedented autumn has built a dome high...' ", in *Anna Akhmatova i Nikolai Gumilev v kontekste otechestvennoi kul'tury: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya A.A. Akhmatovoi: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Tver' – Bezhetsk, 21–22 maya 2009 g.)* [Anna Akhmatova and Nikolai Gumilev in the context of national culture. Commemorating the 120th anniversary of A.A. Akhmatova's birth. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Tver – Bezhetsk, May 21–22, 2009)], Nauchnaya kniga, Tver', Russia, pp. 43–45.
- Misnik, M.A. (2024), "Color contrast in a literary text (based on short stories by E. Zamyatin and A. Grin)", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 92–100.
- Misnik, M.A. (2024), "Poetics of color as a tool for the analysis of a literary text", *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, vol. 16, iss. 1, pp. 137–145.
- Panchenko, A.M. (1968), "On color in the old literature of the Eastern and Southern Slavs", in *Proceedings of the Department of Old Russian Literature, Literary relations of the Old Slavs. Academy of Sciences of the USSR. Institute of Russian Literature (Pushkin House)*. Nauka, Leningrad, USSR, vol. 23, pp. 3–15.
- Pastoureau, M. (2018), *Zelenyi: istoriya tsveta* [Green. The history of a color], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia. (*Biblioteka zhurnala "Teoriya mody"*)

- Salomatin, A.V. (2013), "Rhymed ternary iambic with feminine and masculine endings. Evolution of the semantic halo", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*, no. 2, pp. 185–192.
- Wilcox, M. (2004), *Sinii i zheltyi ne dayut zelenyi: kak poluchit' tsvet, kotoryi deistvitel'no nuzhen* [Blue and yellow don't make green. How to get the color that you really need], AST, Astrel', Moscow, Russia.
- Zaitsev, A.S. (1986), *Nauka o tsvete i zhivopis'* [The science of color and painting], Iskustvo, Moscow, USSR.

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; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com

«Школа для дураков» как метароман: проблема субъектного неосинкретизма

Григорий А. Филиппов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, slashgame8@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена изучению субъектной структуры романа Саши Соколова «Школа для дураков». Используя методологический аппарат нарратологии и рецептивной эстетики, предпринимается попытка анализа композиционного устройства рассматриваемого текста с целью описания так называемого субъектного неосинкретизма – эстетической тенденции в литературе второй половины XX в., обостряющей отношения между ценностными и повествовательными инстанциями произведения. Необходимость подобного исследования мотивирована сложностью описания метароманной структуры произведения, предпринимаемой нами впервые на основании концепции В.Б. Зусевой-Озкан. Основная гипотеза нашего исследования подтверждается практическим анализом субъектной структуры произведения: возникающее неразличение позиции героя и автора или, точнее, их бесконфликтное тождественное сосуществование в качестве разных функций произведения, не позволяет нам однозначно отнести «Школу для дураков» ни к одному из четырех инвариантов метаромана, предложенных Вероникой Борисовной. Это не создает внутреннего конфликта упомянутой концепции, выведенной на другом метароманном материале, однако позволяет нам, вслед за М. Фуко, предложить уточняющий ее параметр – функция авторства.

Ключевые слова: метароман, автор и герой, субъектный неосинкретизм, Саша Соколов

Для цитирования: Филиппов Г.А. «Школа для дураков» как метароман: проблема субъектного неосинкретизма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 91–101. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-91-101

“School For Fools” as a metafiction. The problem of subjective neosyncretism

Grigorii A. Filippov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
slashgame8@gmail.com*

Abstract. The article deals with the study of the subjective structure of Sasha Sokolov's novel “School for Fools”. Using the methodological apparatus of narratology and receptive aesthetics. An attempt is made to analyze the compositional structure of the text in order to describe the so called “subjective neosyncretism” – an aesthetic trend in the literature of the second half of the twentieth century, exacerbating the relationship between the value and narrative instances of the work. The need for such a study is motivated by the complexity of the description of the metafictional structure of the work, undertaken by us for the first time on the basis of the concept of V.B. Zuseva-Ozkan. The main hypothesis of our research is confirmed by a practical analysis in the subject structure of the novel: the fusion of the position of the hero and the author, or, more precisely, their conflict-free identical coexistence as different functions of the work, does not allow us to unambiguously attribute the “School for Fools” to any of the four invariants of the metafiction proposed by Zuseva-Ozkan. It does not create an internal conflict in the mentioned concept, derived from other metafictional material, but allows us, following M. Foucault, to propose a clarifying parameter – the authorship function.

Keywords: metafiction, author and character, subjective neosyncretism, Sasha Sokolov

For citation: Filippov, G.A. (2025), “‘School For Fools’ as a metafiction. The problem of subjective neosyncretism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 91–101, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-91-101

Роман Саши Соколова «Школа для дураков», опубликованный в 1975 г., является своеобразным феноменом с точки зрения своего внутреннего устройства и отношения к романной (метароманной) традиции XX в. Отталкиваясь от собственных читательских гипотез, а также уже имеющих исследования субъектной структуры романа, в центре нашего исследования будет попытка дать необходимую характеристику субъектному неосинкретизму¹ в контексте построения двуплановой реальности произведения, впервые в рус-

¹ *Малкина В.Я.* Неосинкретизм // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 143.

скоязычном литературоведении эпистемологически обоснованной В.Б. Зусевой-Озкан в связи с жанром «метаромана». Побочной задачей при этом будет являться прояснение возможности использования данной дефиниции и предполагаемой ею типологии в отношении «Школы для дураков», вне всяких сомнений содержащей в своей структуре метарефлексию.

Наше исследование необходимо начать с определения, суммирующего подходы к истолкованию метаромана и метаповествования как нарратологической категории. Метароман – жанровая разновидность романа, в структуре которого эксплицируется рефлексия: соотношение жизни и вымысла [Зусева-Озкан 2014, с. 49]; самого процесса повествования [Сокрута 2015, с. 161]; «литературного творчества вообще» как темы художественного произведения [Липовецкий 1997, с. 43]. Это может быть выражено многими способами: металепсис, или вторжение субъектов повествования в «чужие» для них уровни наррации [Женнет 1998, с. 243]; в форме сюжетной линии об авторстве текста, презентуемого читателю и как текст романа героя, и как текст романа автора (так называемый *der Künstlerroman*).

Объектом нашего исследования станет роман «Школа для дураков» Саши Соколова. Описание его метароманной структуры, предпринимаемое нами впервые, мы осуществим в связи с экспликацией позиции главного героя, рассмотренной сквозь призму рецепции и интерпретации структуры текста читателем как необходимого процесса «реализации текста» [Изер 2004, с. 210], который определялся В. Изером как «бессознательное стремление сложить все элементы (текста. – *Ф. Г.*) в логичный узор, что неминуемо окрашивается нашим субъективным выбором» [Изер 2004, с. 210].

В работах наших предшественников мы видим определенную тенденцию к детерминированию «Школы для дураков» как романа о творческой свободе, реализуемой за счет введения в ткань повествования сложной системы символов [Липовецкий 1997, с. 110]. Спор с данным тезисом мы считаем контрпродуктивным, однако в круг наших задач входит очерчивание контекста, связанного с теоретическими наблюдениями за литературным творчеством Саши Соколова в актуальных филологических работах.

Михаил Эпштейн в книге «Постмодернизм в России» описывает поэтику романов Саша Соколова как «презентализм», т. е. «модальность присутствия вещи на радужке глаза и на кончике пальцев» [Эпштейн 2019, с. 255]. Ученый выделяет свойственную роману близость литературной реальности к реальности первичной, достигаемой за счет разрушения конвенциональной художественной условности.

Схожим образом развивает свою мысль М. Липовецкий, описывая структуру повествования «Школы для дураков» как нечто «шизофренически расщепленное, лишенное целостности, иначе говоря – хаотичное» [Липовецкий 1997, с. 105], и изоморфное внутреннему устройству сознания персонажа. Внешне хаотичными оказываются темы, связанные с описанием жестокости власти и социальной критикой, оформленной в образ отца «ученика такого-то». Речевые потоки особенного подростка «приобретают у Соколова значение ритуальных заклинаний, как бы привносящих мифологические архетипы в будничный мир пятой пригородной зоны» [Липовецкий 1997, с. 105]. Образ автора, говорит Липовецкий, выступает в роли «догоняющего» и пытается постигнуть метод, которым руководствуется его герой.

Многие исследователи отмечают, что для романа Соколова характерна компиляция разных жанров, преподносимых как собственные сочинения ученика, что можно интерпретировать как возникновение в структуре романа мира героя и мира художественного творчества [Зусева-Озкан 2014, с. 5]. Наиболее удачно жанровый аспект произведения исследовал С.В. Диваков, который утверждал, что стилистическая игра в романе устроена как соответствие «стилистически самостоятельной единицы текста <...> ее адекватной жанровой форме» [Диваков 2012, с. 12]. Структура повествования в романе, говорит ученый, неоднородна и формально сильно зависит от смены субъектов повествования, каждый из которых выступает «инициатором определенного жанрового оформления» [Диваков 2012, с. 13]. Диваков склонен называть жанр «роман-воспитания» как идейно объединяющий все повествование и скрепляющий систему встроенных жанров: «для романа характерно становление мира и жизни как опыта, как *школы*, через которую должен пройти всякий человек» [Диваков 2012, с. 12].

При этом в сознании героя исследователи видят посредника между читателем и реальностью, о которой повествуется в его произведении, что нам кажется не вполне релевантным в связи с упомянутым ранее тождеством дискурса и модели мироустройства, свойственным поэтике произведения [Липовецкий 1997, с. 124]. М.Ю. Егоров указывает на присутствие в тексте особенной коммуникативной модели: «Соответственно, все сообщенное в романе превращается только в предмет и форму речи, а смысл сообщения становится плодом усилий читателей по пониманию и неоднократной попытке интерпретации характера данного высказывания» [Егоров 2015, с. 131].

Перечисленные выше положения сущностно описывают жанровый и тематический характер «Школы для дураков» как метаро-

ман, однако никто из исследователей не обращается к этой дефиниции. Таким образом, для прояснения особенностей «метароманности» произведения Саши Соколова нам необходимо разделить рефлексивные компетенции героя, сознание которого презентуется в акте творческого «вспоминания», и автора, придающего роману завершенность при бесконечно становящейся картине мира. Поэтому, на каждом из анализируемых уровней произведения, мы будем учитывать дискурс героя как решающий фактор разделения его позиции с авторской интенцией по отношению к нему же.

Роман начинается с фразы: «Так, ну с чего же начать, какими словами? Все равно, начни со слов: там на пристанционном приду. На пристанционном? но это неверно, стилистическая ошибка <...> я начну так: на околостанционном пруду»². Как мы видим, процесс повествования эксплицируется нам раньше, чем непосредственно повествуемый диегетический мир; такая рефлексия «учеником» собственного рассказа позволяет говорить о возникновении метароманной двуплановости уже с первых строк.

Первый рассматриваемый эпизод начинается со слов: «северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения»³. Здесь повествователь обнаруживает возможности многомерного слова⁴, ведь «ветка», помещенная в разные контексты, приводит в движение образную систему, состоящую из разрозненных впечатлений героя. Речевой поток условно направлен на создание хронотопа дачного поселка, в котором ночное спокойствие нарушается «воспаленным бегом электричек»⁵. Герой концентрируется на метонимическом перечислении явлений, между которыми возникает неожиданное взаимодействие.

Единственно спящей в этом хаосе оказывается «ветка», которую герой буквально будит, желая узнать ее имя: «как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл»⁶. Здесь происходит трансгрессия точки зрения героя в несобственно прямую речь ветки, которая пытается дать ответ на вопрос своей сущности. Герой, вступающий в диалог с объектом собственной речи,

² Соколов С. Школа для дураков. М.: Азбука, 2017. С. 3. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

³ Там же.

⁴ Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Уч. пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 115.

⁵ Соколов С. Указ. соч. С. 3.

⁶ Там же. С. 12.

передает ей свои свойства: самосознание ветки проходит длинную череду из ассоциативных, квазилогических образных связей, фрагментарно выражающих ее «целое». Голос героя, тем не менее, остается доминирующим, так как ветка воспроизводит штампы сентиментальной литературы, которые являются «чужим» словом уже для нее, так как подобные клише не могли быть ей постигнуты (в рамках перечисленных ей ипостасей), но безусловно ей присущи: «мне больно мне будет больно отпустите, когда умру отпустите»⁷.

Композиция данного отрывка основана на совмещении в речи переходящих пластов из постоянно возникающей несобственно-прямой речи нераздельно-неслиянных субъектов повествования и детализированной описательности, выстроенной ввиду мнимого неразличия смежных объектов, составляющих для героя единый (?) мир. Мы можем констатировать проявление здесь неоскинретической субъектной модели⁸, тогда как в основании формирования диететического мира романа стоит создание собственных мифологем и проблематизация их возникновения. Рассказчик помещает себя внутрь рассказываемого, синкретически становясь и нарратором, и персонажем собственной истории. В то же время, адресат высказывания, некий «ты», может также резонировать с позицией имплицитного читателя текста, что позволяет говорить об осознании героем повествовательного процесса.

Кроме этого, заметим, что внутри героя открывается возможность к дифференциации «я-субъектов» за счет их привязки к хронотопу. Так, ведьма Тинберген, связанная с миром железной дороги, оказывается противопоставлена старухе Трахтенберг, связанной с миром многоквартирных домов. Вместе с выявлением сходства в их имени происходит переход от синкретического языка к объектному нарративу о соседке героя. Формальной границей, отделяющей две реальности друг от друга, становится язык повествования. Во втором случае герой создает циклическую картину мира квартиры, в которой «время от времени, примерно раз в два месяца, она просит у меня патефон и прокручивает на нем одну и ту же пластинку»⁹. Стиль повествования становится нормативным: появляется пунктуация, синтаксис и последовательность развертывания сюжета. Главным обстоятельством становится ситуация, при которой «патефон не работает», приводящая к инферальному пуанту: «Она берет патефон, уносит к себе в комнату и запирается на задвижку. А минут через десять я

⁷ Там же.

⁸ *Малкина В.Я.* Указ. соч. С. 143.

⁹ *Соколов С.* Указ. соч. С. 3.

слышу голос Якова Эммануиловича. <...> Он был ее муж, он умер, когда нам с тобой было лет десять, и мы жили с родителями в той комнате, где теперь живу один я»¹⁰.

Такая картина мира может быть названа мифологической, однако созданной отличным от первой образом: здесь циклическое время, повторяющее событие «проигрывания кассеты» (совпадающее с воскрешением умершего мужа), преподносится рассказчиком как важнейшая часть организации хромотопы квартиры, ценностно противопоставленной вечно бессонному миру дачи.

Мы обнаруживаем авторскую рефлексию не только литературного языка, но и ощущения времени-пространства, воплощенного в создании ценностно противопоставленных реальностей. Эта рефлексия происходит в кругозоре героя, который совмещает в себе и сюжет, и событие рассказывания. Однако неосинкретическая модель повествования позволяет предположить, что образ автора, появляясь и воплощаясь в условно «внешних» для героя ипостасях, не тождественен рассказчику. Это позволяет говорить о проблематизации в романе «авторства» как такового, разрешением которого станет сведение «автора» к формальной функции.

Многомерное «я» героя проявляется в его необъятно вариативном самосознании: он называет себя как «я», «ты» или «мы», так и, одновременно, имеет «сам для себя» несколько ипостасей, в частности «ты-инженер» и Нимфея, по имени сорванной им лилии (фактически, нарушая свою физическую завершенность), ввергшей его сознание в подобную фрактальность. В кругозоре других героев, степень «реальности» которых невозможно определить с открывающейся читателю перспективы, он оказывается «сыном» и «учеником». Таким образом, речь идет о субъектной незавершенности героя, обусловленной, согласно исследованию Ф.Б. Бешуковой, «наслоением различных речевых практик <...>. Речевая лавина (поток сознания) главного героя порождает мифологемы, соответствующие реальной жизни пятой пригородной зоны; бессвязная речь, раздвоенное сознание центрального персонажа проецируются на окружающий мир, воспринимаемый как хаос» [Бешукова 2012, с. 130].

Сложность точной детерминации «Школы для дураков» в типологии метароманов, разработанной В.Б. Зусевой, состоит в проблематизации схемы отношений героя и автора, которые в финале вступают в диалог и растворяются в заключительной фразе: «Ученик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вы-

¹⁰ Там же.

шла бумага»¹¹. На уровне «мира творчества» подобные метаморфозы объяснимы отношениями автора и героя – как реакция первого на «целое» второго. Субъектный неосинкретизм создает ситуацию, при которой автор романа является его же героем, всякий раз проблематизируя отношения с «ты». Перед нами открывается особенная позиция героя-автора, создающего ментальный образ мира, наделяемый им всеми чертами своей собственной незавершенности. Позиция автора состоит в определении границ возможностей героя, которыми становится буквальное прерывание повествования в следствии «выхода бумаги». Внутритекстовая коммуникация строится как диалог, или рассказ, точность сообщения которого постоянно уточняется («Но как, в самом деле, она называлась?»¹²). Его получателями оказываются и образ автора, и читатель, у которого в конце книги точно также «кончается бумага» с ее текстом.

Неосинкретизм обуславливает преодоление нарративной и образной объективации, одновременно воплощая рефлексивные интенции автора касательно языка литературы (приписывать их герою мы не имеем оснований). Герой произведения, прежде всего, оказывается «я-творцом», вдохновляемым миром, для постижения которого не доступны предлагаемые целостным сознанием инструменты. Согласно А. Битову, «этот человек – вечный школьник первой ступени, идиот, debil, поэт, безгрешный житель рая» [Битов 1989, с. 158].

В качестве итога мы можем совершить попытку определения «Школы для дураков» в типологии метаромана [Зусева-Озкан 2014, с. 39]. Роман Саши Соколова, на наш взгляд, совмещает в себе черты первого монологического и третьего типов, с художественным завершением четвертого. Для «Школы для дураков» характерно слияние жизни и процесса творчества в единый поток времени, формирующий реальность и творящий ее сознание на глазах читателя [Зусева-Озкан 2014, с. 39]. То, что автором романа является его герой, в тексте открывается лишь в последнем абзаце, с тем дополнением, что эти два субъекта оказываются неразличимы (но не тождественны, если речь идет про образ автора). Герой становится «другим» для себя всякий раз, когда начинается новый повествовательный эпизод, что также объясняется неосинкретизмом. В то же время данный метароман содержит в себе аффективные элементы автобиографии, язык повествования о которых подвергается композиционной рефлексии автора-творца (герой перемену стилей никак не поясняет). От

¹¹ Там же. С. 265.

¹² Там же. С. 4.

четвертого типа «Школа для дураков» берет разрушение баланса между нарратацией и творчеством в пользу второго, обуславливая, тем самым, свободу искусства от жизнеподобия: «в метапрозе эта конфликтность главным образом проявляется в трагической “не-раздельности и неслиянности” безумной “минутной действительности” и вечных координат творческого сознания; беззащитности творца перед силами пошлого хаоса и его божественной власти в собственной вселенной» [Липовецкий 1997, с. 183].

Как мы видим, совмещение в одном произведении трех из четырех возможных типов метаромана, пусть и не создавая видимых противоречий, но позволяет говорить о необходимости уточнения применяемой классификации: во-первых, едва ли можно сказать, что роман Саши Соколова единственный, в котором встречается субъектный неосинкретизм, обостряющий инвариантное соотношение мира героя и мира автора. Осознавая, в то же время, необходимость новых исследований в данном вопросе, мы можем выдвинуть гипотезу, что каждое новое произведение в XX в. либо находится вне определенного жанра (синтезируя множественные типические черты), либо само формирует определенные жанровые приметы. В последнем как раз и кроется то противоречие роли авторства, которое заметил М. Фуко: имя автора «стремится в некотором роде на границу текстов, что оно их вырезает, что оно следует вдоль этих разрезов, что оно обнаруживает способ их бытия, или по крайней мере его характеризует»¹³. Таким образом, авторство сохраняется и осознается самой литературой как функция, либо как паратекст на обложке книги, что филигранно обыгрывает Саша Соколов в финале романа.

Благодарности

Статья выполнена в рамках проекта РГГУ «Категория интермедальности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

This work was supported by Russian State University for the Humanities, project “Category of intermediality: literature and visual arts” (“Student project research teams of Russian State University for the Humanities”).

¹³ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 92.

Литература

- Бешукова 2012 – *Бешукова Ф.Б.* Полифоническая структура постмодернистского текста // Актуальные проблемы литературоведения. Майкоп: Известия ВГПУ, 2012. С. 150–165.
- Битов 1989 – *Битов А.* Грусть всего человека // Октябрь. 1989. № 3. С. 157–158.
- Диваков 2012 – *Диваков С.В.* Творчество Саши Соколова: проблемы жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТГУ, 2012. 45 с.
- Изер 2004 – *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 201–225.
- Егоров 2015 – *Егоров М.Ю.* «Неклассический» мир Саши Соколова: вариативность интерпретации «Школы для дураков» // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 3. С. 128–132.
- Женнет 1998 – *Женнет Ж.* Повествовательный дискурс // Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 242–245.
- Зусева-Озкан 2014 – *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика романа. М.: Intrada, 2014. 488 с.
- Липовецкий 1997 – *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: ЕГУ, 1997. 380 с.
- Сокрута 2015 – *Сокрута Ю.В.* О функциях метанарративности в современном романе // Диалог согласия: Сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2015. С. 151–163.
- Эпштейн 2019 – *Эпштейн М.* Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019. 490 с.

References

- Beshukova F.B. (2012), "Polyphonic structure of the postmodern text", in *Aktual'nye problemy literaturovedeniya* [Current issues of literary criticism], Izvestiya VGPU, Maykop, Russia. pp. 150–165.
- Bitov, A. (1989), "The sadness of whole person", *Oktyabr'*, no. 3, pp. 157–158.
- Divakov S.V. (2012), *Tvorchestvo Sashi Sokolova: problemy zhanra* [Creative work of Sasha Sokolov. Issues of genre], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), TGU, Tver, Russia.
- Egorov M.Yu. (2015), " 'Non-classical' world of Sasha Sokolov. Variability of interpretation of 'School for fools' ", *Verhnevolzhski philological bulletin*, no. 3. pp. 128–132.
- Epstein, M. (2019), *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia], Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Izer, V. (2004), "The reading process. A phenomenological approach", in *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern literary theory. Anthology], Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
- Lipovetskii, M. (1997), *Russkii postmodernizm: ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian postmodernism. Essays on historical poetics], EGU, Ekaterinburg, Russia.

- Sokruta, Yu.V. (2015), "About the functions of metanarrativity in the modern novel", in *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statei k 70-letiyu V.I. Tyupy* [Dialogue of consent. Collected scientific articles for the 70th anniversary of V.I. Tyupa], Intrada, Moscow, Russia. pp. 151–163.
- Zhennet, Zh. (1998), *Figury* [Figures], vol. 2, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, Moscow, Russia.
- Zuseva-Ozkan, V.B. (2014), *Istoricheskaya poetika romana* [Historical poetics of the novel], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Григорий А. Филиппов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; slashgam8@gmail.com

Information about the author

Grigorii A. Filippov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; slashgam8@gmail.com

Рок-культура и литература СССР в 1970–1980-х гг.: точки соприкосновения

Борис В. Поженин

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, bpozhenin@mail.ru*

Аннотация. Цель статьи – прояснить социокультурные связи между участниками рок-сообщества (музыкантами, фанатами, журналистами) и представителями литературного процесса (поэтами, писателями, критиками) в позднем СССР. Некоторая общность между этими группами присутствовала с самого начала распространения рока в Советском Союзе, и с годами точек соприкосновения становилось все больше. С этим связана традиция рассматривать рок-культуру в контексте литературы: не только в смысле общей поэтики, но и формальных признаков. Среди них – стремление объединяться в неформальные кружки и сообщества, а также интерес к самиздату как основному способу трансляции своих идей.

Ключевые слова: неофициальная культура, советский андеграунд, рок-поэзия, литературные объединения, квартирник, рок-клуб

Для цитирования: Поженин Б.В. Рок-культура и литература СССР в 1970–1980-х гг.: точки соприкосновения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 102–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-102-113

Rock culture and literature of the USSR in the 1970–1980s. Common ground

Boris V. Pozhenin

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

Abstract. The article aims to clarify the socio-cultural connections between the rock community (musicians, fans, journalists) and members of the literary process (poets, writers, critics) in the late USSR. Some common ground between the groups was noticeable from the very beginning of rock's spread in

the Soviet Union, and as the years went by, the common ground grew. It is also associated with the tradition to consider rock culture in the context of literature: not only in the sense of common poetics, but also some formal features. For instance, the desire to unite in informal circles and communities, as well as an interest in samizdat as the main way to express their ideas.

Keywords: unofficial culture, Soviet underground, rock poetry, literary associations, apartment concert, rock club

For citation: Pozhenin, B.V. (2025), “Rock culture and literature of the USSR in the 1970–1980s. Common ground”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 102–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-102-113

Рок как культурное явление в Советском Союзе существовал с середины 1960-х гг., его популярность постоянно росла. Настоящий бум произошел в первые годы перестройки, хотя уже с начала 1980-х гг. группы начинают выходить из подполья и выступать на базе рок-клубов. При этом советский рок был гораздо шире, чем просто музыкальный жанр, это было социокультурное полуофициальное движение, объединявшее представителей разных поколений, в том числе с идейной, поведенческой точки зрения. Если перефразировать известную максиму Е. Евтушенко о том, что поэт в России больше, чем поэт, то можно сказать так: рок в СССР больше, чем рок.

В связи с этим в исследованиях позднесоветской культуры с самого начала неминуемо встал вопрос, что «важнее» для рок-движения – музыка или тексты. Сторонники музыкальной составляющей¹ редуцировали влияние отечественной поэтической традиции и считали, что решающим фактором в появлении советского рока в 1970-х гг. стали западные группы. Сторонники текстовой составляющей на первый план выводили именно литературный канон: советский рок развивался как составная часть российской словесности [Петрова 1997; Щербенок 1999]. В этом смысле он был прямым продолжением традиций авторской песни В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы.

В рамках данной статьи мы придерживаемся второго подхода и считаем, что рок-культура СССР может рассматриваться как одно из ответвлений русской литературной традиции. В этой связи мож-

¹ См.: Орлов М.П. Свердловский рок: памятник мифу. Екатеринбург: Издат. дом «Пакрус», 2000; Смирнов И.В. Жизнь и смерть русского рока: Время колокольчиков. М.: АСТ, 2024.

но проследить целый ряд свойств, которые являются общими для рока и литературы. Это не только схожая поэтика произведений, но и склонность к объединению в кружки или желание рокеров издавать неподцензурные журналы.

Обзор источников

Изучением советской рок-сцены сегодня занимаются весьма активно, причем в разных дисциплинарных форматах. Это началось еще в 1988 г.: тогда в Свердловске состоялась всесоюзная научно-практическая конференция «Рок как социокультурный феномен». Сегодня совершенно ясно, что исследование рока имеет сформировавшуюся научную традицию: стоит отметить прежде всего академические исследования [Доманский 1999; Доманский 2010; Доманский 2015; Доманский 2023; Гавриков 2021; Афанасьев 2018]. Также на базе Тверского государственного университета с 1998 г. издается научный журнал «Русская рок-поэзия: текст и контекст».

В рамках статьи нас будет интересовать такое малоизученное явление, как советская рок-журналистика. Единственной крупной работой по теме является книга А. Кушнера «Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата» (Н. Новгород: «Деком», 1994). Она представляет собой не только собрание статей о почти 250 (!) рок-изданиях со всего СССР, но и антологию наиболее характерных материалов: заметок, рецензий, репортажей. Нельзя, однако, обойти вниманием недавнюю книгу А. Волкова и С. Гурьева «Журнал “КонтрКультУр’а”. Опыт креативного саморазрушения» (М.: Выргород, 2023). Несмотря на то что она описывает пути рок-журналистики уже в 1990-е, процесс их формирования запустился как раз в 1980-е гг.

Рок как литература

Прежде чем говорить о формальных связях представителей рок-культуры и участников литературных объединений, необходимо отметить отношения между роком и литературой как таковыми. Рок – синтетическое искусство, сочетающее в себе музыку, тексты и исполнение, поэтому в идеале его необходимо рассматривать комплексно. Однако пока что подобный метод не найден. Как справедливо заметил по этому поводу Ю.В. Доманский, все зависит от изначальных установок исследователя [Доманский 1999].

С одной стороны, справедлива позиция хроникера московской рок-сцены 1970-х И. Смирнова: «...Мы начинаем все-таки с “Битлз”, а не с Вертинского и Окуджавы, и следуем в этом традиции самоопределения самого рок-движения, которое именно так себя понимало и именно из “Битлз” и “Роллингов” извлекло свои корни»². С другой стороны, ряд исследователей считают наоборот и утверждают, что те же Высоцкий и Галич были очень популярны в рок-тусовке: их песни нередко пел А. Башлачев, композицию в память Высоцкого исполнял А. Градский, а тексты А. Макаревича во многом напоминали галичевские³. Налицо преемственность рок-исполнителей мастерам авторской песни.

В свою очередь, авторская песня – это искусство словесное, а не музыкальное; это феномен литературы [Ничипоров 2006, с. 7]. Стихотворный текст занимает в ней доминирующую позицию, а аккомпанемент и манера исполнения, хотя и не всегда, отходят на второй план. Это делает возможным анализ бардовских композиций доступным для литературоведов, которым необязательно быть сведущими в музыке. Как отмечал Н.А. Богомолов, посвятивший феномену авторской песни отдельную книгу, все известные барды – от Высоцкого и Визбора до Матвеевой и Кима – в каком-то смысле наследовали традициям Пушкина, Блока, Маяковского, Пастернака [Богомолов 2019, с. 23].

В этом смысле, повторим, советский рок вполне можно рассматривать как часть российского литературного процесса. В гуманитарном дискурсе давно существует понятие рок-поэзия; соответственно, есть и рок-поэты: И. Кормильцев, А. Башлачев, Е. Летов, Я. Дягилева, В. Д’ркин (А. Литвинов). Термин предполагает, что творчество этих авторов можно рассматривать вне музыкального контекста: они создавали не просто тексты песен, а вполне самостоятельные стихотворения. Это подтверждает и характерная для «обычной» поэзии практика издавать поэтические сборники и собрания, также ставшая нередкой в среде рок-поэтов⁴.

² Смирнов И.В. Указ. соч. С. 5.

³ Тимашева М., Соколянский А. Лики русского рока // Смирнов И.В. Указ. соч. С. 240–242.

⁴ Башлачёв А.Н. Посошок. Л.: Лира, 1990; Гребенщиков Б.* (Минюст признал Б. Гребенщикова иноагентом) Сочинения: В 2 т. Королев: Нота-Р, 2002; Кормильцев И. Собрание сочинений: В 3 т. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.

Квартирник как литературный салон

Важным видом деятельности многих представителей рок-тусовки, как и повлиявших на них бардов, было проведение квартирников – домашних концертов для небольшого круга друзей и знакомых. Это был один из способов выступать перед реальной аудиторией, не привлекая внимания государства (официальные концерты до начала 1980-х гг. разрешены не были). Квартирники были популярны у В. Цоя, М. Науменко, А. Башлачева, Ю. Шевчука. Так как этот феномен почти не попал под исследовательское внимание, кажется уместным предложить один из способов его анализа. По нашему мнению, квартирник можно рассматривать как специфический вид литературного салона, сформировавшийся в 1960-х в СССР и достигший своего расцвета в рок-тусовке 1980-х годов.

Литературный салон – это знаковое явление русской культуры первой половины XIX в. В это время они достигли наибольшего влияния на литературный процесс, а их держательницы – З.А. Волконская, Е.П. Ростопчина, А.О. Смирнова-Россет – определяли литературную моду в Москве и Петербурге. К началу XIX в. в обеих столицах активно формируются салоны, возможность посетить которые была доступна литературной и политической аристократии. Чтение и обсуждение произведений здесь служило одним из развлечений для гостей.

На первый взгляд, формальных различий между светским салоном XIX в. и квартирником XX в. довольно много. Салонные приемы обычно проводились еженедельно, квартирники – не периодически, в зависимости от договоренностей; держателями салона чаще всего были богатые и известные люди, организаторами квартирника – просто хозяева жилого (или даже хозяйственного) помещения. Мы даже не упоминаем о разнице социальных статусов у тех, кто посещал салоны с одной стороны, и тех, кто приходил на квартирники – с другой. И тем не менее кажется, что между этими формами творческого объединения есть нечто общее.

Во-первых, и там и там обычно собирался примерно один и тот же круг посетителей. Это были единомышленники, представители приблизительно одного и того же комплекса идей, участники одной и той же «публики своих» [Юрчак 2014, с. 252–253]. У них было понимание, какие стихи, музыка и книги сейчас актуальны. В рок-среде это самоопределение было очень четким: «Московские стилиги были всегда “в курсах”, а потому видели в питерских зоопарках и аквариумах пошлых плагиаторов и самопальных перелицовщиков

западного секондхенда...»⁵ Данное суждение субъективно и выражает исключительно личное мнение автора, однако сам факт такой постановки проблемы весьма характерен.

Во-вторых, творческие практики, характерные для салонов и квартирников, крайне трудно перенести в другие пространства. Чтение поэтом или писателем своих произведений в салоне для изысканной светской публики, как и домашнее выступление рок-музыканта перед десятком молодых людей, не могло осуществиться в том же виде вне стен этого салона/квартиры. Концерт, сыгранный для компании в котельной «Камчатка» и концерт, проведенный для многотысячной аудитории фанатов в «Олимпийском», – это принципиально разные формы творчества, хотя их ключевой компонент (В. Цой с гитарой) не меняется. Об этой особенности писал тот же С. Жариков, приводя в пример одно из выступлений А. Башлачева на биофаке МГУ: «Было заметно, как неуютно чувствует себя Саша в помещении, даже немного превосходящем размеры комнаты»⁶.

Таким образом, возможность рассматривать квартирник как одну из трансформаций литературных салонов кажется нам оправданной. В этом контексте характерна история В. Суровцева-Бутова – организатора концертов В. Цоя, М. Науменко, Б. Гребенщикова*, Ю. Лозы у себя в московской квартире. Достаточно почитать интервью⁷, чтобы увидеть явные сходства с салонными вечерами XIX в.

Рок-клуб как «Клуб-81»

Одновременно с квартирниками, с 1980-х гг., начали набирать популярность официальные концерты. Это стало возможным потому, что государство пересмотрело позиции по поводу рок-движения: вместо того чтобы продолжать загонять музыкантов в подполье, оно решило помогать им понемногу выходить на свет – но только под своим контролем. Это привело к тому, что в 1981 г. в Ленинграде запускаются сразу два государственных проекта, нацеленных на точечную работу с представителями неофициаль-

⁵ Жариков С. Башлачев: Бремя колокольчиков // Музыкальная анатомия поколения независимых. М.: Специальное радио, 2006. С. 248.

⁶ Там же. С. 250.

*Минюст России внес Б. Гребенщикова в реестр иностранных агентов.

⁷ См. например: Как проходили квартирники Цоя, БГ и других: Деньги, конспирация, проблемы с властями. URL: <https://i-m-i.ru/post/house-concerts> (дата обращения 28.03.2024).

ного творчества: рок-клуб и «Клуб-81». Первый был предназначен для музыкантов, стремившихся к организации официальных выступлений вместо подпольных, второй – для поэтов и прозаиков, мечтающих примерно о том же самом.

«Клуб-81» при ленинградском отделении Союза писателей стал официальной площадкой для целого поколения малоизвестных авторов. Общество было создано по инициативе редактора неподцензурного журнала «Часы» Бориса Иванова и позволяло литераторам проводить собрания и вечера, а также брать деньги с посетителей за билеты без страха быть арестованными. В первой половине 1980-х гг. собрания клуба посещали многие представители литературного андеграунда: как ленинградского (С. Стратановский, А. Драгомощенко, В. Кривулин, Е. Шварц), так и московского (Л. Рубинштейн, О. Седакова, Б. Кенжеев). Все это время организация работала под присмотром КГБ: именно с агентами безопасности Б. Иванов в свое время договорился о создании «Клуба-81», видя в такой попытке сотрудничества творческий потенциал.

История ленинградского рок-клуба намного более известна, хотя его деятельность строилась примерно по тому же механизму. В 1980 г. директором Межсоюзного дома самодеятельного творчества, в здании которого и расположится рок-клуб, становится Анна Иванова: ей удастся добиться разрешения знакомить на этой площадке молодых музыкантов с «соответствующими органами». Как вспоминал участник тех событий А. Бурлака, такая инициатива в среде рок-сообщества вызвала неоднозначную реакцию: «Там были прожженные подпольщики, выступавшие против любых контактов с властью, и закоренелые идеалисты, считавшие, что рок, как церковь, должен быть отделен от государства, но более трезво и практично мыслящая часть музыкантов и устроителей тоже решила рискнуть»⁸.

Именно эту часть, составившую костяк Ленинградского рок-клуба, взял под негласный надзор КГБ. Другой вопрос, насколько его влияние было сильно. Как полагает исследователь [Юрчак 2014, с. 377], патронаж органов госбезопасности не был чересчур обременительным: рокеры знали, что за ними могут наблюдать, но также знали, как это наблюдение обойти. Например, все песни должны были проходить процедуру литования (т. е. цензурирования) прежде чем их можно было исполнять, но это не мешало музыкантам заменять слова на живых выступлениях. Первый

⁸ Ленинградский рок-клуб. Рубинштейна, 13. Рождение истории. М.: АСТ, 2023. С. 13.

официальный концерт рок-клуба состоялся в марте 1981 г., а всего за десятилетнюю историю организации здесь играли более 150 коллективов.

Таким образом, в 1980-е гг. в СССР появилась новая модель взаимодействия с культурными сообществами. Под надзором КГБ создаются как музыкальные организации (рок-клубы), так и поэтические («Клуб-81»), причем с более-менее одинаковой целью: держать андеграундные творческие практики, активно развивающиеся в крупных городах, у себя на виду.

Рок-журналы как часть самиздата

Неподцензурные журналистика и словесность в СССР с конца 1950-х до начала 1990-х гг. бытовали в формате самиздата. Большинство литобъединений, существовавших вне рамок официальной культуры, пыталось запускать собственные издания. Центрами создания андеграундной журналистики были крупнейшие города СССР: Москва («Феникс», «Метрополь», «Эпсилон-салон») и Ленинград («37», «Часы», «Обводный канал»). Интересно, что составной частью этого явления был и рок-самиздат – это еще одна точка соприкосновения рок-культуры и литературных кружков в ту эпоху. Свои журналы и брошюры распространяли в 1970–1980-х гг. участники музыкальных тусовок по всей стране; их тиражи так же, как в литературном самиздате, не превышали 50 экземпляров, а главной целью было обозначить свое место на многосоставной культурной карте СССР, даже если никто, кроме близких друзей, об этом не узнает. Кратко упомянем о нескольких изданиях Ленинграда и Москвы той эпохи.

Важнейшим документом был «Рокси» – ленинградский журнал, издаваемый в 1977–1990 гг. В первые годы его главными авторами были сами музыканты: Б. Гребенщиков⁹, М. Науменко, Н. Васин. Здесь публиковались некрологи в честь иностранных музыкантов, интервью с участниками местной тусовки, рецензии на андеграундные пластинки и даже теоретические статьи. После начала перестройки журнал вполне удачно влился в официальное русло: в феврале 1987 г., уже будучи печатным органом ленинградского рок-клуба, авторы «Рокси» выступали в ДК при заводе «Электросила»⁹.

⁹ Золотое подполье: Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата, 1967–1994: История, антология, библиография. Н. Новгород: Деком, 1994. С. 57.

Параллельно с «Рокси» с 1986 по 1989 г. издавался еще один журнал – «Рекламно-информационное обозрение», или «РИО». Это было издание другой группировки внутри ленинградского рок-клуба, возглавляемое А. Бурлакой. Базой публикуемых материалов стала система рубрик: репортажи с фестивалей и концертов, исторические данные о ленинградских рок-группах прошлых эпох, рецензии и презентации новых пластинок и даже обзоры номеров западной рок-прессы. «РИО» имел качественно отличавшие его от других изданий фотообложки с тем или иным представителем локальной сцены, который обычно давал большое интервью для номера.

В Москве первое знаковое издания появилось в 1981 г.: журнал «Зеркало», просуществовавший всего четыре номера, стал плацдармом для многих знаковых рок-деятелей рок-самиздата, таких как И. Смирнов или И. Кричевский, и музыкантов, таких как А. Макаревич** из «Машины времени» или К. Никольский из «Воскресения». Так как «Зеркало» относительно формально издавалось при университете МИФИ, до него смогли добраться в деканате. Издание пришлось остановить, а та же редакционная группа, не получившая никаких репрессий, решила создать новый журнал, еще более андеграундный. Так появилось «Ухо»: в течение 1982 года вышло семь выпусков, сделанных по схожим с «Зеркалом» механизмам.

Качественно новый шаг московский рок-самиздат сделал позднее, когда в марте 1985 г. появился «Урлайт». Особенностью этого журнала был законспирированный способ издания: «С целью маскировки и одновременно увеличения тиража “Урлайт” издавался фотоспособом: машинописный макет снимался на советскую пленку “Свема”, проявленный негатив которой затем раздавался энтузиастам рок-самиздата для последующего распечатывания»¹⁰. Журнал был главным органом московского рок-движения вплоть до своего распада в 1989 г.: тогда большая часть прежней редакции основала «КонтрКультУр’у». Однако история этого издания касается уже 1990-х гг.

Заключение

Итак, мы постарались обозначить основные точки соприкосновения советской рок-культуры с «полем литературы» в 1970–1980-х гг.

** Признан в России иноагентом.

¹⁰ Волков А., Гурьев С. Журнал «КонтрКультУр’а». Опыт креативного саморазрушения, 1989-2002: документальный роман. М.: Выргород, 2023. С. 13.

Во-первых, поэтика: представители рок-тусовки обращали огромное внимание на литературное качество песен. Во-вторых, схожим было стремление объединяться: музыкальные квартирники по своей сути играли ту же роль, что и светские салоны прошлых эпох. В-третьих, рок-поэты и литераторы испытывали на себе большое влияние власти: позднесоветская рок-культура, как и поэтический процесс тех лет, развивались под непосредственным надзором КГБ. В-четвертых, подпольные рок-журналы составляли, наряду с литературным самиздатом, важную часть неподцензурного издательского процесса.

Характерно, что полноценный выход из андеграунда, случившийся в конце 1980-х гг., тоже был во многом общим для рокеров и неофициальных литераторов. Советский рок к тому моменту стал весьма прибыльной частью креативной экономики, а не полуподпольным идейным движением. Музыкальные группы начали активно гастролировать не только по стране, но и за рубежом, их массово приглашали на телевидение, новые пластинки выпускала государственная компания «Мелодия», – в такой ситуации андеграунд оказался более не нужным. Естественно, что после 1991 г. этот «отход» осуществился уже на качественно ином уровне – как для рок-культуры, так и для литературных объединений.

Литература

- Афанасьев 2018 – *Афанасьев А.С.* Гендерная картина мира в женской рок-поэзии. М.: Флинта, 2018. 157 с.
- Богомолов 2019 – *Богомолов Н.А.* Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. 526 с.
- Гавриков 2021 – *Гавриков В.А.* Эсхатология Башлачева. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2021. 258 с.
- Доманский 1999 – *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Тверь: Тверской государственный ун-т, 1999. Вып. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-problemy-i-puti-izucheniya> (дата обращения 29.03.2024).
- Доманский 2010 – *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada, Изд-во Кулагиной, 2010. 228 с.
- Доманский 2015 – *Доманский Ю.В.* Рок-поэзия: филологический ракурс. М.: Intrada, 2015. 272 с.
- Доманский 2023 – *Доманский Ю.В.* Рок-поэтика. М.: Эдитус, 2023. 206 с.
- Ничипоров 2006 – *Ничипоров И.Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006. 434 с.

- Петрова 1997 – *Петрова Н.А.* От бардов к року // Эстетические доминанты культуры XX в. Пермь, 1997. С. 90–91.
- Щербенок 1999 – *Щербенок А.В.* Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: Тверской государственный ун-т. 1999. Вып. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovo-v-russkom-roke> (дата обращения 11.04.2024).
- Юрчак 2014 – *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.

References

- Afanas'ev, A.S. (2018), *Gendernaya kartina mira v zhenskoi rok-poezii* [Gender world-view in female rock-poetry], Flinta, Moscow, Russia.
- Bogomolov, N.A. (2019), *Bardovskaya pesnya glazami literaturoveda* [Bard song in the eyes of the philologist], Azbukovnik, Moscow, Russia.
- Gavrikov, V.A. (2021), *Eskhatologiya Bashlacheva* [Eschatology of Bashlachev], Bull Terrier Records, Moscow, Kaluga, Russia, Venice, Italy.
- Domanskii, Yu.V. (1999), “Russian rock-poetry. Issues and way of studying”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry. Text and context. Collected works], iss. 2, Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver', Russia, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-problemy-i-puti-izucheniya> (Accessed 29 March 2024).
- Domanskii, Yu.V. (2010), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock-poetry. Text and context], Intrada, Moscow, Russia.
- Domanskii, Yu.V. (2015), *Rok-poeziya: filologicheskii rakurs* [Rock-poetry. Philological view], Izdatel'stvo Kulaginoi, Moscow, Russia.
- Domanskij, Yu.V. (2023), *Rok-poetika* [Rock-poetry], Editus, Moscow, Russia.
- Nichiporov, I.B. (2006), *Avtorskaya pesnya v russkoi poezii 1950–1970-kh gg.: tvorcheskoe individual'nosti, zhanrovo-stilevyje poiski, literaturnye svyazi* [Author's song in Russian poetry of the 1950–1970s. Creative individuals, genre-style searches, literary connections], MAKS Press, Moscow, Russia.
- Petrova, N.A. (1997), “From bards to rockers”, in *Esteticheskie dominanty kul'tury XX v.* [Aesthetic dominants of 20th century culture], Perm, Russia, pp. 90–91.
- Shcherbenok, A.V. (1999), “Word in Russian rock”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock-poetry. Text and context], Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver', Russia, iss. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovo-v-russkom-roke> (Accessed 11 Apr. 2024).
- Yurchak, A. (2014), *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever, until it was gone. The last Soviet generation], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Борис В. Поженин, аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Моховая ул., д. 9; bpozhenin@mail.ru

Information about the author

Boris V. Pozhenin, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 9, Mokhovaya St., Moscow, Russia, 125009; bpozhenin@mail.ru

«Вселенская Большая Любовь» Е. Летова:
еще раз о претексте

Денис Л. Карпов

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

Аннотация. Статья посвящена связи текста песни Е. Летова «Вселенская Большая Любовь» с романом Г.Э. Носсака «Спираль», о которой говорил сам поэт. Автор предлагает посмотреть на текст Летова как на палимпсест. Вследствие того, что это не единичный случай в поэтической практике Летова, в статье делается вывод о продуктивности такого подхода. Также подчеркивается важность изучения Летова в контексте творческой и философской мысли XX в.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, Е. Летов, Г.Э. Носсак, интертекст, палимпсест

Для цитирования: Карпов Д.Л. «Вселенская Большая Любовь» Е. Летова: еще раз о претексте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 114–122. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-114-122

“Universal Great Love” by E. Letov.
Once again about the pretext

Denis L. Karpov

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

Abstract. This article deals with the connection of the E. Letov’s song text “Universal Great Love” with G.E. Nossak’s novel “Spiral”. The poet himself spoke about that connection. The article offers a view of Letov’s text as a palimpsest. Because it is not an isolated case in Letov’s poetic practice, the article concludes that such an approach is productive. The importance of studying Letov in the context of creative and philosophical thought of the 20th century is also emphasized.

Keywords: Russian rock poetry, E. Letov, G.E. Nossak, intertext, palimpsest

For citation: Karpov, D.L. (2025), “ ‘Universal Great Love’ by E. Letov. Once again about the pretext”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 114–122, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-114-122

В исследованиях и обсуждении поэтического творчества Е. Летова уже сложилась определенная тенденция рассматривать его поэзию в ее связях с предшественниками. Важный вклад в это направление вносит публикация А. Яркого и М. Кучеренко, в которой текст «Русское поле экспериментов» представлен как палимпсест, тесно связанный с антиутопией Дж. Оруэлла «1984». Более того, исследователям текст Е. Летова представляется внутренним монологом Уинстона, главного героя романа [Кучеренко, Яркий 2018, с. 96]. Подобный подход нами также применялся при изучении связи песни Е. Летова «Вселенская Большая Любовь» и романа Ю. Мамлеева «Шатуны» [Карпов 2017]. В данной статье так же, как и в статье А. Яркого и М. Кучеренко, текст Летова рассматривается в связи с сюжетом и основными темами романа Мамлеева. Это позволяет говорить не только об идеологическом влиянии писателя на рок-музыканта при их обоюдном знакомстве с творчеством друг друга, но и художественном влиянии на Е. Летова писателя, чьи идеи и образы непосредственно включаются в поэтические тексты музыканта.

Через год после выхода статьи, первый вариант которой был опубликован еще в 2013 г., появляется сборник интернет-интервью Летова «Офлайн» (2018 г.), в котором дважды упоминается «Вселенская Большая Любовь», но оба раза она связывается с влиянием другого автора – Г.Э. Носсака: «Причем немецкий экзистенциализм мне даже ближе. Например, Носсак. Во “Вселенской большой любви” желающие могут обнаружить некоторые параллели»¹, – и по поводу встречающегося в песне образа «А вдруг все то, что ищем – далеко за горизонтом | на смертельной истребительной дороге всё на север»²: «Сей образ заимствован из романа Ганса Эриха Носсака “Спираль”, конкретно главы “Виток спирали 5. Знак”. Тем, кто читал, должно быть очень понятно, что имелось в виду. Я давно хотел его обыграть в какой-нибудь песне, а здесь вышло само собой, просто как озарение»³. Настоящее исследование было

¹ Летова И.Ф. Офлайн. М.: Выргород, 2018. С. 43.

² Текст стихотворения цитируется по изданию: Летова Е. Стихи. М.: ООО «Выргород», 2011. С. 483.

³ Летова И.Ф. Указ. соч. С. 111.

предпринято именно для того, чтобы уточнить, каким образом может быть соотнесен текст Е. Летова «Вселенская большая любовь» с романом Г.Э. Носсака «Спираль», и насколько адекватным тексту была предыдущая интерпретация.

Реконструкция связей романа и песни всего лишь подступ к тому, чтобы поставить проблему палимпсестности текстов Летова. Но этот путь кажется продуктивным для анализа произведений поэта, как свидетельствует М. Семеляк: «Летов – крайне отзывчивый автор, и в его песнях можно найти множество благодарных пересечений...» [Семеляк 2021, с. 227]. Переработка чужого в свое вообще было в правилах Летова, о чем он говорил не раз в интервью⁴. Особое отношение автора к рассматриваемому тексту также говорит о высокой степени отражения в нем поэтического метода Летова: «Можно сочинить кучу дерьма а-ля “Эксплойтед” и им подобные, или же “Yesterday”, “California Dreaming” или “Вселенская Большая Любовь”»⁵.

Как комментирует сам автор, центральной в песне является «северная» образность, которая отсылает к роману Г.Э. Носсака. «Северный» лейтмотив, конечно, является важным и, несмотря на это, ранее он не попал в поле нашего зрения: «снега», «истребительная дорога все на север», «ледяная рана». Летов говорит не обо всем романе Г.Э. Носсака, а только о последней главе – «Виток спирали 5. Знак».

Роман состоит из пяти глав, каждая из которых называется «витком спирали». В первой, «На берегу», представлена история ночевки в гостинице молодого человека, рассказывающего дочери хозяина об инвалидности своего отца, в которой его обвиняет мать. Второй виток – «Механизм саморегуляции» – представляет собой пространный монолог персонажа, объясняющий суть своей теории, которая заключается в мимикрии под обывателя, сокрытие своей инаковости, которая в итоге должна сделать его неуязвимым к действиям окружающим. Третий виток – «Немыслимое судебное разбирательства» – выяснение судьбы жены главного героя, которая ушла ночью из дома и не вернулась. Четвертый – «Помилование», в котором герой пытается объяснить, почему он должен остаться в тюрьме, а не выйти на свободу. И пятый – «Знак».

В последнем витке рассказывается о северной экспедиции, которая находит на своем пути замерзший труп, стоящий посреди снегов, что рождает у героев вопрос, идти ли дальше, и необходи-

⁴ Там же. С. 39.

⁵ Там же. С. 10.

мость сделать выбор – стать посмешищем обывателей или погибнуть, продолжив путь. В итоге это вызывает еще один вопрос о целесообразности всего предприятия.

Лейтмотивами романа оказывается так называемый механизм саморегуляции – принцип общения с миром, который подразумевает максимальную незаметность героя в его отношении к окружающему, полная мимикрия под обывателя и попытка сохранения внутренней свободы. Каждая из этих историй является кошмаром мыслящего человека, борющегося с бессонницей, о чем говорится в небольшой преамбуле, предшествующей первому витку спирали.

Учет этого контекста при анализе песни позволяет кроме метафизической увидеть экзистенциальную проблематику, связанную с темой поражения: «Приползти обратно к покинутым алтарям и к бабам в постель. Кто говорит о возвращении домой? Я говорю о поражении...»⁶. Поражение мыслится героем «Знака» как окончательная капитуляция перед миром обывателя: «Таким образом, остается только самое недостижимое вернуться к той точке, где можно вести жизнь человека, потерпевшего крушение, не заставляя страдать других людей. Пусть этой точкой будут алтари и бабы, не возражаю. Если я нужен им, чтобы самоутвердиться, то я готов». Таким образом, новый претекст расширяет тематический диапазон песни, включение аллюзий на «Спираль» возвращает слушателя к социальному пафосу песни Летова, от которого уводит метафизический заголовок, а «лихорадочный поход», непосредственно связанный со «снежной» образностью, превращается в побег от враждебного и бесприютного мира.

Объединение на «смертельной истребительной дороге» бессмертных и живых также может объясняться мотивами, заимствованными из романа Носсака, в пятом витке спирали члены экспедиции, нашедшие замерзший труп, сравнивают его с богом, т. е. бессмертным: «...глядите-ка, мы открыли обледенелого бога. Он ушел от вас, потому что вы недостаточно верили в него». Кроме того, объединяет тексты амбивалентный мотив праздника и веселья: улыбка трупа, которую пытается перенять один из героев, чтобы потом соблазнять ею «баб», а в песне это трансформация «ледяной раны» в «леденец».

Сюжет экспедиции в романе мыслиться не только как поражение, но разочарование в самом пути: «Обледенеем, конечно, мы все впятером. Стоит ли это делать после того, как парень с улыбкой нас опередил? Выкидывать дважды такие коленца нет смысла. Даже

⁶ Роман цит. по: *Носсак Г.Э. Избранное*. М.: Радуга, 1982. URL: <https://lib.ru/INPROZ/NOSSAK/spirale.txt> (дата обращения 29.10.2023).

если нас будет пятеро, это тоже ничего не прибавит. ...Хватит! Что нам еще остается? Потерять голову? Давным-давно это могло принести пользу: человек делал соответствующие выводы, ему везло, и он становился святым. Но, к сожалению, это уже не соответствует той ступени развития, на которой находится наш мозг. Сейчас это – шарлатанство». Реализуется эта семантика и во «Вселенской Большой Любви» в последовательности образов, эксплицирующих сюжет бессмысленности, напрасной траты сил: так «истребительная дорога все на север» превращается в «зеркально-новогодний фонарик», а «ледяная рана» в «леденец». Общее движение, описываемое в тексте песни, не имеет определенного результата: нужно ли идти «далеко» за горизонт, если «всё, что ищем... здесь смеется...». При этом указание на наличие необходимого «здесь» не дано в качестве несомненного утверждения: вводное слово «например» может в данном контексте указывать на предмет, иллюстрирующий приведенное утверждение, а также усиливать неопределенное наречие «где-то», эксплицируя модальность сомнения.

Мотив игры, иллюзорности реализуется и в романе, подчеркивает сомнительность предпринятой экспедиции-похода: «обледенелый бог» превращается в Деда Мороза, собирающегося спеть детскую песню, в которой заключен мотив отражения. Этот мотив реализуется посредством введения цитаты из сказки Пушкина («Свет мой, зеркальце! Скажи...»), а у Летова с помощью образа новогоднего фонарика, игрушки, имитирующей блеск льда.

Экзистенциальная проблематика романа Носсака актуализируется в тексте песни Е. Летова, эксплицируя пессимистический пафос: «Все наши поступки на этой равнине не что иное, как бегство в деятельную жизнь ради чего-то, что мы должны сами выдумывать. Мы должны сами выдумывать точку приложения сил, в которую, впрочем, не поверим». И любая определенность здесь не может не подвергаться сомнению: «Знаешь ли, – начал он снова, – наш друг, наверно, вовсе даже не улыбается. Скорее всего, это просто произвольное сокращение мускула».

В целом это вполне созвучно оптимизму поражения Е. Летова, который он не однажды высказывал в своих интервью, особенно ранних⁷. Сама тональность романов Г.Э. Носсака в полной мере созвучна творчеству Е. Летова, и это помогает понять, что альбомы 2000-х гг. соответствуют общей философии поэта, которая, безусловно, претерпевает трансформации, но остается монолитной.

⁷ *Летов Е.* Я не верю в анархию. М.: Изд. центр; Троицк: Лист-нью, 1997. С. 66.

Таким образом, можно говорить о разомкнутости текстов Е. Летова, важным свойством которых может быть названа легкость включения в разнообразные интертекстуальные связи, дающие им широкую возможность существовать в культурном пространстве. С этой точки зрения сюжет Ю. Мамлеева, разбираемый ранее, не противоречит сюжету Носсака, он включается в новые связи, обретает новые смыслы. Так взаимодействие с крошечным миром Мамлеева, перерастает в экстерриториальность⁸ героя, «лихорадочно» погружающегося «вглубь себя», что «превращает в лед», обесценивает все окружающее. Жизнь героев превращается в вечное блуждание по «белому безмолвию», заставляя вспомнить песню В.С. Высоцкого, которая также становится частью «северного текста» Летова, раскрывающего ее драматический потенциал: исполнение «Гражданской обороны» более эмоционально, нежели авторское.

Будет неверным утверждать и то, что связи с романом «Спираль» песни «Вселенская Большая Любовь» могут быть исчерпаны исключительно пятым витком. Впрочем, и в последнем витке образ снега связан не только с темой поражения, но и одиночества, которое чувствуют герои Носсака, глядя на замерзшего человека, сливающегося с окружающим: «Лицо его показалось мне похожим на пейзаж, на знакомый пейзаж. Доли и кусты и все такое прочее, что всегда бывает». Этот тематический комплекс заставляет вернуться и к основным мотивам «Белого безмолвия», «присвоенного» Лето-вым, но также к мотивному комплексу его собственной поэзии – «Сто добровольных лет одиночества».

В «Спирали» снег также непосредственно связан с этим комплексом, в итоге становясь метафорическим воплощением одиночества: «Все вокруг бело: наверху и внизу, слева и справа, – и хлопья валят не переставая. И здесь, где мы сейчас находимся, тоже идет снег. Мы говорим и говорим, но слова не проникают вглубь. Они замерзают и в конце концов падают на землю в виде все умиротворяющего снега. ...Снег засыпает людей, которые сидят за одним столом и пытаются беседовать друг с другом поверх белой скатерти. ... И так продолжалось без конца, семь лет подряд, целую вечность. Слова! Слова! И непрестанно шел снег. Снежные хлопья падали все гуще. Люди за столом уже давно не видят сотрапезников. Тем не менее они не встают, чтобы обойти вокруг стола и приблизиться друг к другу. ...Слова, слова. Снег хочет подарить им одиночество, но они не принимают его подарка. Не примут до тех пор, пока не задохнутся...». В данном случае можно наблюдать, как

⁸ Термин, заимствованный Г.Э. Носсаком из дипломатического языка, центральное понятие героя романа «Дело Д'Артреза».

в тематический комплекс одиночества проникает мотив ненадежности слова. Для Носсака это, видимо, включение гамлетовской темы, которая становится экзистенциальной. А для Летова – одно из важнейших положений его философской системы, о чем он не раз говорит в интервью и песнях⁹. Снег у Носсака – метафора разобщения, отделения от человеческого, побег от «презираемого». Но снег также единственная константа описываемого мира, точнее инюмирия: «Снежная вьюга – непреложный факт, – закричал под-судимый», – а также: «Очень густой снег. Ветра совсем не было. Да, конечно, ведь ветер не мог проникнуть туда. – Куда? – Туда, где шел снег». Именно снег становится границей между «той стороной» и «этой». Образ «той стороны» важен для героев Носсака, он появляется в первом, втором, и третьем витках. Именно на той стороне происходит самое важное: «...на той стороне всходит солнце и луна... Я поплыву рано-рано утром, еще до рассвета, чтобы никто мне не мешал. И чтобы я очутился на той стороне после того, как уже рассветет. Я обернусь, прежде чем идти дальше, и взгляну назад – и мне будет все видно поверх реки», – говорит герой первого витка спирали. Во втором витке подчеркивается сакральный статус этого локуса: «...все те, кто рассуждает о боге, никогда не были на той стороне и понятия не имеют, что там происходит». Безусловно, помня о песне «На той стороне», нельзя не отметить, насколько этот образ оказывается важен для Летова.

Образ снега по своей сути амбивалентен: он и спасителен, и эсхатологичен. Для героев Носсака, которые ищут защиты от человеческого мира, снег – и смерть, и спасение. Как и снег, который однажды пошел над Вавилоном в известном стихотворении Летова. То, что приводит в ужас посюстороннего человека мыслится героями как единственный способ обрести свободу от обывательского мира: «Опасно не отважиться переплыть реку, остаться на месте и все забыть. Тогда пиши пропало. Тогда они заберут над тобой власть».

И еще одна важная тема, включающаяся в ряд снежных образов, – тема истинности: «Поэтому-то все сказанное нами звучит фальшиво». Сложно в этом не увидеть параллели с фразой, которую Летова придумал для «Контркультуры», и которая несколько раз возникает в книге М. Семеляка: «Я там, а вы здесь, счастливо оставаться». Только оттуда можно попробовать сказать что-то действительно важное, а все остальное заключается в максиме «все слова – п...». Герои Носсака понимают, что на той стороне логика этого мира не действует и «слова уже были не нужны».

⁹ Летова Е. Я не верю в анархию. С. 42.

Таким образом, побег, совершаемый героями Носсака, и «поход», предпринимаемый героем Летова, – это попытка избежать власти обывателя. Герои Носсака не оставляют следов, их сразу заметает снег, и в веселье им видится страшное («нам показывают столько смешного, что это порой граничит со страшным»), в этих оговорках, афоризмах и определениях, как бы исподволь проскальзывает поэзия и мировоззрение Летова. При этом, конечно, не следует сводить образность Летова целиком к образности Носсака и верить, что летовская поэзия – пастиш или центон. Но в этом, безусловно, следует видеть важное свойство летовской поэтики – отзывчивость, внимание к предшественникам, а само творчество при учете этого видится не только аффективным камланием, но и большой работой интеллектуала, без учета которой сложно понять глубину и оригинальность Летова-художника, что отмечает И. Жевтун: «У Кастанеды вычитали такой термин – “остановить мир”. Я тогда не очень понимал, что это такое, – да Егор и сам его, видимо, очень по-своему понимал» [Семеляк 2021, с. 46]. Понимание «по-своему», безусловно, должно постоянно учитываться во всех работах, посвященных претекстам Летова. И в этом «по-своему» необходимо искать специфику герменевтического анализа его текстов.

Литература

- Карпов 2017 – *Карпов Д.Л.* Роман Ю. Мамлеева «Шатуны» как претекст стихотворения Е. Летова «Вселенская Большая Любовь» // Русская рок-поэзия: текст и контекст / ред.: М.Б. Ворошилова, Ю.В. Доманский, Е.Э. Никитина, О.Э. Никитина. Вып. 17. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т; Тверь: Тверской государственный ун-т, 2017. С. 213–220.
- Кучеренко, Ярмо 2018 – *Кучеренко М., Ярмо А.* «Русское поле экспериментов» Егора Летова как антиутопия в лирике // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. М.: Bull Terrier Records, 2018. С. 88–97.
- Семеляк 2021 – *Семеляк М.* Значит, ураган: Егор Летов: опыт лирического исследования. М.: Индивидуум, 2021. 256 с.

References

- Karpov, D.L. (2017), “Novel by Yu. Mamleev ‘Shatuny’ as a pretext for E. Letov’s poem ‘Vselenskaya Bol’shaya Lyubov’” (‘Universal Great Love’), in Voroshilova, M.B., Domanskii, Yu.V., Nikitina, E.E. and Nikitina O.E., eds., *Russkaya rok–poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], iss. 17, Ural’skii gosu-

darstvennyi pedagogicheskii universitet, Ekaterinburg, Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver', Russia, pp. 213–220.

Kucherenko, M. and Yarko, A. (2018), “ ‘Russian Field of Experiments’ by Egor Letov as a dystopia in lyrics”, in *Letovskii seminar: Fenomen Egora Letova v nauchnom osveshchenii* [Letov seminar. The phenomenon of Egor Letov in scientific coverage], Bull Terrier Records, Moscow, Russia.

Semelyak, M. (2021), *Znachit, uragan: Egor Letov: opyt liricheskogo issledovaniya* [So, a hurricane. Egor Letov. An experience of lyrical research], Individuum, Moscow, Russia.

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; 14, Sovetskaya St., Yaroslavl, Russia, 150003; karpovdl@yandex.ru

Запах нефти:
о некоторых литературных контекстах
к «нефтяной формуле» Егора Летова

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье формула Егора Летова «Вечность пахнет нефтью» из песни «Русское поле экспериментов» рассматривается в контексте связанных с запахом нефти формул из произведений Максима Горького и Эриха Марии Ремарка. Делается вывод о смысловом обогащении летовской формулы через контекстуальное сопоставление ее с формулами литераторов-предшественников, что позволяет уточнить представления Летова-поэта о человеке и человечестве в прошлом, настоящем и будущем.

Ключевые слова: рок-поэзия, формульная поэтика, Егор Летов, Максим Горький, Эрик Мария Ремарк

Для цитирования: Доманский Ю.В. Запах нефти: о некоторых литературных контекстах к «нефтяной формуле» Егора Летова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 123–132. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-123-132

The smell of oil.
On some literary contexts
for Yegor Letov's "Oil Formula"

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. In the article, Yegor Letov's formula "Eternity smells of oil" from the song "Russian Field of Experiments" is considered in the context of formulas related to the smell of oil from the works of Maxim Gorky and Erich Maria Remarque. A conclusion is made about the semantic enrichment of Letov's formula through its contextual comparison with the formulas of literary predecessors, which allows us to clarify ideas of Letov the poet's ideas about man and humanity in the past, present and future.

© Доманский Ю.В., 2025

Keywords: rock poetry, formula poetics, Egor Letov, Maxim Gorky, Erich Maria Remarque

For citation: Domanskii, Yu.V. (2025), “The smell of oil. On some literary contexts for Yegor Letov’s ‘Oil Formula’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 123–132, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-123-132

Песня Егора Летова «Русское поле экспериментов» (1988) не раз привлекала внимание исследователей; не обходили вниманием ученые и одну из самых загадочных летовских формул из этой песни – «Вечность пахнет нефтью». Для «Русского поля экспериментов» данная формула является ударной, ключевой [о ключевых формулах в рок-поэзии см.: Доманский 2023, с. 6–21]; а показатель ее ударности в том, что она, во-первых, не раз повторяется по ходу текста, а во-вторых, находится в сильной позиции абсолютного финала¹. И закономерно, что в ряде исследований формула «Вечность пахнет нефтью» рассматривается как прецедентный текст [Орлова 2012; Орлова 2013а; Орлова 2013б]. В этих и других работах в пару к формуле Летова ставится роман Виктора Пелевина «Generation П» (1999); и хотя очевидно, что романист цитирует поэта (временная разница между текстами – более десяти лет, за которые формула Летова уже прочно вошла в культурный обиход), бытие летовской формулы в культуре зачастую идет бок о бок с пелевинским ее использованием, потому можно хотя бы в общей сути согласиться со следующим выводом: «Сопоставление нефти и вечности / смерти становится общим местом постсоветской культуры уже в 1990-е гг. благодаря двум культовым произведениям – песне Егора Летова “Русское поле экспериментов”... и роману Виктора Пелевина “Generation П”...» [Энгстрём 2019, с. 260].

Однако все же придется признать, что непосредственно формула «Вечность пахнет нефтью» является строго авторской формулой Егора Летова. При этом сам Летов, как известно, в качестве источника данной формулы называл Бертрانا Рассела, не раз потом цитируемого (чаще всего по русскому переводу его «Истории Западной философии») или пересказываемого в работах о «Русском поле экспериментов» [Кучеренко, Ярмо 2018; Орлова 2013а] и просто в сетевых постах; Рассел, в свою очередь, ссылаясь на Уильяма Джеймса; и, конечно, не раз отмечалось, что расселовско-джеймсовская формула отнюдь летовской не тождественна –

¹ См.: *Летов Е.* Стихи. М.: ООО «Выргород», 2011. С. 248–251.

у Рассела, цитирующего Джеймса, она выглядит так: «Повсюду пахнет нефтью» (в другом переводе «Во всей Вселенной пахнет нефтью», в оригинале “A smell of petroleum prevails throughout”, дословно «Запах нефти чувствуется повсюду»). И относительно «нефтяной формулы» Рассела-Джеймса в ракурсе истории ее возникновения Мария Кучеренко и Александра Ярко пишут: «То, что может казаться тайной Вселенной, оказывается бессмысленным набором слов, претендующим на глубину» [Кучеренко, Ярко 2018, с. 96]. У Летова же в контексте песни его оригинальная формула оказывается «не слабее, чем пушкинское “народ безмолвствует”, по количеству заложенных интерпретаций»². Особенно важно это не только в силу того, что в песне «Русское поле экспериментов» «нефтяная формула» не раз повторяется, но прежде всего, потому что занимает она сильную позицию финала, т. е. в нее буквально уходит весь предшествующий текст, можно даже сказать – результативно сворачивается. Учитывая же, что данная песня – «это сознание субъекта изнутри тоталитарного государства, тоталитарного режима»³, можно сделать вывод и о социальных смыслах нефтяного запаха вечности.

И все же строго социальной проблематикой ни песня, ни итоговая формула ее не ограничиваются. Исследователи обнаруживают и более универсальные смыслы, отмечая, в частности, дихотомию вражды, сохраняющуюся «при переходе от материального к вечности» [Андреев 2021, с. 185]. А далее в той же работе уточняется: «Помимо истории о Расселе к припеву подключается ряд идей: Нефть – черная жидкость, которая может гореть, образована из остатков органики, финал жизни. Взрыв и уничтожение мира не только не могут победить бессмысленное смешение, но и сами являются его выражением» [Андреев 2021, с. 185], в итоге же «Взрыв-самоуничтожение приводят к дуализму вечности черной нефти (смешения материи) и белого снега-света (смешение спектра). Через осознание себя посторонним» [Андреев 2021, с. 190]. Разумеется, и этими смыслами, которые можно назвать апокалипсическими, ни «нефтяная формула» Летова, ни тем более вся его песня отнюдь не исчерпывается; их, эти смыслы, можно до бесконечности выискивать и дальше; в том числе – через подключение разного рода контекстов к тем или иным отдельным формулам «Русского поля экспериментов» и ко всей песне – как системе формул.

² Ярко А. Русское поле экспериментов // Доманский Ю.В. Поэтика Егора Летова: беседы с исследователями. М.: Выргород, 2021. С. 84.

³ Там же. С. 94.

Мы будем исходить из того, что ведущим мотивом в формуле «Вечность пахнет нефтью» является запах, выраженный глаголом «пахнет» и связывающий через обозначение действия категории вечности и нефти между собой. При этом при обращении к ключевой формуле «Русского поля экспериментов» нельзя не учитывать то, что в физической реальности нефть имеет запах, вечность же – нет; запах и вечность нерелевантны друг другу, если брать прямое значение этих понятий в соотношении с категорией запаха и относительно реального мира. Но в значении переносном и, соответственно, в мире художественном, фикциональном, может быть, конечно же, все, что угодно; вечность, например, вполне может пахнуть, в том числе – нефтью. И наша задача в данной статье – посмотреть на два литературных примера, связанных с запахом нефти и в итоге позволяющих углубить понимание летовской «нефтяной формулы».

Начнем с примера из русской классической литературы. В финале повести Максима Горького «Мои университеты» (1923), завершающей горьковскую автобиографическую трилогию, герой-рассказчик отправляется по Волге на барже в сторону Каспия; вот одна пейзажная зарисовка с этого пути: «Тьма так плотна, что барж не видно, видишь только освещенные огнями фонарей острия мачт на фоне дымных туч. Тучи пахнут нефтью»⁴. Последнее предложение горьковского описания может быть соотнесено с летовской «нефтяной формулой» даже ритмически; только объект запаха будет другой: не абстрактная вечность, а куда как более конкретные тучи. И хотя применительно к тучам понятие запаха тоже приложимо не вполне строго, все же в ракурсе физической реальности запах туч более приемлем как действительный факт, нежели очевидно метафорический запах вечности. Тут обратим внимание на предшествующий горьковской формуле «Тучи пахнут нефтью» контекст, на то, из чего она вырастает; как видим, здесь задействован визуальный план, реализованный в редукции собственно визуального начала через мотив тьмы, впрочем – тьмы не тотальной: видны мачты, а для нас самое главное – видны тучи. И эпитет к тучам – дымные.

Природа этого эпитета достаточно проста: тучи не являются дымом, но по внешнему сходству с дымом ночные тучи вполне могут казаться именно дымными⁵. Уже из этого эпитета, носящего прежде всего визуальный характер, оправданно вырастает и формула, содер-

⁴ Горький М. Детство; В людях; Мои университеты: <трилогия>. М.: АСТ, 2023. С. 714. (Эксклюзив: Русская классика)

⁵ Нельзя не вспомнить, что тот же эпитет используется применительно к тому же самому объекту (правда, с уменьшительным суффиксом) в хрестоматийном стихотворении Афанасия Фета «Шепот, робкое дыхание...»:

жащая указание на запах; физически тучи пахнуть нефтью не могут, но визуальный облик их через соотнесение с дымом может породить и метафору о нефтяном запахе туч. Посыл к этому допускается через характерный для нефтяного пожара дым. Кроме того, важно не забывать о том, что герой рассказчик направляется в сторону Каспийского моря, в котором, как известно, велики запасы нефти.

Согласимся, что на этом основании можно все построение Горького о дымных тучах, пахнущих нефтью, представить не в переносном, а в прямом значении: для этого достаточно будет предположить, что эти тучи – порождение нефтяного пожара; тогда они реально дымные (и «дымные» тогда не эпитет, строящийся на сравнении внешнего вида туч и дыма, а качественная характеристика туч, дымом образованных), и не менее реально этот дым пахнет нефтью. Как видим, прочтение горьковской «нефтяной формулы» допускает в себя не только прочтение метафорическое, но и прочтение в свете осмысления происходящего как физической реальности. И оба прочтения не исключают друг друга, а вполне друг с другом соотносятся в единство, в котором реальность может трактоваться как художественная фикция, а художественная фикция как реальность.

Для нас важнее не столько углубиться в смысловую специфику горьковской формулы, сколько через нее посмотреть на летовскую «нефтяную формулу». И если сопоставить «нефтяные формулы» Горького и Летова, то может получиться несколько странная картина отождествления вечности и туч через общий знаменатель запаха нефти: тучи как вечность, а вечность как тучи (простите, что невольно перефразировал некогда популярную песню группы «Иванушки International»). И даже если не принять идею тождества, то, уж точно, можно говорить о смысловом сближении вечности и туч. Пахнущие нефтью дымные тучи (дымные как в переносном, так и в прямом значениях) могут становиться через данный контекст знаком и/или аналогом вечности.

Летовскую вечность в этой связи, ту вечность, что лейтмотивом проходит через все «Русское поле экспериментов», прочитанное, в частности, в антиутопическом ключе [Кучеренко, Ярмо 2018] или ключе апокалипсическом [Андреев 2021], можно прочитывать и осмысливать через визуальный образ дымных туч, пахнущих нефтью. Низкие тучи, закрывающие небо и тем самым ограничивающие пространство жизни человека, в совокупности с запахом

«В дымных тучках пурпур розы...». См.: *Фем А.А.* Я пришел к тебе с приветом... М.: АСТ, 2022. С. 235. (Эксклюзив: Русская классика) Однако здесь дымные тучки контекстуально наполняются иными смыслами, нежели у Горького, смыслами куда как более позитивными.

нефти сближают вечность Егора Летова с еще одной не менее тяжелой и пессимистичной картиной вечности, некогда предложенной Аркадием Ивановичем Свидригайловым в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится»⁶. Позволим себе предположить, что соотнесение свидригайловской вечности с пахнущей нефтью вечностью летовской тоже даст возможность увидеть новые смыслы как в песне Летова, так и в романе Достоевского, но оставим это на будущее, ограничившись пока что сугубо нефтяными художественными построениями.

Итак, формула Горького «Тучи пахнут нефтью», осмысленная как контекст к летовской «нефтяной формуле», позволяет визуализировать вечность из «Русского поля экспериментов» в виде образа дымных туч и тем самым более объемно представить всю песню в ее антиутопическом и апокалипсическом смысловых пластах. Проще говоря, горьковский контекст способствует усилению пессимистических смыслов песни Летова через визуализацию ключевой формулы, когда вечность, пахнущая нефтью, может быть представлена в образе дымных туч; абстракция представляется предметной конкретикой. Поводом же к такой уточняющей перекодировке становится запах – запах нефти, художественно присущий и вечности, и тучам.

Еще один нефтяной запах обнаруживаем в романе Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен»: «Мы сидим в окопе, в окружении. Вместе с пороховым дымом доносится вонь нефти или керосина. Засаекаем двоих с огнеметом, один тащит на спине емкость, у другого в руках шланг, брызжащий огнем. Если они приблизятся настолько, что смогут нас достать, нам каюк, потому что именно сейчас отступать некуда»⁷. Здесь, как видим, атрибуция запаха реализована в самом прямом значении – «вонь нефти или керосина» от вражеского огнемета. Однако отсутствие переносного значения отнюдь не мешает соотнесению приведенного сегмента с летовской «нефтяной формулой».

Данный фрагмент представляет из себя довольно частотное для военной прозы Ремарка описание угрозы жизни человека со

⁶ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: АСТ, 2024. С. 350. (Эксклюзив: Русская классика)

⁷ Ремарк Э.М. На Западном фронте без перемен / <пер. с нем. Н. Фёдоровой>. М.: АСТ, 2024. С. 275. (Эксклюзивная классика)

стороны вооруженного врага. И в процитированном примере эта угроза дает о себе знать в первую очередь через запах – нефти или керосина. Таким образом, названный запах здесь выступает в значении предвестника гибели, а вместе с тем – и предупреждения о возможной угрозе, предупреждения, благодаря которому гибели можно избежать. Такое амбивалентное значение может быть соотносено с некоторыми смыслами летовской «нефтяной формулы»: через ремарковский контекст пахнущая нефтью вечность у Летова таит в себе угрозу жизни, но одновременно и предупреждает о той угрозе, что таит в себе что бы то ни было, пахнущее нефтью.

Здесь, конечно, к уже не раз по ходу статьи названным антиутопическому и апокалипсическому аспектам прочтения «Русского поля экспериментов» добавляется аспект исторический, конкретно связанный с Первой мировой войной, а более обобщенно – с военным опытом прошлого как таковым. Запах предвещает и предупреждает. В таком ракурсе вечность, пахнущая нефтью, у Летова (а особенно – в финальной экспликации ключевой формулы «Русского поля экспериментов») прочитывается и как подкрепленное историческим военным опытом предупреждение об угрозе для жизни, что в общем не только не противоречит антиутопическим и апокалипсическим смыслам, но вступает с ними в системные отношения, формируя многогранную смысловую целостность формулы «Вечность пахнет нефтью», а через нее, учитывая то, что эта формула ключевая, и всей песни «Русской поле экспериментов», когда осуществляемые из настоящего времени проекции на прошлое (исторический опыт войн) и на грядущее (антиутопические модели государственного устройства и неизбежный конец мира) создают совершенно особое представление об авторском понимании вечности и о месте человека в ней, о его ничтожности перед многочисленными и разнообразными угрозами, что реализовано в еще одной летовской лирической антиутопии – песне «Насекомые»⁸.

Таким образом, упоминание запаха нефти в романе Ремарка «На Западном фронте без перемен»⁹ через соотнесение с «нефтяной формулой» Егора Летова позволяет увидеть в этой формуле,

⁸ Об этой песне как об антиутопии см. [Доманский 2020].

⁹ Попутно обратим внимание на пару моментов из романа Ремарка, которые могут быть в грядущем рассмотрены как контекст к другой песне Егора Летова – «Глина научит»; у Ремарка читаем: «Наши мысли – глина, их месит смена дней: они добрые, когда мы на отдыхе, и мертвые, когда мы под огнем. Сплошные воронки, что снаружи, что внутри» (*Ремарк Э.М.* Указ. соч. С. 264); «Наши руки – земля, наши тела – глина, наши глаза – дождевые лужи. Мы не знаем, живы ли еще» (Там же. С. 279).

а следом и во всей песне, дополнительные смыслы, вступающие в системные отношения со смыслами другими, например, увиденными при соотнесении летовской формулы с формулой из «Моих университетов» Горького. При этом Горький и Ремарк с их запахами нефти могут быть оценены и как общий контекст для запаха нефти у Летова. В этом контексте летовская вечность обретает целый ряд смысловых оттенков, позволяющих говорить об авторском представлении о человеке и даже о человечестве. И часть этих представлений (во многом прямо автором не осознаваемых, но потому и выраженных в мире художественном) была представлена выше.

Рассмотрев собственно художественные контексты, позволим себе привести еще один пример, но только уже сугубо нон-фикциональный. В книге-travelogue английского писателя Колина Таброна «Амур» описывается эпизод в школе Благовещенска, где пожилая патриотически настроенная учительница Светлана убеждает школьников в том, что в России «Все становится лучше», приводя в числе прочих аргумент о покупке китайцами нашей нефти: «Китайцы любят наше золото, наш янтарь и нашу нефть. – Она по-учительски поднимает палец вверх. – Они берут нашу нефть!» И продолжает: «У нашей нефти особый аромат». Автор книги сразу комментирует: «Она словно говорит об изготовлении масла из соевых бобов»¹⁰. «Особый аромат» российской нефти в высказывании учительницы-патриотки буквально противоположен по интенциональному значению всей текстуально-контекстуальной системе, реализованной в летовской формуле «Вечность пахнет нефтью». Однако позитивный настрой Светланы неожиданным образом корректируется в книге Таброна буквально через пару страниц, корректируется упоминанием вечности. Описывается встреча с подвыпившим мужчиной возле церкви в том же Благовещенске; мужчина, говоря о коррумпированности чиновников, произносит загадочную фразу: «Все отнимает вечность времени», а далее как бы объясняет сказанное: «Нам ничего не осталось. У нас нет работы, нет чувства защищенности»¹¹. С поправкой на эту фразу и предшествующая реплика про вечность может уже показаться вполне себе летовской – страшное настоящее вырастает из страшного прошлого и ведет в страшное грядущее.

И, пожалуй, последнее: для большей, что называется, полноты картины и для грядущих перспектив изучения нефти в культуре в

¹⁰ Таброн К. Амур: Между Россией и Китаем / <пер. с англ. Е.В. Пони-карова>. М.: Эксмо, 2024. С. 172. (Кругозор Дениса Пескова)

¹¹ Там же. С. 175.

аспекте запаха и ракурсе вечности – обмен репликами из советского фильма «Не бойся, я с тобой!» (1981, режиссер Юлий Гусман):

– Куда мы идем? Что будет с человечеством? Фабрики прокоптили всю Россию ядовитым дымом. Наша губерния буквально пропахла нефтью.

– У кого пропахла... А у меня и не пахнет.

Как видим, и здесь запах нефти провоцирует вопросы мировоззренческого характера, заставляет задуматься (пусть и в несколько ироничном ключе) о судьбе человечества, а как имплицитный результат – и о вечности. Похоже, нефть и вечность склонны к тому, чтобы в определенных контекстах (иногда довольно неожиданных) сближаться через категорию запаха, позволяя авторам излагать представление о человеке и его месте в мире, представление, надо сказать, редко когда прямо осознаваемое, а потому и реализуемое в мире художественном.

Литература

- Андреев 2021 – Андреев И.А. Опыт трансцендирования в песне Е. Летова «Русское поле экспериментов» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. научных трудов. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 184–190.
- Доманский 2020 – Доманский Ю.В. «Насекомые» Егора Летова – лирическая антиутопия? // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Памяти Александры Николаевны Ярко: сб. научных трудов / Уральский государственный педагогический ун-т. Екатеринбург; Тверь, 2020. Вып. 20. С. 158–173.
- Доманский 2023 – Доманский Ю.В. Рок-поэтика. М.: Эдитус, 2023. 206 с.
- Кучеренко, Ярко 2018 – Кучеренко М., Ярко А. «Русской поле экспериментов» Егора Летова как антиутопия в лирике // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. М.: Bull Terrier Records, 2018. С. 88–97.
- Орлова 2012 – Орлова О.В. Нефть: дискурсивно-стилистическая эволюция медиа-концепта. Томск: ТомСувенир, 2012. 224 с.
- Орлова 2013а – Орлова О.В. Вечность пахнет нефтью как прецедентный текст современной культуры в интернет-дискурсе (ч. 1) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 190–202.
- Орлова 2013б – Орлова О.В. Вечность пахнет нефтью как прецедентный текст современной культуры в интернет-дискурсе. Статья 2 // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 250–257.
- Энгстрём 2019 – Энгстрём М. Нефть в современном российском искусстве // Неприкосновенный запас. 2019. № 4. С. 255–269.

References

- Andreev, I.A. (2021), "Experience of transcending in the song by E. Letov 'Russian field of experiments'", in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. Collected articles], Ekaterinburg, Tver, Russia, iss. 21, pp. 184–190.
- Domanskii, Yu.V. (2020), " 'Insects' by Egor Letov – a lyrical dystopia?", in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Pamyati Aleksandry Nikolaevny Yarko: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock poetry. Text and context. In memory of Alexandra Nikolaevna Yarko. Collected scientific works], Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Ekaterinburg, Tver, Russia, iss. 20, pp. 158–173.
- Domanskii, Yu.V. (2023), *Rok-poetika* [Rock poetics], Editus, Moscow, Russia.
- Engström, M. (2019), "Oil in contemporary Russian art", in *Neprikosnovennyi zapas*, no. 4, pp. 255–269.
- Kucherenko, M. and Yarko, A. (2018), " 'The Russian field of experiments' of Yegor Letov as a dystopia in lyrics", in *Letovskii seminar: Fenomen Egora Letova v nauchnom osveshchenii* [Letovsky seminar. The phenomenon of Yegor Letov in scientific coverage], Bull Terrier Records, Moscow, Russia, pp. 88–97.
- Orlova, O.V. (2012), *Neft': diskursivno-stilisticheskaya evolyutsiya mediakontsepta* [Oil. Discursive and stylistic evolution of the media concept], TomSuvener, Tomsk, Russia.
- Orlova, O.V. (2013), "Eternity smells of oil as a precedent text of contemporary culture in Internet discourse (part 1)", *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, pp. 190–202.
- Orlova, O.V. (2013), "Eternity smells of oil as a precedent text of contemporary culture in Internet discourse (article 2)", in *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 2, pp. 250–257.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Неосинкретический субъект в рок-поэзии Александра Башлачева

Сянлин Чжу

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, 109992077@qq.com*

Аннотация. В статье рассматриваются типы и особенности неосинкретического субъекта в творчестве А. Башлачева. Неосинкретический субъект – это форма субъектной организации, проявляющаяся в отсутствии четких границ между носителем точки зрения, субъектом действия и носителем речи. В данной статье анализируются тексты Башлачева, в которых лирический субъект неопределен. Одно и то же местоимение «я» или «мы» может обозначать разных субъектов, также и может выходить за пределы времени и пространства, самоотчуждаясь в двух ипостасях. Такая неустойчивость субъекта является результатом нерасчлененности и неслиянности автора и героя.

Ключевые слова: неосинкретический субъект, А. Башлачев, рок-поэзия, лирический субъект, автор и герой

Для цитирования: Чжу С. Неосинкретический субъект в рок-поэзии Александра Башлачева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 133–142. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-133-142

The neosyncretic subject in the rock poetry of Alexander Bashlachev

Xiangling Zhu

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, 109992077@qq.com*

Abstract. The paper considers the types and features of neosyncretic subject in the compositions of A. Bashlachev. Neosyncretic subject is a form of subject organisation manifested in the absence of clear boundaries between the bearer of a point of view, the subject of action and the bearer of speech. The article analyses Bashlachev's texts in which the lyrical subject is uncertain.

The same pronoun “I” or “we” can denote different subjects, as well as it can transcend time and space, alienating itself in two hypostases. That instability of the subject is the result of the non-divisibility and non-mergerability of the author and the hero.

Keywords: neosyncretic subject, A. Bashlachev, rock poetry, lyrical subject, author and hero

For citation: Zhu, X. (2025), “The neosyncretic subject in the rock poetry of Alexander Bashlachev”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 133–142, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-133-142

На рубеже XIX и XX вв. субъектная организация лирики приобрела новый характер: личность перестает пониматься как монологическое единство и предстает как неопределенная, множественная, между автором и героем складывается неклассическое отношение. С.Н. Бройтман назвал данное явление субъектным неосинкретизмом. По мнению ученого, «специфика лирического рода литературы при этом состоит в том, что в нем в отличие от эпоса и драмы нет отчетливых и существенных границ героя, а следовательно, и принципиальных границ между автором и героем»¹. «Я» и «другой» больше не смешиваются, как в архаической лирике, и не имеют относительно устойчивой границы, как в эпоху эйдетической поэтики. В современной лирике граница между ними размывается. Субъектный неосинкретизм возникает, когда в тексте отсутствует четкая граница между субъектом речи, носителем точки зрения и субъектом действия. Согласно исследованиям В.Я. Малкиной, «классифицировать различные формы неосинкретизма можно, опираясь на функции субъекта в тексте, способы их реализации и границы между этими функциями и способами» [Малкина 2019, с. 34]. В связи с этим рассмотрение типов и особенностей неосинкретического субъекта, взаимоотношений между автором и героем в композициях Александра Башлачева является целью нашей статьи.

Местоимение первого лица «я» или «мы» в песнях Башлачева часто относится к разным субъектам в пределах одной песни. Разные голоса, разные точки зрения образуют поэтическую полифонию. Такая ситуация очень распространена, например, в таких

¹ Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. С. 101.

песнях, как «Мы льем свое больное семя» (1984), «Егоркина былина» (1985), «Поезд № 193» (1983), «Песенка на лесенке» (1986) и др. В качестве примера посмотрим сначала текст «Мы льем свое больное семя» (1984)². Лирический субъект здесь – одновременно и «рассказчик», отсылающий нас к стоящему за ним автору, и герою, появившийся в литературном произведении.

Мы льем свое больное семя
На лезвие того ножа,
Которым нас срезает время,
Когда снимает урожай.

И каждый вечер в ресторанах
Мы все встречаемся и пьем.
И ищем истину в стаканах,
И этой истиной блюем.

Как видно, одно и то же местоимение «мы» обозначает двух разных субъектов в тексте. Лирический субъект первого куплета, «мы», является субъект-наблюдателем песни. А «мы» в седьмом куплете становится «пьяницами с глазами кроликов» из стихотворения А.А. Блока «Незнакомка». Стоит отметить, что Башлачев трансформировал цитату, и функция героя в двух произведениях не совсем одинакова: «Герой Блока – и участник ситуации, и, вместе с тем, наблюдатель. Герой Башлачева – только участник» [Доманский 2010, с. 41]. Субъект Башлачева превращается из наблюдателя вне сцены в персонажа внутри сцены, при этом герой перестает быть чисто объектным образом и также фигурирует в качестве субъекта. В песне Башлачева реальный мир возникает вместе с миром в блоковской «Незнакомке», сознание автора также и связано с сознанием героев стихотворения, они в результате выступают как лирический субъект в композиции. Авторское «я» как бы проецируется на другое вымышленное тело, отличное от автора и неотделимое от него, образуя в тексте диалогические отношения.

Лирический субъект в созданной на основе фольклора песне «Егоркина былина» (1985)³ более сложный. Субъект речи и действия меняется несколько раз, к тому же в песне встречается прямая речь. Структурно «Егоркина былина» являет собой рассказ истории, героем которой является Егор.

² Наумов Л.А. Александр Башлачев: человек поющий. М.: Выргород, 2017. С. 35–37. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

³ Там же. С. 103–109.

В начале песни лирический субъект является одновременно и рассказчиком, и субъектом действия («Душа цыганская ничего не жаль, / Отдаю свою расписную шаль»). Он наблюдает за Егором как бы изнутри сцены. Начиная же с пятнадцатого куплета, лирический сюжет развивается в форме диалога, лирическими субъектами попеременно становятся Егор и цыганка из хора. Егор просит цыганку погадать ему по ладони, чтобы предсказать судьбу («Погадай ты мне, тварь певучая, Очи черные, очи жгучие»). Прямая речь представляет собой ответ цыганки на просьбу Егора («Дорогой Егор Ермолаевич, / Зимогор ты наш Охламонович»). Егор надевает одежду, символизирующую мистическую силу («А за то, что грех стер портяночки, / Завернешь свои пятки босые»). Однако за этим последовало наказание. Егор потерял все, что у него было, и умер от невыносимой жизни («И пропало все...»).

Лирический субъект «я» в двадцать втором куплете превратился в Снежную Бабушку («Отворив замки Громом-посохом, В белом саване Снежна Бабушка...»). Бабушка Снежа поручила Егору связаться с нечистой силой («Ты, Егорушка, дурень ласковый, / Собери-ка ты мне ледяным ковшом»), здесь также присутствует прямая речь, носителем речи которой является Снежна Бабушка, а адресатом – Егор. Герой Егор трижды дул в печь по указанию и получал три предмета («Оборвал Егор каплю-ягоду, / Через силу дул в печь угарную»). Здесь лирический субъект снова меняется с Бабушки Снежной на рассказчика «мы» («Только мы сидим виноватые»), мы наблюдаем за героем Егором («он») со стороны.

Таким образом, сюжет песни развивается в форме диалога и повествования. Лирическими субъектами песни являются рассказчик, цыганка, Снежна Бабушка и Егор, они перемежаются в тексте. Граница между субъектом речи, действия и носителем точки зрения размыта, что выражено сменой местоимений и неотграниченностью разных форм речи друг от друга. Как говорит С.Г. Задерий о данной песне, «Саш-Баш в этом был очень силен – он сначала входил в образ, потом переносил его на других» [Задерий 1999, с. 60]. Персонаж или герой не является лишь чисто объективной фигурой, но может выступать и в качестве субъекта, причем герой и автор всегда неразделимы, но и не могут быть слиты воедино.

Однако наряду с тем, что одно и то же личное местоимение может относиться к разным субъектам в песне, внутри одного и того же лирического субъекта граница также может быть нечеткой. В.Я. Малкина указывает на некоторые распространенные виды, такие как, «между я / мы, я / он, ты / я, ты / он (и т. д., здесь самое большое многообразие форм), одушевленным субъектом и пред-

метом (явлением), между точкой зрения “изнутри” и “снаружи”, “оттуда – сюда” и “отсюда – туда” (в пространственном и временном планах)» [Малкина 2019, с. 37]. Поэтому требуется соотнести субъектную структуру со временем и пространством стихотворения, чтобы определить пространственно-временную границу и положение субъекта относительно них.

В таких песнях Башлачева, как «Ванюша» (1985), «Похороны шута» (1984), «Минута молчания» (1984), «Новый год» (1985), «Черные дыры» (1984), «Случай в Сибири» (1985), «Ржавая вода» (1985) и др., лирический субъект присутствует как «я», однако он преодолевает границы семантических полей, которые могут находиться между бытием и смертью, сном и реальным миром, землей и вселенной, памятью и настоящим, между различными родами и так далее. Существует четкое разграничение между функцией лирического субъекта в тексте, внешней ситуацией, в которой он находится, и его внутренним миром.

Возьмем для примера песню «Похороны шута» (1984)⁴. В начале песни лирический субъект «я» – это мертвый шут («Средь шумного бала шуты умирают от скуки / Под хохот придворных лакеев и вздох палача»). Шут лежит в гробу, здесь он одновременно является носителем точки зрения («Мне тесно в уютной коробке отдельного гроба. / Хочется курить, но никто не дает табака»), и наблюдателем внутри произведения. Он спокойно смотрит на действия и поведение шести персонажей на похоронах: дьячок читает заупокойную молитву, плотник вырезает крест, актер снимает маску, майор – шлем, женщина и собака благоговейно молчат. В своих произведениях Башлачев часто обращается к идиомам и определенным культурным клише, существующим в массовом сознании: имя плотника Демьян из произведения И.А. Крылова, образ актера взят из А.М. Горького, образ дьячка из А.П. Чехова, дамы и пса из А.А. Блока и А.П. Чехова.

Во второй части песни шут воскрес («Возьму и воскресну! То-то вам будет потеха»). Здесь функция шута как лирического субъекта в тексте меняется: он не только носитель точки зрения, но и становится субъектом действия и носителем речи. Он сам – инициатор этого действия: воскресает не по чьей-то воле, а по собственному хотению («Вот так, не хочу умирать, да и дело с концом»). Шут является творцом смеховой культуры и героем карнавала. После опьянения шут карнавальным образом переворачивает внешнюю среду, в которой он живет в карнавальном образе («Подать сюда бочку отборного крепкого смеха / Хлебнем и закусим хрустящим

⁴ Там же. С. 76–77.

соленым словом»). Персонажи переходят от грусти и спокойствия к дионисийскому разгулу: дьячок браниться, плотник берет крест и водит хоровод, актер в банке из-под грима мешает спирт с водой, майор пьет крепкий алкоголь, женщина и собачка целуются. То, что было трагедией, становится комедией: похороны превращаются в пьяный карнавал. Фигура шута продолжает традицию юродства и скоморошества, прекрасно демонстрируя логику башлачевского абсурда. Стоит отметить, что мертвому шуту в первой части пришлось терпеть укус еловых лап и капающую смолу свечей («Еловые лапы охотно грызут мои руки. / Горячей смолой заливает рубаху свеча»). Во второй части воскресший шут обладает способностью сопротивляться и бросает еловую лапу в костер из огарка свечи («Еловые лапы готовы лизать мои руки. / Но я их – в костер, что растет из огарка свечи»). Это также доказывает, что воскресший шут и мертвый шут находятся не только в разных средах, но и являются двумя совершенно разными образами.

В третьей части воскресший шут снова подал заявление смерти («Я красным вином написал заявление смерти»). Внешняя среда, в которой оказался лирический субъект, вновь менялась, карнавал заканчивался и все снова возвращалось к покою: дьячок, актер и майор уснули от пьянства, плотник спал на досках креста, покрытых рвотой, дама с собачкой ушли в темный бор. Здесь же прямая цитата из рассказа Чехова «Дама с собачкой». Как отмечает Ю.В. Доманский, в этой песне и шут, и другие фигуры «выходят за пределы стереотипа, став образом абсурдным, построенным на синтезе крайностей при их абсолютной автономности» [Доманский 2000, с. 91]. Как мы отмечали, в поле зрения шута-наблюдателя трижды появляются образы дама с собачкой (псом), дьячка, майора, актера и плотника. Эти образы трансформируют идиомы или культурные клише, которые Башлачев намеренно снижает и огрубляет, чтобы они больше соответствовали контексту, в котором оказывается лирический субъект.

В конце песни, шут сам подходит к старухе, которая символизирует смерть, он уже готов перейти в другой мир («Долго старуха тряслась у костра, / Но встал я и сухо сказал ей: / – Пора.») Шут умирает, воскресает и уходит в смерть, его уже невозможно отличить от Господа. Как пишет С.В. Свиридов, «путь поэта – от чувства небытийности сущего, через переживание реальности людской жизни и смерти – к прорыву в высшее бытие, к *realiora*» [Свиридов 2000, с. 163]. С этой точки зрения смерть и воскресение шута поразительно близки автору. Можно сказать, что Башлачев в карнавальном формате объясняет в этой песне свое понимание смыслов вечности, сакрального и существования.

В композициях Башлачева лирический субъект может не только пересекать границу между бытием и смертью, но и самоотчуждаться в двух ипостасях, одна из которых близка к авторскому полюсу, а другая – слита с героем. Вслед за Ю.М. Лотманом мы понимаем эту границу как черту, разделяющую (и в то же время объединяющую) миры, семантические поля и т. п. [Лотман 1996, с. 175] Размыwanie границ приводит к тому, что лирический субъект может существовать в двух или даже более семантических полях. «Фактическое присутствие “я” в мире ориентировано на актуализацию им своей виртуальной личности, своего личного эйдоса как незаполнимого никем иным сегмента ноосферы. Самоактуализация такого рода состоит в осуществлении субъектом потенциальной возможности, некоего экзистенциального предела своей индивидуальности» [Тюпа 1998, с. 123]. Показательный пример – песня Башлачева «Ванюша» (1985)⁵. В песне рассказывается история Ванюши, который погиб в пьяной драке, а его душа освободилась от тела и ушла в иной, свободный мир. Лирический субъект песни не только излагает события, но и наблюдает, оказываясь героем внутри песни, переживающим разделение души и тела вместе с Ванюшей.

В песне лирический субъект «я» стоит внутри сюжета, наблюдая за действиями Ванюши и повествуя о них. Лирический субъект иногда выступает в роли рассказчика, излагая историю Ванюши в третьем лице «он» («А он рукою за телогрейку...»), а иногда выступает в качестве собеседника Ванюши, обращаясь к нему во втором лице «ты» («Ты, Ванюша, пей да слушай – Однова теперь живем»). Более того, в тексте самоотчужденный лирический субъект «я» распадается на две внутренне связанные ипостаси, указывая на два полюса субъектной организации – автора и героя. «Мы», как и герой Ванюша, в песне разделено на тело и душу, причем тело – это «Я», а душа – «Другой» («Мы с душою нынче врозь. Пережиток, вопчем. / Оторви ее да брось – ножками потопчем»). Душа преодолевает тело, они находятся в противостоянии и живут в двух мирах: рае и земле соответственно. Душа носит белую рубашку и живет в чистой поле («Душа гуляла в рубашке белой. / Да в чистом поле все прямо прямо»), а тело, грязное и вонючее, упивается пьянством и несет на себе груз земли («Вот то-то вони из грязной плоти: / – Он в водке тонет, а сам не плотит!»). Лишь оторвавшись от тела, душа обретает настоящую свободу. В то же время лирический субъект является и носителем точки зрения, которая в песне описывает драматические конфликты между телом и душой. Он убежден, что эти конфликты возникают из-за амбивалентности человека и его

⁵ Там же. С. 111–117.

существования («Кто жив, тот знает. Такое дело. / Душа гуляет. Заносит тело»). В конце песни лирический субъект «я» видел Ванюшу воскресшим, но воскресает не тело, а душа («И мне на ухо шепнули: – Слышал? / Гулял Ванюха... Ходил Ванюха, да весь и вышел»). Лирический субъект видит в смерти героя Ванюши жертву и физического, и земного бремени.

Говорящий может видеть себя изнутри и со стороны, поэтому лирический субъект также может видеть себя как «другого», который не полностью объективирован. В этом случае образу субъекта часто придаются биографические или физические характеристики, схожие с эмпирическим автором. Субъект, хотя и неотделим от автора, в то же время является его «двойником», который не может с автором слиться. Например, лирический субъект песни «Трагикомический роман» (1983)⁶ ставит себя в сюжет романа и изображает героя, и этот герой – сам субъект в песне. Несовпадение автора «я» и его литературной проекции «он» становится непосредственной темой высказывания. В начале песни лирический субъект предлагает написать роман о себе («Давай очнемся и вдвоем напишем я / Трагикомический роман»). Затем сам лирический субъект выступает в роли героя романа («Я буду к зависти толпы / Тебя любить любовью страстной»). Затем герой уходит из романа и возвращается в грязный реальный мир («А на немытую посуду / Ползет усатый таракан»). Местоимение в песне остается неизменным, всегда «я». Однако это «я» одновременно и лирический субъект, который пишет о себе, и герой в романе. Поэтому граница субъектной функции в этом произведении оказывается размытой. Есть мнение, что в своих песнях Башлачев «отчасти пишет судьбу сам»⁷, однако здесь необходимо отметить, что героя романа лирический субъект изобразил не совсем по своему образу, ведь среда и условия жизни этих двоих совершенно противоположны: дом лирического субъекта был бедным и грязным («Скрипит пружинами диван. / В углу опять скребутся мыши. <...> А на немытую посуду / Ползет усатый таракан»), он делать нечего («Часы остановились в час. / Как скучно нам лежать в постели»). А «я» в романе ведет идеальную жизнь («Я буду к зависти толпы / Тебя любить любовью страстной»). Своеобразие данной песни как раз и состоит в том, что носителем разнонаправленных интенций оказывается одно и то же сознание, воплощенное, однако, в двух противопоставленных друг другу субъектных формах.

⁶ Там же. С. 35–37.

⁷ Житинский А.Н. Семь кругов беспокойного лада // Башлачев А. Пошток. Л.: Лира, 1990. С. 8.

Именно из-за этого нельзя полностью отождествлять автора и героя в песне.

Таким образом, сделанные наблюдения показывают, что неосинкретический субъект в творчестве Башлачева реализуется в двух основных формах: с одной стороны, лирический субъект «я» или «мы» относится к разным личностям в пределах одной песни («Мы льем свое больное семя», «Егоркина былина» и др.) В данном случае сознание автора проецируется на тела разных героев, однако образуют единство; с другой стороны, лирический субъект самоотчуждается, разделяясь на две личности, одна из которых близка автору, а другая сливается с героем («Ванюша», «Похороны шута», «Трагикомический роман» и др.). Этот тип субъекта часто сопровождается пересечением границ как во времени, так и в пространстве. Такая неустойчивость поэтического «я» или «мы» проистекает из гибкости границ субъекта, который является результатом нерасчлененности и неслиянности «я» и «другого». В то же время он также и стимулирует возникновение в композициях диалогических отношений. Можно сказать, что неосинкретический субъект в полной мере воплощает абсурдистскую логику башлачевского творчества. Именно поэтому изучение семантики лирического субъекта способствует более глубокому пониманию смысла композиций Башлачева и его художественного мира.

Литература

- Доманский 2000 – *Доманский Ю.В.* «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. С. 84–91.
- Доманский 2010 – *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada; Изд-во Кулагиной, 2010. 230 с.
- Задерий 1999 – *Задерий С.Г.* Дети равноденствия: Об Алисе, о Саш-Баше и др. СПб.: Изд-во Сергея Козлова, 1999. 160 с.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Малкина 2019 – *Малкина В.Я.* Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX в.: проблемы типологии и анализа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. № 3. С. 33–38.
- Свиридов 2000 – *Свиридов С.В.* Поэзия А. Башлачева: 1983–1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. С. 162–172.
- Тюпа 1998 – *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара: Самарский муниципальный ун-т Наяновой, 1998. 155 с.

References

- Domanskii, Yu.V. (2000), “ ‘The Lady with the Dog’ in A. Bashlachev’s poem ‘The Funeral of the Jester’ ”, in *Chekhovskie chteniya v Tveri* [Chekhov conference in Tver], Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Tver, Russia, pp. 84–91.
- Domanskii, Yu.V. (2010), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Intrada, Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1996), *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside the thinking worlds], Yazyki russkoi kul’tury, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2019), “Subjective neosyncretism in Russian lyrics of the 20th century. Issues of typology and analysis”, *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, no. 3, pp. 33–38.
- Sviridov, S.V. (2000), “Poetry of A. Bashlachev. 1983–1984”, in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context], Tverskoi gosudarstvennyi universitet, Moscow, Russia, iss. 3, pp. 162–172.
- Тупа, В.И. (1998), *Postsimvolizm: teoreticheskie ocherki russkoi poezii XX veka* [Postsymbolism. Theoretical essays on Russian poetry of the 20th century], Samarskii munitsipal’nyi universitet Nayanovoi, Samara, Russia.
- Zaderii, S.G. (1999), *Deti ravnodenstviya. Ob Alise, o Sash-Bashe i dr.* [Children of the equinox. About Alice, about Sash-Bash and others], Izdatel’sтво Sergeya Kozlova, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Сянлин Чжу, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; 109992077@qq.com

Information about the author

Xiangling Zhu, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; 109992077@qq.com

Стратегии конструирования субъекта в поэзии А. Горенко

Марина Г. Березина

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

Аннотация. В данной статье рассматривается лирический субъект в поэзии Анны Горенко. Поэтика указанного автора представляет сложное конструирование субъектной структуры, не подходящее под одну конкретную типологию. На основании анализа ряда текстов из поэтического сборника «Праздник неспелого хлеба» А. Горенко мы выделим стратегии сборки субъекта. Расщепление на несколько говорящих инстанций (в том числе на фигуру Другого, местоименную форму «мы» и ролевых субъектов), дискурсивное мерцание внутри речи говорящего, телесная диссоциация рассматриваются как ключевые практики моделирования субъекта. В статье продемонстрировано, как перечисленные стратегии соотносятся друг с другом и влияют на проблематику поэзии А. Горенко. Через субъектную структуру в текстах репрезентируется децентрированность идентичности, обусловленная травматической природой опыта, проблематичностью индивидуального высказывания в условиях дискурсивного порядка.

Ключевые слова: современная русская поэзия, лирический субъект, Другой в поэзии, местоимение «мы», расщепленный субъект, дискурсивная обусловленность

Для цитирования: Березина М.Г. Стратегии конструирования субъекта в поэзии А. Горенко // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 143–153. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-143-153

Strategies of constructing a lyrical subject in the poetry of Anna Gorenko

Marina G. Berezina

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

Abstract. The article considers the lyrical subject in the poetry of Anna Gorenko. The author's poetics presents a complex construction of the subject

tive structure, not suitable for one particular typology. Following the analysis of a number of texts from the poetic collection «Feast of uneaten bread» by A. Gorenko we will define strategies of the subject's assembly. Splitting into several speaking instances (including the figure of the Other, the pronominal form «we» and role-playing subjects), discursive “flickering” within the narrator's speech, bodily dissociation are considered as key practices of modeling the subject. The article will demonstrate how the listed strategies relate to each other and influence the problematics of A. Gorenko's poetry. Through the subject structure in the texts, the decentralization of identity is represented, which is due to the traumatic nature of experience and the problematic individual expression in discursive conditions.

Keywords: contemporary Russian poetry, lyrical subject, the Other in poetry, pronoun “we”, split subject, discursive conditionality

For citation: Berezina, M.G. (2025), “Strategies of constructing a lyrical subject in the poetry of Anna Gorenko”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 143–153, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-143-153

Анна Горенко (настоящая фамилия – Карпа) родилась в 1972 г. на территории Молдавии, в 1990 г. переехала в Израиль, позиционируя себя как израильский автор, пишущий по-русски. Однако ее творчество развивалось в маргинальном русле по отношению к магистральным течениям анклава с характерными «израильскими» чертами (поэзия А. Бараша, Гали-Даны Зингер и др.) Поэтика А. Горенко совмещает в себе сложную искаженность пространства и времени, расщепление субъекта на нескольких субъектов речи, репрезентацию мерцающих и сменяющихся дискурсов внутри самого сознания, телесную деконструкцию, интертекстуальность, наркотическую оптику и библейские мотивы.

Субъектность в поэзии А. Горенко соотносится с предложенной Д. Давыдовым поэтикой последовательного ухода [Давыдов 2002], так как центральной стратегией ее конструирования является дезинтеграция, отказ от устойчивых агентов идентичности как на физическом (телесном), так и на когнитивном, репрезентативном уровнях.

Филолог И. Кукулин, развивая мысль Д. Давыдова, полагает, что для творчества А. Горенко характерен уход от эстетического единства биографии и попытка деконструировать неомодернистский миф об отверженном и одиноком поэте. Можно выделить две стратегии его преодоления: расщепление субъекта на «мы» и инверсия мифа, при которой повествование ведется не от субъекта-ска-

зителя, а от объекта, о котором должно говориться. Деконструируя миф об одиноком героическом поэте, А. Горенко сотворяет новый, центральной фигурой которого становится собеседник или персонаж видения [Кукулин 2019, с. 654].

Говоря о последовательном саморазрушении (как биографическом, так и творческом) филолог Е. Сошкин подчеркивает мифологическое начало данных практик, связь с шаманскими, древними ритуалами высвобождения души из тела. В таком случае, субъект поэзии становится медиатором, пытающимся вернуть утраченное райское единство и андрогинность [Сошкин 2002].

Внешне различные стратегии конструирования субъекта отражают проблему кризиса идентичности, децентрированности сознания после травматического опыта, который в поэзии А. Горенко может быть вызван как переживанием исторической катастрофы, так и специфической наркотической оптикой, на которую не раз обращали внимание исследователи [Давыдов 2002]. Далее мы рассмотрим несколько стихотворений из сборника А. Горенко «Праздник неспелого хлеба», в которых наглядно продемонстрированы различные стратегии сборки субъекта.

В тексте «Смерть прикрывает наготу»¹ представлен характерный для поэтики А. Горенко составной субъект «мы», представляющий из себя единство «я + ты» [Малкина 2024, с. 39] (в данном случае, мы – брат и сестра). Однако его также можно описать как «мы» отверженности или «мы» родственности, который, как считает Н. Азарова, относится к скользящему субъекту, который находится вне деления на инклюзивного и эксклюзивного, единичного и множественного [Азарова 2019, с. 283]:

смерть прикрывает наготу
плотью мальчика головой щенка
вот, мы брат и сестра
пойдем спустимся в пустоту

тогда
по горло во тьме
клекочущие небеса стараясь не видеть
вот, вы брат и сестра
скажут боги прячущие лицо

¹ Горенко А. Праздник неспелого хлеба: стихи девяностых годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003 // Вавилон. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/gorenko1.html> (дата обращения 20.11.2024). Далее тексты стихотворений цитируются по данному изданию.

в этот праздник неспелого хлеба нас некому выводить
от полей каменных злаков чеканной конопли
в этот день несвернувшейся крови некому нас простить
мы брат и сестра
из дельты

голуби
голуби площадей нас научили
жить

«Мы» в тексте осуществляют спуск вниз по пространственной вертикали – в тьму пустоты, которая становится укрытием от «клекочущих небес». Через синтаксический параллелизм реализуется расщепление на «мы» и инстанцию, выражающую богов («вот, мы брат и сестра / <...> / вот, вы брат и сестра / скажут боги прячущие лицо»). Мы можем говорить о ролевом субъекте, одна маска которого – изгнанные брат и сестра «мы», другая – изгоняющие их, прячущие лицо боги.

Мотив отверженности «мы» богами И. Кукулин связывает с ритуальным кровосмешением в Древнем Египте как актом подражания богам [Кукулин 2019, с. 654]. Но даже при отсутствии конкретной культурно-исторической трактовки за образом «мы» как непрощенных богами брата и сестры стоит андрогинность, отмеченная Е. Сошкиным, утраченная вследствие совершения необратимого греха [Сошкин 2002].

В тексте «Небце синее косое...» отображен еще один вид субъекта, которого можно отнести к типу референцирующего в терминологии Е. Сусловой. Для него характерен «языковой разрыв» с сопутствующими семантическими искажениями, метонимическим смещением, нарушениями грамматической валентности, искажением субъектно-объектных отношений [Суслова 2018, с. 137]. Наравне с инстанцией лирического субъекта, грамматически выраженной местоимением «я», можно встретить инстанцию «мы», имплицитно выраженного «ты»-Другого (обращение «послушай»), а также ролевого субъекта или авторскую маску (шмель). При этом само «косое небце», глядящее в субъекта «я» в первой строфе может рассматриваться как еще одна ролевая предметная маска субъекта, нарушающая логику субъектно-объектных отношений:

Небце синее косое
дурно глянется в меня
поделись-ка ты со мною
полстраною и коня

шмель за угол и нежного покроя
мелькнул и пел полый полупальто
пой флейта лето это ли не то
шмель на восток
мы были если двое

Строка «мы были если двое» утверждает бытие субъекта как сосуществование с «ты». В данном случае «мы» представляет из себя неразделимое единство, необходимое для присутствия в мире вообще. Это реализуется и на грамматическом уровне, где эллиптическая конструкция, нарушающий синтаксическую связанность и логичность высказывания, усиливает необходимость со-бытия «мы».

Подобное грамматическое искажение, влияющее на субъектную структуру текста, видно в четвертой части текста «Наблюдательный пункт». В условиях нарушения грамматической валентности вновь возникает мотив безусловной слитности «я» и Другого, которая закрепляется в финальных строках, где действие замирает в невозможной конечности:

и ты был я –
казался мне собою
и свист Тарковского не остывал от слуха
не гасла чайная луна

Возвращаясь к тексту «Небце синее косое...», мы упомянем еще одну стратегию сборки субъекта, связанную с расщеплением и вводом маски множественного субъекта – шмеля. В отличие от классической ролевой лирики, данный персонаж представляет скорее критическую отчуждающую инстанцию [Корчагин 2012, с. 228], при помощи которой вводится иронический дискурс, грамматически и стилистически отличающийся от основного массива текста как чужая речь:

я все сказал
тем
кто поправил мне воротник
и высморкался в мой шарф
от избытка чувств
я
может как бы и отослал
ее-то зашившую мне пальто
я понимал окружающую среду как флюс
или тампон
но в глубине души.

Игровое, ироническое начало в тексте реализуется за счет парадоксального сочетания нескольких дискурсов: возвышенного стиля, романтического пафоса оскорбленного шмеля («его лапка еще пьянела гибелью стиля»), и просторечной лексики. Расщепления субъекта на несколько инстанций осуществляется путем наличия нескольких центров-высказывания («я», «мы», шмель). Сменяющиеся дискурсы проблематизируют возможность линейного, упорядоченного высказывания о личном опыте. Любая речь как порядок власти подлежит механизмам контроля [Фуко 1996, с. 51], возможность индивидуальности подрывается, а логоцентризм [Деррида 2000, с. 115] выступает как главный принцип власти над языком. В поэзии А. Горенко субъект, помимо носителя точки зрения, выполняет композиционную функцию, соединяющую различные дискурсы, на стыке которых становится возможным высказывание. Оно выводит отнятую речь из порядка подчиненности.

Дискурсивная обусловленность также встречается в тексте «Северьюг», где субъект выражен сразу в нескольких формах, связанных с определенными дискурсами: райское единство «мы», пародическое «я», женское «ты», обращающееся в Терезу. Эскапистской жизнь в раю вне мирских тревог соответствует слитое мы:

Мы жили в раю мы не знали что делать с собой
 свет возле окон боялся войти как живой
 Между воды нам вложили пластинку сухих
 на четырех цеппелинах лежащих небес
 Звезды за городом резали взвившийся лес
 пение леса летело на ломтики крыш
 В наших краях время темнее слюды
 здесь же в раю зима и бела и темна
 и между нами свобода стоит как стена
 Жили в раю увернувшись от медной иглы
 бедной войны и торговли и воли слепой
 Выйдешь – прохожие все влюблены или злы
 Только воротишься – и затомишься собой

В пародическом дискурсе, выделенном авторским курсивом, в качестве источника использовано стихотворение «Парус» М.Ю. Лермонтова, за счет чего актуализируется, но переосмысливается романтическая дихотомия реального мира и мира запредельного, к которому стремится лирический субъект:

*холодй трясется ложи блещут
и мачта гнется и скрипит
и я лицом в чужие вещи
от удивления визжит.*

В данном фрагменте единое «мы» сменяется грамматически несогласованным с другими членами предложения «я», которое перемещается из одного физического и дискурсивного пространства в другое (вертикальное перемещение из рая в земной мир, или с севера на юг, а также динамика перехода от библейского дискурса к бытовому и наркотическому).

Расщепление первоначального целостного «мы» связано с первородным грехом, где в образе лакомства – ломтика меда – обнаруживается запретный плод Дерева познания добра и зла (*«съев ломтик меда лучше смыться / не то поймут и простят / нет я не сможет возвратиться в заветный край простых цитат»*). При этом невозможность вернуться иронически обыгрывается как осознанное нежелание и страх быть прощенным, что деконструирует христианскую заповедь о прощении. В этом отношении уместно вспомнить концепцию И. Кукулина, который рассматривает поэтику А. Горенко как деконструкцию мифа о проклятом поэте [Кукулин 2019, с. 653]. Невозможность возвращения утверждается в данном тексте с ироническим пафосом и чертами негативной идентичности, которая проявляется через осознанную и намеренную непричастность к райскому простому целому.

В перевернутом раю субъект утрачивает андрогинность «мы». Он расщепляется на несколько дискурсов и переживает как внутреннее, так и пространственное перемещение в южный рай, где наркотические и ритуальные характеристики приобретает сакральное:

*Тереза я люблю тебя но знай что кровь твоя сладка
рот аккуратно запаяй и шторы опусти
моя любовь повсюду здесь но кровь твоя сладка сладка.*

Наркотический дискурс, таким образом, проявляется в преломленной объективности мироощущения, отсутствии логической сопоставимости событий, а также в наличии специфических агентов желания (кровь, сладкое).

Помимо указанных дискурсов, в поэтике А. Горенко также встречается детский, связанный с попыткой говорения об историческом травматическом опыте. В тексте «Одноместный самолетик

прыгает через заборчик» инфантильный дискурс становится средством говорения о политическом и языком рефлексии исторической травмы – военного конфликта в Гагаузии в 1990-х гг.:

...Гагауз крещен был Константином
ювелира звали просто Джеф
они покинули родную степь
смущенные войны картиной
и в Палестину паровозик воздушный направляет бег.

Заборчик с детским уменьшительно-ласкательным суффиксом содержит ту же семантику, что и граница для инфантильного сознания. Клизма в данном тексте олицетворяет принудительность перехода границы («Двухместный самолетик прыгает через заборчик / Трехместный самолетик поганка не хочет прыгать / и ему ставим клизму»). «Взрослому» дискурсу принадлежат уже другие грамматические формы слов и иной лексический пласт: «а следом и складной кораблик / с тыщместной двухсалонной древнегреческой галерой».

Перейдем к последнему рассматриваемому типу расщепленного субъекта, для которого характерна репрезентация телесной диссоциации. Стратегия подобного расщепления соотносится с введенным Д. Кузьминым для анализа текстов А. Скидана понятием фрэггинга, для которого характерно описание подрыва языка путем, в том числе, репрезентации физиологических увечий [Кузьмин 2019, р. 209]. Фиктивное эротическое тело субъекта выступает как символическая жертва, претерпевающая мучения как необходимость выявить границы идентичности и выйти из порядка подчиненности. Телесная диссоциация, с одной стороны, позволяет вырваться из структуры насилия Другого, с другой же, подчеркивает травматичность сознания субъекта, в котором ни тело, ни личность не принадлежат ему и являются постоянно фрагментируемыми.

В особенности данная стратегия продемонстрирована в тексте «Первый верлибр». Субъект расщеплен на инстанцию «я», расчленяющую свое тело, и фигуру Другого, возражающего против этого. «Я» называет себя швеей, перекодировав этот образ из создающей целое из элементов в обратном направлении: расщепляющую целое на части. В данном случае тело приравнивается к материалу, объекту:

я сажусь на скамейку и потихоньку начинаю
резать. с первой ноги по порядку

Литература

- Азарова 2019 – Азарова Н. Новые проблемы старого «мы» // Russian Literature. 2019. Vol. 109–110. P. 275–300.
- Давыдов 2002 – Давыдов Д. Поэтика последовательного ухода // Новое литературное обозрение. 2002. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/poetika-posledovatel'nogo-uhoda.html> (дата обращения 20.11.2024).
- Деррида 2000 – Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
- Корчагин 2012 – Корчагин К. «Маска сдвигается вместе с кожей»: Способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2012. № 6. С. 225–238.
- Кузьмин 2019 – Кузьмин Д. Фрэггинг: Распыление и собирание лирического субъекта в поэзии Александра Скидана // Russian Literature. 2019. Vol. 109–110. P. 203–220.
- Кукулин 2019 – Кукулин И. Анна Горенко // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. С. 653–657.
- Малкина 2024 – Малкина В.Я. Типы субъектов в лирике // Субъектная структура лирики. М.: Эдитус, 2024. С. 30–46.
- Сошкин 2002 – Сошкин Е. От адамова яблока до Адамова языка: территория Анны Горенко // Новое литературное обозрение. 2002. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/ot-adamova-abloka-do-adamova-yazyka-territoriya-anny-gorenko.html> (дата обращения 24.11.2024).
- Суслова 2018 – Суслова Е. Субъект и субъективация в новейшей русской поэзии: подступы к типологии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии: теория и практика / ред.-сост. Х. Шталь, Е. Евграшина. Берлин: Peter Lang, 2018. P. 129–142.
- Фуко 1996 – Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 47–96.

References

- Azarova, N. (2019), “New issues with the old ‘we’”, *Russian Literature*, vol. 109–110, pp. 275–300.
- Davydov, D. (2002), “The poetics of consistent withdrawal”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/poetika-posledovatel'nogo-uhoda.html> (Accessed 20 Nov. 2024).
- Derrida, J. (2000), *O grammatologii* [De la grammatologie], Ad Marginem, Moscow, Russia.

- Korchagin, K. (2012), “ ‘The mask is torn off with the skin’. Ways of constructing the subject in the political poetry of 2010s”, *Novoe literaturnoe obozreni*, no. 6, pp. 225–238.
- Kuzmin, D. (2019), “Fragging. Dispersing and reassembling the lyrical subject in Alexander Skidan’s poetry”, *Russian Literature*, vol. 109–110, pp. 203–220.
- Kukulin, I. (2019), “Anna Gorenko”, in Kukulin, I., *Proryv k nevozmozhnoi svyazi: stat’i o russkoi poezii* [Breakthrough to the impossible connection. Articles on Russian poetry], Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Moscow, Russia, pp. 653–657.
- Malkina, V.Ya. (2024), “The types of subject in lyrics”, in *Sub’ektnaya struktura liriki* [Subjective structures of lyrics], Editus, Moscow, Russia, pp. 30–46.
- Soshkin, E. (2012), “From the Adam’s apple to the Adam’s language. The territory of Anna Gorenko”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/ot-adamova-abloka-do-adamova-yazyka-territoriya-anny-gorenko.html> (Accessed 24 Nov. 2024).
- Suslova, E. (2018), “The subject and subjectivation in new Russian poetry. Approaches to the typology”, in Shtal’, Kh. and Evgrashina, E., eds., *Sub’ekt v noveishei russkoy-azychnoi poezii: teoriya i praktika* [Subject in the newest Russian-language poetry. Theory and practice], Peter Lang, Berlin, Germany, pp. 129–142.
- Foucault, M. (1996), “L’Ordre du discours”, in Foucault, M., *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual’nosti: Raboty raznykh let* [The will to truth. Beyond knowledge, power and sexuality], Kastal’, Moscow, Russia, pp. 47–96.

Информация об авторе

Марина Г. Березина, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; marinaberezberezina@gmail.com

Information about the author

Marina G. Berezina, master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; marinaberezberezina@gmail.com

УДК 82-1(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-154-163

Экопоэзия Анны Родионовой: концепты, среды и миражи

Алексей Е. Масалов

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

Аннотация. В статье анализируется экопоэзия Анны Родионовой, лауреатки Премии Аркадия Драгомощенко (2020). Под экопоэзией понимается особая поэтическая оптика, при которой природа воспринимается как самоценная система, а проблематизация включает как современные экологические теории, так и трансформацию структуры текста. Сам анализ будет построен на рассмотрении различных аспектов поэтики стихотворений Родионовой из книги «Климат»: выявлении логики концептуализации; анализе медиа-специфики текста, языка, объектов; рассмотрении ключевого для организации книги образа миража. Иными словами, будет рассмотрено соотношение медиалогической и экологической проблематики ее поэзии.

Ключевые слова: новейшая поэзия, экопоэзия, экологическая проблематика, концепт, информация, медиа, природа, материя, среда, восприятие

Для цитирования: Масалов А.Е. Экопоэзия Анны Родионовой: концепты, среды и миражи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 154–163. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-154-163

The ecopoetry of Anna Rodionova. Concepts, environments and mirages

Aleksei E. Masalov

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

Abstract. The author of the article analyzes the ecopoetry of Anna Rodionova, winner of the Arkadii Dragomoshchenko Prize (2020). Ecopoetry is a particular poetic optic in which nature is seen as a self-valued system and problematization involves both contemporary ecological theories and the transformation of text structure. The analysis itself will be built on the consideration of

© Масалов А.Е., 2025

various aspects of the poetics of Rodionova's poems from the book "Climate": identification of the conceptualization logic; analysis of the media- specifics of the text, language, objects; consideration of the mirage image, which is key to the organization of the book. In other words, the author considers the correlation between the mediological and ecological issues of her poetry.

Keywords: contemporary poetry, ecopoetry, ecological issues, concept, information, media, nature, matter, environment, perception

For citation: Masalov, A.E. (2025), "The ecopoetry of Anna Rodionova. Concepts, environments and mirages", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 154–163, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-154-163

Новейшая поэзия трансформирует привычные представления как о художественном в целом, так и об отдельных «классических» литературных темах. Так, известная по школьным сочинениям «тема природы» развивается в связи с изменениями представлений в науке, философии, экологии. В русскоязычном филологическом контексте последних десятилетий все чаще появляются привычные для зарубежных исследований понятия «эколитература» [Гречишкина 2014; Зелезинская, Личко 2021], «экопроза» [Ковтун 2016, с. 100; Ланская 2023], «экопоэзия» [Гречишкина 2017]. В начале 2020-х открываются курсы креативного и экспериментального письма, посвященные экопрозе¹ и экопоэзии². Ключевую роль в этом играет, как представляется, популяризация современных междисциплинарных исследований и экокритики от «темных» экологий³ до постантропоцентризма (постгуманизма)⁴ в современной философии.

¹ «Школа литературных практик» объявила набор в экологической школе. URL: <https://organicwoman.ru/shkola-literaturnyx-praktik-obyavila-nabor-v-ekologicheskoy-shkolu/> (дата обращения 13.08.2024).

² Онлайн-курс «Языки сосуществования: введение в современные экопоэтики». URL: <https://www.experimental-writing.com/ecopoetry> (дата обращения 13.08.2024).

³ *Мартов И.* Почему экология стала темной: кто такой Тимоти Мортон и как его читать? Александр Вилейкис о британском философе и его книге «Стать экологичным». URL: <https://gorky.media/context/pochemu-ekologiya-stala-temnoj-kto-takoj-timoti-morton-i-kak-ego-chitat/> (дата обращения 13.08.2024).

⁴ *Неаполитанский М.* Нечеловеческое, слишком нечеловеческое: почему нашей исключительности приходит конец: Пять книг о том, что такое

Если говорить об эकोпоэзии, то стоит отметить, что не всю поэзию о природе и/или на экологическую тему имеет смысл называть этим понятием. Ряд зарубежных и русскоязычных исследований сходится на том, что эकोпоэзия возникает именно во второй половине XX в. и выражается в трансформации как оптики, в которой природа воспринимается как самоценная система, так и структуры самих текстов – субъекта, языка и других формальных средств⁵.

Дебютная книга поэтессы, исследовательницы литературы, лауреатки Премии Аркадия Драгомощенко (2020) Анны Родионовой «Климат», о которой пойдет речь в данной статье, – одна из первых книг, тематизирующих эकोпоэзию уже на уровне заглавия, для которого избрано экологическое понятие. Разумеется, у Родионовой были предшественники и предшественницы в русскоязычном контексте от неподцензурной поэзии с ее сложным соотношением природы, культуры и технологии [Родионова 2023, с. 224–227] до книг «Для землеройки» (2013) Анны Глазовой и «Животное» (2016) Евгении Сусловой. Однако представляется, что именно выбор экологического понятия для сборника становится одним из факторов, выдвигающих эकोпоэзию в центр внимания не только в исследовательском, но и художественном ключе.

Поэтические практики Родионовой располагаются будто бы между когнитивной наукой и современным искусством. В серии «Пауза» (2020), за которую она получила Премию Аркадия Драгомощенко, это выражается как в метафоризации понятий когнитивистики (перцептивных исследований и нейронауки), так и в отмеченном автором сопроводительного письма Никитой Сафоновым заряде «эффектами <...> протоколов бессознательных всплесков перверсивной способности суждения, которые выявляются в чтении только через манипулирование ими (образную пересборку) для запуска мерцания уже не самих означающих, а их впечатанности в “полотно”, на котором текст буквально “проявляется” как сетка нерепрезентативных модусов записи – это открытая цепь, включенность в которую обеспечивает динамическую ротацию сигнальных соединений в среде композиции

постгуманизм. URL: <https://gorky.media/reviews/nechelovecheskoe-slishkom-nechelovecheskoe-pochemu-nashej-isklyuchitelnosti-prihodit-konets/> (дата обращения 13.08.2024).

⁵ См.: Heise U. Environment and poetry // The Princeton encyclopedia of poetry and poetics / ed. by R. Greene et al. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012. P. 437–438. См. также [Scigaj 1999; Shoptaw 2016; Гречишкина 2017].

текста... От записи как формы языкового захвата к записи событий предкогнитивного схватывания (материальности выражения), тренируемого остановкой приращения языковых отношений»⁶. В слайдах (2021 – наст. вр.), представляющих собой работу с гибридами между визуальной поэзией и Digital Art⁷, переплетаются информационная и природные среды, языковые знаки, визуальные паттерны и цифровая графика⁸. Сама Родионова о переплетении исследовательских и художественных практик говорит следующее: «За теорией как правило стоит не только концептуальный, но и сенсорный, и эстетический опыт. Не только она вмешивается в поэтическое письмо, но и сама поэзия тоже может аффектировать и оформлять теорию»⁹.

Так и в книге «Климат» (2022) исследовательская прагматика и художественные поиски выражаются в соположении трех планов репрезентации: концептуального, медиального и материального. Такая логика концептуализации позволяет проблематизировать соотношение информационной и природной сред, восприятия и репрезентации, познания и тела:

Что –

эта новость в температуре. Цепкий лоскут
не-сна, крошащий ракурсы в ткань,
фибру всей информации:

если власть еще сомкнута,
но за контур тепла уже вывели эту жизнь:

мышцу данных в пыль, жабру¹⁰.

⁶ Сафонов Н. Сопроводительное письмо // Родионова А. Пауза. URL: <https://atd-premia.ru/2020/09/12/anna-rodionova-2020/> (дата обращения 13.08.2024).

⁷ Digital Art – это форма современного искусства, в которой за счет использования компьютерных технологий произведением становится цифровой художественный объект от цифровой живописи до 3D-инсталляций и работы с нейросетями.

⁸ См., например, ее серию «ОХРА». URL: <https://collagemedia.ru/10004> (дата обращения 13.08.2024).

⁹ Дрёмов М. Интервью с Анной Родионовой «Не ключ и не шифр». URL: <https://literatura.org/non-fiction/4334-ne-klyuch-i-ne-shifr-intervyu-s-annoy-rodionovoy.html> (дата обращения 13.08.2024).

¹⁰ Родионова А. Климат. СПб.: Порядок слов, 2022. С. 20 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках).

Воплощенные в этом и других ее текстах концепты часто схватывают именно «информационный» слой восприятия, однако в отличие от классического концептуализма информация находится не только в дискурсе, но и в телесном / материальном мире и его средах. Такой подход дает возможность как тематизировать экологическую проблематику, так и артикулировать политическую критику властных диспозиций и пропагандистских технологий:

Больше нет веса:
от земли отрывается вся еда, выброшенная.
Продукты, знавшие свой налог по нашим рукам.

Вместе идти за едой и есть,
т. е. длиться еще в одно тепловое пятно
между новостью и работой –
если бы это было что-то еще, синтез?

Масса граничит с чем-то, что я не могу обнаружить,
но я осведомлена, обнаружена: *это и ни одной глубины.*

Эту границу жаль, как любую границу:
есть, т. е. разбираться в том, как можно все отделять,
постепенно меняя руки – их тремор –
выбранный быть дополненным.

Масса освоит отдел, – он будет пластик, синапс (с. 25).

В этом тексте исследование среды и ее восприятия, экономических отношений («налог») и гиперобъектов («пластик») вкупе с метафоризацией медиа надзорного капитализма («я осведомлена, обнаружена») создают опосредованную и фрагментарную структуру субъективности, что подкрепляется и грамматическими сдвигами в стихе. Иными словами, субъект в этом и других текстах «Климата» расщепляется в информационном шуме («постепенно меняя руки – их тремор – / выбранный быть дополненным»), однако одновременно с этим исследует расщепление в информационных средах. Как пишет Екатерина Захаркив в одном из двух предисловий к книге, «если публичный дискурс (сводки, блоги, заявления и т. д.) производит шокирующие факты или “факты” в блестящей обертке, то поэтическая работа с бесформенными эпистемическими следами превращает потребление избыточной информации в ее внимательное *отслеживание*, возвращая рецептивную чувствительность» (с. 6–7).

Все это обуславливает медиаспецифику текста, языка, объектов, при которой стихи книги «Климат» часто рефлексировать о собственной языковой (медиаальной) природе и ограниченности репрезентативных возможностей. Если в визуальных медиагибридах-слайдах Родионовой «экран» восприятия задан цифровой графикой, то в текстах это создается проникновением медиа и дискурсивности в материю, аффекты, само движение информации:

Сминаясь еще раз, тяжесть станет водой:
гладкость медиа ослабеет внутри нехватки,

фильтр *это фит с тем, что есть.*

Но *хочу то, что будет.*

Что меня распознает, если тел не осталось: часть лица, выход?
Значащий пластик, оформивший первый просевший пульс.

Доверие может здесь быть, даже если нет никого из нас
в этом направленном, уже спущенном в бег курсе
без налога соматики.

В тот формат.

Снова в тот формат, в этот семпл, в каждый выбор
первого времени, в которое мы не способны лгать,
чтобы отнять иллюзию от ее основных свобод,
сдвинутых через нас (с. 29).

Время в этом и предыдущих текстах застывает в инфинитивах, глаголах настоящего длительного или будущего времен, часто вообще в отсутствии глаголов, что позволяет создать «паузу», схватить информационные потоки, их возможные реализации, однако сами эти потоки динамичны и переплетают субъекты, объекты, среды и «каждый выбор». Антон Тальский считает, что в этих стихах возникают «между текстуальными каналами информации облачные, газообразные связи: предельная значащая заряженность семантических скоплений оснащает их единицы способностью проводить информацию с высокой скоростью, а некоторые фразы и словосочетания и вовсе тяготеют к сверхпроводимости»¹¹. Так и в процитированном тексте информационные и материальные потоки соединяют «тяжесть» и «воду», «медиа» и «нехватку», технологии

¹¹ Тальский А. Погода, тензор <> эмоция // Родионова А. <> Лимит, только. URL: <https://greza.space/limit/> (дата обращения 13.08.2024).

распознавания лиц и «значащий пластик», «формат» и «семпл», «иллюзию» и «основные свободы» посредством экологической и политической критики.

Переплетение материальности, медиальности, репрезентации и ее ограничений обуславливают использование в графике текстов и названии раздела символа юникода «легкое затемнение» – ☐, не имеющего фонетического воплощения (с. 33–37), что способствует замедлению чтения и фиксирует указанные «паузы» внутри информационных потоков:



Суперспособность (уже) (не) отделять
продукт, где сувениры зимуют в деле.

В этой детали –

смешивать совесть из-под режимных проектов нежного,

– ☐ не вся тяжесть над тремором, их транспорт и пассаизм.
☐ Не (быстрые идеологии), (комнатные цветы) (с. 34).

В представленном фрагменте символ «легкое затемнение» переплетается с другими графическими способами замедлить чтение: тире, скобками и специфическим синтаксисом, соединяющем номинативные и инфинитивные предложения в паратаксисе. Как раз такая форма записи и создает цезуры внутри потоков среды, потребления и языка как медиума, что усиливает анализ аффектов среди «режимных проектов нежного» и дискурсивных порядков, а также критику «быстрых идеологий» посредством медиаэкологии «продуктов», «совести» и «пассаизма».

Синтез медиалогической и экологической проблематики организовывает и один из ключевых образов книги – мираж, который своим (не)существованием создает специфические отношения между оптикой наблюдателя и средой:

Мираж устанавливает режим достоверности, действующий
в обход категоризации. Он дает непрямой доступ к данным.
Это обеспечивается искажением визуального сигнала,
т. е. своего рода помехами в канале передачи, шумом.

Некоторые системы передают данные,
игнорируя наши способы чтения (с. 48).

Будучи в реальном мире атмосферным явлением мираж как образ в книге «Климат» становится метафорой языковой (медиальной) среды текстов Родионовой как «система-фигура, включающая воздух и свет, нагретые части / далеких предметов, оптику наблюдателя, инверсии, / малые отражения» (с. 44). При том что единой среды, по словам самой Родионовой, книга «Климат» не создает¹². Иными словами, художественную среду книги можно понимать как цепь миражей, внутри которых переплетаются мысль и материя, природа и политика, знаковое и нерепрезентируемое на высоких скоростях информационных потоков.

Соотношение среды, технологии и дискурса активно проблематизируется еще в поэзии конца 2000 – начала 2010-х гг., когда одной из ведущих тенденций становится «линия Драгомощенко» [Масалов 2022, с. 222–227]. Развивая эти вопросы, Родионова схватывает информационную природу миражей-гиперобъектов (в терминах Тимоти Мортонa [Мортон 2019]), «переопределяя понятие значения с учетом материальности информации и биосемиозиса, расширяя возможное представление о коммуникации»¹³. При этом связь климата и информационных потоков не лишена властных диспозиций, что как раз организует логику сопротивления в условиях климатических кризисов и переизбытка информационной постправды.

Таким образом, экопоэзия Анны Родионовой в книге «Климат» структурируется при помощи особой графики и синтаксиса, соположения дискурсивного, медиального и материального планов, субъекта, расщепляющегося в информационном шуме и одновременно исследующего этот информационный шум, времени, мерцающем между застыванием своих возможностей и высокими скоростями информационных и материальных потоков, а также синтеза медиалогической и экологической проблематики, обнажающей политическую критику господствующих дискурсов репрезентации природы и знания о мире и человеке.

Литература

Гречишкина 2014 – Гречишкина С.В. К вопросу исследования современной литературы о природе: аспекты изучения эколитературы // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 387. С. 8–14.

¹² Из личной переписки с А. Родионовой.

¹³ Дрёмов М. Указ. соч.

- Гречишкина 2017 – *Гречишкина С.В.* Развитие поэзии о природе в США: становление экопоэзии // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 419. С. 32–44.
- Зелезинская, Личко 2021 – *Зелезинская Н.С., Личко М.Ю.* Функциональный потенциал приема ненадежного нарратора в детской эколитературе // Вестник МГЛУ. Сер. 1 «Филология». 2021. № 2 (111). С. 170–177.
- Ковтун 2016 – *Ковтун Н.В.* Первый Международный Сибирский филологический форум: итоги и перспективы // Филологический класс. 2016. № 3 (45). С. 98–102.
- Ланская 2023 – *Ланская Ю.С.* Экопроза: роман Ричарда Пауэрса «Верхний ярус» (“The Overstory”) // Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные исследования культуры: по итогам XI Международной научной конференции «Национальные коды в языке и литературе». Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2023. С. 481–490.
- Масалов 2022 – *Масалов А.* Русскоязычная непрозрачная поэзия: от метареализма до конца 2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2022. № 4 (176). С. 210–231.
- Мортон 2019 – *Мортон Т.* Гиперобъекты: философия и экология после конца мира. Пермь: Hyle Press, 2019. 284 с.
- Родионова 2023 – *Родионова А.* Соединение установлено: Хитросплетения поэзии, власти, перцепции и технологии // Новое литературное обозрение. 2023. № 4 (182). С. 216–229.
- Scigaj 1999 – *Scigaj L.M.* Sustainable poetry. Four American ecopoets. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1999. 312 p.
- Shoptaw 2016 – *Shoptaw J.* Why ecopoetry? There’s no Planet B // Poetry. 2016. January. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70299/why-ecopoetry> (дата обращения 13.08.2024).

References

- Grechishkina, S.V. (2014), “On a question of study in contemporary literature of nature. The aspects of ecological literature research”, *Tomsk State University Journal*, no. 387, pp. 8–14.
- Grechishkina, S.V. (2017), “The development of poetry about nature in the USA. The emergence of ecopoetry”, *Tomsk State University Journal*, no. 419, pp. 32–44.
- Kovtun, N.V. (2016), “I International Siberian Philological Forum. Results and prospects”, *Filologicheskii klass*, vol. 45, no. 3, pp. 98–102.
- Lanskaya, Yu.S. (2023), “Ecoprose. ‘The Overstory’ by R. Powers”, in *Fenomen literaturnogo landshafta i mezhdistsiplinarnye issledovaniya kul'tury: po itogam XI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Natsional'nye kody v yazyke i literature”*. [The phenomenon of literary landscape and interdisciplinary cultural studies. Based on the Results of the XI International Scientific Conference “National Codes

- in *Language and Literature*"], NNGU im. N.I. Lobachevskogo, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 481–490.
- Masalov, A. (2022), "Russian-language opaque poetry. From metarealism to the late 2010s", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, vol. 176, no. 4, pp. 210–231.
- Morton, T. (2019), *Giperob"ekty: filosofiya i ekologiya posle kontsa mira* [Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world], Hyle Press, Perm', Russia.
- Rodionova, A. (2023), "The connection is established. Intricacies of poetry, technology and power", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, vol. 182, no. 4, pp. 216–229.
- Scigaj, L.M. (1999), *Sustainable poetry. Four American ecopoets*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, USA.
- Shoptaw, J. (2016), "Why ecopoetry? There's no Planet B", *Poetry*, January, available at: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70299/why-ecopoetry> (Accessed 13 Aug. 2024).
- Zelezinskaya, N.S. and Lichko, M.Yu. (2021), "Functional capacity for using technics of the unreliable narrator in ecological literature for children", *Vestnik MGLU. Ser. 1 "Filologiya"*, vol. 111, no. 2, pp. 170–177.

Информация об авторе

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

Information about the author

Aleksei E. Masalov, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; uchkuduk202@gmail.com

Лирический субъект в поэзии В. Бородина
(на материале сборников «Лосиный остров»,
«Пес» и «Клауд найн»)

Илья А. Пешков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ilyapeshkov2001@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу субъектной организации в поэзии В. Бородина на примере стихотворений из сборников «Лосиный остров», «Пес» и «Клауд найн». Лирический субъект в поэзии В. Бородина конструируется при помощи двух основных способов. Первый из них направлен на выход за пределы собственной субъектности через режим «говорит никто»: лирический субъект занимает в тексте позицию повествователя и – одновременно – является наблюдателем, включенным в описываемый мир. Этим создается пространство для высказывания, направленного на снятие бинарных оппозиций путем апелляции к взаимопроникающему опыту, в котором аннулируется иерархический порядок взаимодействий между вещами. Второй способ направлен на включение лирического «я» в текст, когда субъект находится в тесной связи с описываемым миром, на фоне которого он становится лишь незначительной частью универсума, сосуществуя на равных правах с другими его частями.

Ключевые слова: В. Бородин, лирический субъект, самоумаление, «говорит никто», современная поэзия

Для цитирования: Пешков И.А. Лирический субъект в поэзии В. Бородина (на материале сборников «Лосиный остров», «Пес» и «Клауд найн») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 164–173. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-164-173

The lyrical subject in the poetry of V. Borodin
(on the material from the collections “Losinyi Ostrov,”
“Pes” and “Cloud nine”)

Ilya A. Peshkov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, ilyapeshkov2001@gmail.com*

Abstract. The article deals with the analysis of the subject organization in the poetry of V. Borodin using the example of poems from the collections “Losinyi Ostrov”, “Pes” and “Cloud nine”. The lyrical subject in Borodin’s poetry is constructed in two main ways. The first of them is aimed at transcending its own subjectivity through the mode of “nobody speaks”: the lyrical subject takes the position of a narrator in the text and, at the same time, is an observer included in the world being described. That creates a space for utterance, which is intended to remove binary oppositions by appealing to an interpenetrating experience in which the hierarchical order of interactions between things is cancelled. The second method aims at including the lyrical “I” in the text, when the subject is in close connection with the described world, against the background of which he becomes only an insignificant part of the universe, co-existing on an equal footing with other parts of it.

Keywords: V. Borodin, lyrical subject, self-deprecation, “nobody speaks”, contemporary poetry

For citation: Peshkov, I.A. (2025), “The lyrical subject in the poetry of V. Borodin (on the material from the collections ‘Losinyi Ostrov’, ‘Pes’ and ‘Cloud nine’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 164–173, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-164-173

Василий Бородин – русский поэт, художник, музыкант, лауреат многочисленных поэтических премий (премия Андрея Белого 2015 г., премия «Московский счет» 2016 г., премия «Белла» 2017 г.), трагически скончавшийся в 2021 г. Интерпретации поэтики В. Бородина простираются в очень широком диапазоне: от особого вида «герметизма» 2000-х гг. [Житенёв 2012, с. 339] до «Gesamtkunstwerk’a из мусорного бачка» [Масалов 2022]. Однако можно проследить общий вектор: практически во всех научных и критических текстах поэзия Бородина рассматривается как единый проект, работающий по своим собственным внутренним законам. Об этом писал и А. Порвин в своей предисловии к одной из книг В. Бородина: «Системное прочтение, видение поэтики как единого целого во всей ее многомерности – необходимое условие при

обращении к стихам Василия Бородин»¹. Об этом говорил и сам В. Бородин: «...высказывание предполагается действительно единое, как сама жизнь – и персональная, и всеобщая»². Поэтому, чтобы рассмотреть взаимосвязь между поэтической системой В. Бородин и устройством изображаемого мира в его текстах, мы в этой статье проанализируем некоторые стратегии конструирования лирического субъекта в его поэзии, опираясь на разные поэтические сборники.

В одном из своих интервью В. Бородин отмечал: «Ветер или дождь – с ними легче отождествиться через специфическое безличное бесчувствие; мне всегда очень интересно было писать в режиме “говорит никто”»³. Этот фрагмент проясняет важную для поэзии В. Бородин интенцию – выход за границы своей субъектности в поисках «Другого», посредством которого лирический субъект может отождествиться с безличными формами опыта, выстраивая на этом основании устройство мира:

оставляя чуть-чуть
воды поговорить
камень смотрит на солнце
и говорит:

– этот пар, поднимаясь ровно,
рисует мой
верный внутренний облик:
я немой

и не видел почти ничего
кроме тебя, солнце⁴.

¹ Порвин А. Знак как причина урожая: О стихах Василия Бородин // Бородин В. Лосиный остров. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 10.

² Балла-Гертман О. «Результатом всех моих шестнадцати задуманных книг должно стать чистое отсутствие»: Василий Бородин: большое интервью // Культурная эволюция. URL: <https://yarcen.ru/articles/culture/literature/rezultat-om-vsekh-moikh-shestnadsati-zadumannykh-knig-dolzno-stat-chistoe-otsutstvie/?ysclid=m6q9mpdfuz633085216> (дата обращения 07.11.2024).

³ Суммарный опыт кошки: Василий Бородин о ямбическом трамвае и песнях в подземном переходе. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2017-10-19/10_908_experience.html (дата обращения 09.11.2024).

⁴ Бородин В. Лосиный остров. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 22.

Процитированное стихотворение является наглядной иллюстрацией принципа «говорит никто»: субъект становится голосом⁵, в который встроен опыт неодушевленной материи (камня), выраженный посредством развернутого олицетворения. Причем олицетворение здесь работает не совсем стандартным образом: повествователь [Корман 1964, с. 77] не просто фиксирует речь камня, но находится внутри изображаемого мира в качестве наблюдателя, производя фокусировку на внутренних свойствах объекта, выраженных через его речь.

Таким образом, повествователь-наблюдатель может занимать такую точку зрения, при которой он сам становится выразителем речи объекта. Этот механизм точно описал А. Житенёв: «Попытка вынести за скобки мир “человека без названия”, означение всего связанного с субъектом как неважного помещает в лирический фокус реальность “микрофотографическую”»⁶. Для поэзии В. Бородина в целом характерно частое обращение к такому типу построения лирического субъекта, при котором через голос повествователя, включающего в изображаемый мир самых разнообразных безличных акторов (камень, вол, ветер и т. д.), делается акцент на циркуляции опыта вещей самих-по-себе.

Важным в этом контексте становится самоумаление субъекта, отмеченное А. Порвиным: «...в стихах Бородина отказ от подобной «самости» не оборачивается растворением или ритуальным сжиганием, но подменяется постоянным отодвиганием своего “я” в сторону, индивидуально-личностное как бы постоянно умалется и ставится на место»⁷. Самоумаление является следствием авторской установки, направленной на повышенное внимание к безличным (универсальным) формам опыта, предельным воплощением которой является следующий текст:

тварное нетварному на всяком
ничьем поле – птицей в небе днем –
пишет: одинокий одинаков
пред моим или твоим огнем

⁵ Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 113.

⁶ Житенёв А. <О книге В. Бородина «Дождь-письмо»> // Воздух. 2013. № 3–4. URL: <https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2013-3-4/hronika> (дата обращения 11.11.2024).

⁷ Порвин А. Знак как причина урожая: О стихах Василия Бородина // Бородин В. Лосиный остров. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 10.

тварному нетварное на это
птицу ветром чуть сдвигает; та
злится пулей, и прореха света
между туч безвидна и пуста⁸.

В этом стихотворении В. Бородина представлена «речь о бытии – об его первоосновах» [Шубинский 2022, с. 12], где голос повествователя раскрывается через диалог между «тварным» и «нетварным», которые представляют из себя воплощения материального и идеального. Любопытно, что механизм этого диалога имеет свой внутренний и свободный от человека характер: полюс «тварного» и полюс «нетварного» взаимодействуют друг с другом при помощи конкретных проявлений своих сущностей («птица» и «ветер»), а маркер горизонтального пространства («всякое/ничье поле») является точкой их соприкосновения. Как отмечает С. Сдобнов: «В текстах Бородина «человек» отступает перед чудом живого мира» [Сдобнов 2016]. Такой тип деиерархизированного устройства мира в поэзии В. Бородина является следствием того, что лирический субъект находится в позиции наблюдателя, становясь агрегатором взаимопроникающего опыта, в котором центральную роль играет взаимодействие сущего между собой, а не его выразитель. Рассмотрим еще один пример:

о печали знают все
что она не продается
состоит из искр в росе
в сердце запертая бьется

и оно давным-давно
как немытая посуда
или звон над тишиной
на границе с самым чудом⁹.

В этом стихотворении режим «говорит никто» выстраивается через повествователя, который фиксирует универсальность чувственного опыта («о печали знают все»), являясь лишь голосом, посредством которого мир обретает свое воплощение. В фокусе внимания оказывается категория «человеческого», которая раскрывается через образы печали и сердца. Образ печали выражен

⁸ Бородин В. Пес. М.: Русский Гулливер: Центр современной литературы, 2017. С. 8.

⁹ Там же. С. 23.

через принципиальную некоммодифицируемость чувства («что она не продается») и его наполнение, состоящее из мельчайших частиц природного бытия («состоит из искр в росе»). Любопытно, что образ печали здесь раскрывается именно посредством природной метафорики, которая отражает пересечение опыта «человеческого» и «природного», универсальность самой «печали». «Печаль», в свою очередь, помещается в «сердце», образ которого выражен посредством предмета быта («как немывтая посуда») и метафизики пространства («или звон над тишиной»). Через столь антагонистические категории, являющиеся в этом тексте комплиментарными друг другу, репрезентируется возвышенное, заключенное в каждой вещи («на границе с самым чудом»). В этом тексте можно проследить еще одну важную для поэзии В. Бородина интенцию: «все незначимые объекты мира, “мусорные тени”, “слова-бомжи» [Сдобнов 2016] могут уравниваться с метафизическими категориями, охватывающими пространство всего бытия.

Однако лирический субъект в поэзии В. Бородина выражается не только через безличные формы, он также может быть включен в текст на правах лирического «я»¹⁰:

тихо наплывает покой
потому что есть что любить
и кого беречь от себя
и куда смотреть целиком

глухо ночь салютом гремит
золотые лужи стоят
не о чем ни плакать, ни петь
потому что всё – и так всё¹¹.

В данном стихотворении лирическое «я», переданное через возвратную форму местоимения 1-го лица ед. ч. («и кого беречь от себя») и эллипсис дативного субъекта в инфинитивных конструкциях («потому что есть что любить / и куда смотреть целиком»), находится в состоянии элегической медитации («тихо наплывает покой»). Лирический субъект сталкивается с отсутствием необходимости выражения своего чувственного опыта о мире («не о чем ни плакать, ни петь»). Сам же мир при помощи тавтологического

¹⁰ Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 113.

¹¹ Бородин В. Клауд найн. М.: Центрифуга: Центр Вознесенского, 2020. С. 84.

определения («потому что всё – и так всё») показан совершенно самодостаточным, не требующим какой-то сторонней рецепции. Таким образом, субъект самоуменьшается перед превосходящим его миром, который он не может полноценно выразить. Рассмотрим еще один текст, в котором эксплицируется лирическое «я»:

не выбрасывай меня
потому что я –
а дружи со мной как воздух –
попросту, издалека
будем говорить о звёздах –
молча, иногда, слегка
кто-нибудь, кто тебе дорог,
точно знал их и любил
я не помню форм созвездий
потому что я дебил
но я чувствую их порох
выстрел света в сотни лет –
нам в глаза и веткам в шорох
когда они светят, когда их уже нигде нет¹².

В этом стихотворении лирическое «я» выражается через семантический ряд, отсылающий к бесполезности и ненужности лирического субъекта («не выбрасывай меня / потому что я – / потому что я дебил»). Подобное самоуменьшение позволяет субъекту выстраивать связи с миром, которые соотносятся с функцией непосредственной и вездесущей материи («а дружи со мной как воздух – / попросту, издалека») и направлены на взаимодействие с «Другим», посредством которого формируется универсальный опыт («будем говорить о звездах / – молча, иногда, слегка / кто-нибудь, кто тебе дорог, / точно знал их и любил»). Отказавшись от рационализации («я не помню форм созвездий»), субъект не проводит границы между собой и другими объектами мира, а напротив, при помощи чувственного опыта артикулирует свою соотнесенность с ними («но я чувствую их порох / выстрел света в сотни лет – / нам в глаза и веткам в шорох»).

Лирическое «я» – не самый распространенный способ конструирования лирического субъекта в поэзии В. Бородина. Как отмечает О. Балла: «У Бородина почти нигде нет “я”, фиксированной и привилегированной точки зрения» [Балла 2022, с. 8]. Это во многом совпадает с известными словами О. Юрьева о поэтической установке

¹² Там же. С. 81.

В. Бородина: «Он пытается освещать пространства, а не заселять собою уже освещенные»¹³. Однако в некоторых стихотворениях В. Бородина можно заметить даже определенное движение в сторону лирического героя, который является «субъектом-для-себя»¹⁴ и «становится своей собственной темой»¹⁵. Наиболее явно это движение прослеживается в сборнике «Клауд найн», в частности, примером может являться последнее разобранное нами стихотворение. Тем не менее для поэзии В. Бородина в целом обращение к лирическому герою не является характерной особенностью субъектного устройства, что согласуется со словами Л. Гинзбург: «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [Гинзбург 1997, с. 146]. Подобная интенция практически не прослеживается в поэзии В. Бородина, за исключением ряда текстов из сборника «Клауд Найн».

Отметим еще одну особенность поэтики В. Бородина, на которую обратил внимание И. Кукулин: «По типу своего авторства Бородин наиболее традиционен в новаторском поэтическом пространстве 2000-х; в его стихах очень заметна позиция романтического поэта, в предельном усилии творящего все новые и новые миры [Кукулин 2010]. Исследователь, описывая ранние стихотворения В. Бородина, выделил определенную тенденцию, которая становилась все более эксплицитной в поздних текстах. На наш взгляд, романтические миромоделирование, отмеченное И. Кукулиным, начинает смещаться на образный и мотивный уровни. На первом это наиболее заметно в текстах с безличными формами выражения, где происходит определенная реинтерпретация категории возвышенного, которая оказывается в поэзии В. Бородина свойством любой вещи мира, а субъект становится повествователем-наблюдателем, замороженным опытом «Другого». Мотивы, отсылающие к поэтике романтизма, можно обнаружить в текстах, где присутствует лирическое «я» или лирический герой. В частности, самоумаление субъекта, которое также может соотноситься романтической позицией «Мой дар убог и голос мой негромок» Е.А. Баратынского¹⁶, сопрягается с мотивом «невыразимого» в сборнике «Клауд найн»

¹³ Олег Юрьев представляет стихи Василия Бородина // TextOnly. 2007. № 1 (21). URL: <http://textonly.ru/votum/?issue=21&article=16817> (дата обращения 15.11.2024).

¹⁴ Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 114.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2000. С. 147.

(«господи есть музыка в раю»¹⁷, «тихо наплывает покой...»¹⁸) и еще в ряде текстов из других сборников («оперетка...»¹⁹).

Таким образом, проанализировав ряд стихотворений В. Бородин, можно сделать вывод, что лирический субъект в его поэзии согласуется с принципом самоумаления, отмеченным А. Порвиным. Это работает как для текстов, работающих по принципу «говорит никто» с повествователем-наблюдателем, так и для текстов, в которых эксплицируется лирическое «я», благодаря чему самоумаление можно рассматривать как одну из основных категорий для описания отношений между субъектом и миром. В первом случае самоумаление направлено на исключение субъекта из текста как самостоятельного и привилегированного носителя речи. Во втором самоумаление представленного в тексте конкретными формами субъекта происходит путем его встраивания в мир, на фоне которого индивидуальный опыт становится важным лишь через взаимодействие с другими частями универсума.

Литература

- Балла 2022 – Балла О. «Оставленности просим мы...»: Василий Бородин: попытка понимания // О поэзии Василия Бородина: эссе и исследования. Воронеж: Наука-юнипресс, 2022. С. 6–10.
- Гинзбург 1997 – Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада. 1997. 414 с.
- Житенёв 2012 – Житенёв А. Поэзия неомодернизма. СПб.: Ина-пресс, 2012. 480 с.
- Корман 1964 – Корман Б.О. Лирика Некрасова. Воронеж: Воронежский государственный ун-т, 1964. 390 с.
- Кукулин 2010 – Кукулин А. «Создать человека пока ты не человек...»: Заметки о русской поэзии 2000-х // Новый мир. 2010. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/1/sozdat-cheloveka-poka-ty-ne-chelovek.html?ysclid=m6i40s7pfj636939251 (дата обращения 19.11.2024).
- Масалов 2022 – Масалов А. Gesamtkunstwerk из мусорного бачка: (не)искусная трансмедиаальность поэтики Василия Бородина // О поэзии Василия Бородина: эссе и исследования. Воронеж: Наука-юнипресс, 2022. С. 43–53.
- Сдобнов 2016 – Сдобнов С. Песня слабых светом (Василий Бородин. Лосинный остров) // Новый мир. 2016. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/4/pesnya-slabyh-svetom-vasilij-borodin-losinyj-ostrov.html (дата обращения 18.11.2024).

¹⁷ Бородин В. Клауд найн. С. 19.

¹⁸ Там же. С. 84.

¹⁹ Бородин В. Лосинный остров. С. 49.

Шубинский 2022 – *Шубинский В.* Тварное нетварному (взгляд на поэтику Василия Бородина) // О поэзии Василия Бородина: эссе и исследования. Воронеж: Наука-юнипресс, 2022. С. 10–14.

References

- Balla, O. (2022), “‘Forsakenness we ask...’. Vasily Borodin. An attempt to understand”, in *O poezii Vasiliya Borodina: esse i issledovaniya* [On the poetry of Vasily Borodin. Essays and studies], Nauka-yunipress, Voronezh, Russia, pp. 6–10.
- Ginzburg, L. (1997), *O lirike* [About lyric poetry], Intrada, Moscow, Russia.
- Korman, B.O. (1964), *Lirika Nekrasova* [Nekrasov's lyric poetry], Voronezhskii gosudarstvennyi universitet, Voronezh, USSR.
- Kukulin, I. (2010), “‘Create a human being while you are not a human being...’. Notes on Russian poetry of the 2000s”, *Novyi mir*, no. 1, available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/1/sozdat-cheloveka-poka-ty-ne-chelovek.html?ysclid=m6i40s7pfj636939251 (Accessed 19 Nov. 2024).
- Masalov, A. (2022), “Gesamtkunstwerk from the garbage can. The (un)skillful transmediality of Vasily Borodin's poetics”, in *O poezii Vasiliya Borodina: esse i issledovaniya* [On the poetry of Vasily Borodin. Essays and studies], Nauka-yunipress, Voronezh, Russia, pp. 43–53.
- Sdobnov S. (2016), “Song of the weak with light (Vasily Borodin. Losinyi Ostrov)”, *Novyi mir*, no. 4, available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/4/pesnya-slabyh-svetom-vasilij-borodin-losinyj-ostrov.html (Accessed 18 Nov. 2024).
- Shubinskii, V. (2022), “‘Created to non-created (a look at the poetics of Vasily Borodin)”, in *O poezii Vasiliya Borodina: esse i issledovaniya* [On the poetry of Vasily Borodin. Essays and studies], Nauka-yunipress, Voronezh, Russia, pp. 10–14.
- Zhitinev, A. (2012), *Poeziya neomodernizma* [The poetry of neomodernism], Ina-press, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Илья А. Пешков, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ilyapeshkov2001@gmail.com

Information about the author

Ilya A. Peshkov, master's student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ilyapeshkov2001@gmail.com

Personae doctoris в «Георгиках» Вергилия

Ольга В. Шаршукова

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

Аннотация. В статье рассматриваются фигура учителя, сервиевские personae doctoris, в «Георгиках» Вергилия. Мы считаем, что в поэме Вергилия впервые в жанре дидактического эпоса в роли учителя выступает не только сам дидактический поэт, но и боги и культурные герои: прежде всего это Юпитер и Аристей. Юпитер выступает в роли учителя человечества, когда заканчивает Золотой век, чтобы люди «не закоснели в бездействии». Аристей показывает людям искусство бугонии, которое в свою очередь ему открыли боги. То, что боги и люди выступают в роли учителей, важно не только как жанровая инновация Вергилия per se. Это также приближает нас к интерпретации поэмы как поэмы в том числе о знании и обучении. Кроме того, это подтверждает и наши предыдущие выводы о том, что труд и человеческое существование в «Георгиках», несмотря на все препятствия, не напрасны при условии благосклонности покровителя и наставлений богов.

Ключевые слова: Вергилий, Георгики, дидактический эпос, persona discipuli, persona doctoris

Для цитирования: Шаршукова О.В. Personae doctoris в «Георгиках» Вергилия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 174–182. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-174-182

Personae doctoris in Virgil's "Georgics"

Olga V. Sharshukova

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

Abstract. The paper considers figures of teachers (called personae doctoris by Servius) in Virgil's "Georgics". We believe that in Virgil's poem, for the first time in the genre of didactic epic, not only the didactic poet himself, but

also the gods and cultural heroes act as teachers: first of all, Jupiter and Aristaeus. Juppiter acts as a teacher of mankind when he ends the Golden age so that people “do not become idle”. Aristaeus shows people the art of bugonia, which in turn was revealed to him by the gods. The fact that gods and men act as teachers is important not only as the Virgil’s genre innovation per se. It also brings us closer to interpreting the poem as a poem about knowledge and teaching. It also proves our previous conclusions that in the Georgics, labor and human existence, despite all obstacles, are not in vain, provided there is the favor of the patron and the instructions of the gods.

Keywords: Virgil, Georgics, didactic epic, persona discipuli, persona doctoris

For citation: Sharshukova, O.V. (2025), “Personae doctoris in Virgil’s ‘Georgics’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 174–182, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-174-182

Еще Сервий обращает внимание на то, что в дидактической поэме обязательно присутствуют фигуры учителя и ученика: “Nam praeseptum¹ et doctoris et discipuli personam requirit” (Serv. praefat. in Verg. Georg. Thilo²). Это действительно важная особенность жанра дидактического эпоса, на которую обращают внимание многие современные исследователи, а К. Фолк называет это наблюдение Сервия «одним из наиболее пронизательных» [Volk 2002, p. 37].

Чаще всего внимание ученых привлекает образ ученика, предполагаемого адресата дидактических поэм. Впрочем, persona doctoris, хотя ей обычно и уделяется меньше внимания, не менее важна, чем persona discipuli. Учитель в дидактической поэме присутствует неизбежно. В первую очередь это сам автор – дидактический поэт.

Присутствие автора в дидактических поэмах значительно более явно, чем в героическом эпосе. Дидактические поэты, начиная с Гесиода, раздают советы от своего имени: говорят о себе в первом лице, иногда ссылаются на «личный опыт», размышляют о творчестве, иногда даже «подписывают» поэму. Например, Гесиод рассказывает о том, как музы научили его петь (Theog. 22–34), о своей победе в поэтическом состязании (Op. 651–659). Он называет себя по имени в начале «Теогонии» (Theog. 22). Сфрагиды мы находим

¹ Обратим внимание на то, что здесь Сервий называет жанр поэмы praeseptum (жанр наставления); это, пожалуй, одна из немногих его характеристик жанра «Георгик» наряду с libri didascalici.

² Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii / rec. G. Thilo. Lipsiae, 1887.

и в сохранившихся поэмах Никандра (Ther. 957–958, Alexipharm. 630–631) и у Вергилия (Georg. IV. 563).

Если обратиться к «Георгикам», исследователи часто отмечают «отстраненность» Вергилия в наставлениях. Например, А. Далцелл полагает, что это связано с тем, что у поэмы нет реальной практической цели [Dalzell 1996, p. 109]. Действительно, авторская позиция скрыта, и в «Георгиках» нет настойчивости поучения, свойственной Гесиоду или Лукрецию.

О своей дидактической роли поэт пишет в первой книге, единственный раз называя передаваемые наставления словом *praecepta* (остальные три случая употребления этого слова мы находим уже в истории Аристея в четвертой книге):

Possum multa tibi veterum praecepta referre...

«Я могу передать тебе многие наставления древних» (I. 176–177).

Р. Томас понимает *praecepta* здесь в узком смысле как сельскохозяйственные советы, полагая, что имеются в виду наставления, взятые из трудов Катона и Варрона³. С другой стороны, мы думаем, что это понимание можно значительно расширить. Вергилий здесь дает авторскую характеристику всей поэмы [Шаршукова 2023, с. 1267]. И вполне вероятно, что под *praecepta veterum* подразумеваются не только практические, сельскохозяйственные наставления, которые следуют непосредственно ниже, но и ее нравственные уроки, и даже политические, предполагающие в том числе возврат к традиционным римским идеалам⁴.

Также в словах Вергилия о *praecepta veterum* можно увидеть параллель с обращением Лукреция к Эпикуру в третьей книге:

Tu, pater, es rerum inventor, tu patria nobis
suppeditas praecepta...

«Ты, отец, изобретатель вещей, ты даешь нам отцовские наставления...» (Lucr. III. 9–10).

Слово *praecepta* у Лукреция мы встречаем лишь здесь. Эпикур в «О природе вещей» приравнивается к богу (“*deus ille fuit*”, V. 8),

³ *Virgil. Georgics. Vol. 1: Books 1–2* / Ed. by R.F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 98.

⁴ Эппен М. «Георгики» Вергилия и политика Августа: Лекция, читанная в Московском университете 3 октября 1996 г. / Пер. с нем. А.И. Любжина, А.И. Солопова // *Museum Graeco-Latinum – Греко-латинский кабинет*. 2000. № 3. С. 18.

становится единственным и главным божеством, что подчеркивается и здесь с помощью обращения *pater* и эпитета *patria*. Здесь под *praeserta* подразумеваются всеобъемлющие наставления эпикурейской доктрины, не просто советы, но даже и приказы, близкие к приказам богов [OLD 2⁵].

В то же время утверждать, что Вергилий сам претендует на роль, подобную роли Эпикура в «О природе вещей», было бы слишком смело⁶. Как и Лукреций, Вергилий лишь передает (*“possum referre”*) наставления, но не является их автором.

В то же время верховное божество в «Георгиках» – Юпитер – подобно лукрецианскому Эпикуру выступает в роли учителя человечества:

...Pater ipse colendi
haud facilem esse viam voluit, primusque per artem
movit agros curis acuens mortalia corda
nec torpere gravi passus sua regna veterno.

«Сам отец пожелал, чтобы путь земледельца был нелегок, и первый дал людям земледельческое ремесло⁷, заострив сердца смертных заботами, потому что не потерпел, чтобы его царство закоснело в бездействии» (I. 121–124).

М. Гейл отмечает лексическую близость этого отрывка к словам Лукреция об Эпикуре в начале пятой книги [Gale 2000, p. 66]:

⁵ Здесь и далее: OLD – Oxford Latin dictionary / ed. by P.G.W. Glare. Oxford, 2012.

⁶ Р. Томас (*Virgil. Georgics. Vol. 1: Books 1–2 / Ed. by R.F. Thomas. P. 98*) и Р. Майнорс (*Virgil. Georgics / Ed. with a commentary by R.A.B. Mynors. Oxford: Oxford University Press, 1990. P. 26*) приводят в качестве параллели к *possum multa tibi veterum praeserta referre* другое место из Лукреция: *multaque praeterea tibi possum commemorando/ argumenta fidem dictis conradere nostris* (I. 400).

⁷ Мы предлагаем понимать *ars* здесь как «искусство, ремесло» в противопоставлении естественному порядку вещей (OLD 2); буквально «устроил движение на полях посредством ремесла». Дело в том, что здесь появление ремесел, *artes*, противопоставляется порядку вещей в Золотом веке, когда поля не знали руки человека и все происходило само по себе.

В то же время нельзя забывать и об устойчивом выражении *per artem* в значении «искусно, хитро» (OLD 1b; *Virgil. Georgics / Ed. with a commentary by R.A.B. Mynors. P. 26*).

...quique per artem
fluctibus et tantis vitam tantisque tenebris
in tam tranquillo et tam clara luce locavit.

«Который искусно от великих волнений и тьмы привел жизнь к такому покою и столь яркому свету» (Lucr. V. 10–12).

Юпитер у Вергилия, подобно Эпикуру, толкает человечество к развитию. В то время как Лукреций делает смертного Учителя божеством, Вергилий, возвращаясь к более традиционным религиозным представлениям, божество – Учителем. Юпитер в «Георгиках» благодетелен, как и стоический Зевс Арата [Gale 2000, p. 58], но его благодеяние – именно в необходимости учиться.

В то же время Юпитер, подобно гесиодовскому Зевсу, дает людям заботы (I. 123) и непомерный труд (*labor improbus*, I. 145). Эпикур у Лукреция, конечно, этого не делает, ведь одной из целей эпикурейского учения было освобождение от забот. Должно быть, Вергилий здесь подвергает эту эпикурейскую идею сомнению. Но, в отличие от Зевса у Гесиода, Юпитер не мстит людям и не наказывает их.

В результате того что Юпитер положил конец Золотому веку, появились разные ремесла (I. 133–134; I. 145), и фактически миф о веках в «Георгиках» можно назвать этиологическим мифом, объясняющим не только происхождение труда, но и появление ремесел. Среди *artes* перечисляются земледелие (134), мореплавание и наблюдение за звездами (136–138), охота (139–140), рыболовство (141–142) – темы многих дидактических поэм. Ведь практически любая дидактическая поэма посвящена какому-либо из *artes*, излагая систему знаний о чем-либо⁸.

Впрочем, сама идея богов как учителей ремесел и искусств свойственна греческой традиции⁹. Так, у Платона есть упоминание о том, что боги научили ремеслам древних людей (Plat. Menex. 238 b).

В гомеровском гимне к Афродите говорится, что она обучила мужей изготовлению колесниц, а девиц – рукоделию. А в «Одиссее» мы читаем, что Афина и Гефест обучили некоего мастера всяческому искусству (Hom. Od. 233–234) [Жмудь 2000, с. 271, 273]. Также в гомеровском гимне к Церере мы встречаем упоминание о землепашестве как о даре этой богини (Hom. h. Cer. 470–471).

⁸ Ars OLD 5: systematic body of knowledge and practical techniques.

⁹ *Virgil. Georgics* / Ed. with a commentary by R.A.B. Mynors. P. 30.

В то же время парадоксальным образом мы не находим подобных упоминаний богов в роли учителей в греческой дидактической традиции¹⁰.

Так, в «Трудах и днях» Гесиода Деметра – покровительница посевов, и земледельцу нужно добиваться ее благосклонности (Ор. 300–301). В то же время в поэме не говорится, что она научила людей этому ремеслу. Тем более подобные упоминания отсутствуют в эллинистических дидактических поэмах: у Арата (хотя вселенная в «Явлениях» упорядочена Зевсом на благо людей) или Никандра. Вероятно, это может быть связано с каталогизирующим характером этих поэм.

Лукреций же посвящает свою поэму Эпикуру, который является для людей одновременно культурным героем и богом. И в начале пятой книги поэт упоминает о том, что Церера якобы дала людям искусство земледелия, а Вакх – виноделия (*“Ceres fertur fruges Liberque liquoris / vitigeni laticem mortalibus instituisse”*, Lucr. V. 14–15), противопоставляя эти предположительные дары богов величайшему благоденствию Эпикура.

Отражение подобных представлений мы видим и в «Георгиках». Юпитер, прекратив Золотой век, сделал лишь так, чтобы у людей появилась необходимость учиться, появилась нужда (I. 146) в изобретении ремесел. В роли же тех, кто научил людей конкретным ремеслам, выступают боги.

В начале поэмы, в обращении к богам, говорится, что Нептун произвел на свет первого коня (I. 12–14), а Минерва названа открывательницей оливы (I. 18). Чуть выше Вергилий пишет, что будет воспевать дары Цереры и Либера – земледелие и виноделие (I. 7–9).

В начале второй книги Вергилий даже говорит, что «дарами Вакха полнится все»: *“pater o Lenaeae, tuic hic omnia plena / muneribus...”* (II. 3–4). Выражение *omnia plena* напоминает читателю о Юпитере. Так сам Вергилий писал о нем в эклогах (*Iovis omnia*

¹⁰ Можно предложить одно из вероятных объяснений этого парадокса. В «Трудах и днях» Гесиода боги, и прежде всего Юпитер, выступают несколько в другой роли: в роли тех, кто наказывает людей за проступки или, наоборот, дают им блага в награду за хорошее поведение. Зевс Арата уже «благосклонный отец», но дальше этого поэт не идет (возможно, потому что у его поэмы нет цели объяснить устройство мироздания в целом). Первыми же, кто после Гесиода пишет поэмы, претендующие на объяснение вселенной, стали авторы философских поэм (Эмпедокл и Лукреций) и Вергилий. Именно у Лукреция мы находим упоминание о даре Цереры, который он, впрочем, не считает важным (см. ниже).

plena, Ecl. VI. 30), и это в свою очередь – аллюзия на знаменитое начало «Явлений» Арата (Phaen. 1–2).

К Церере Вергилий возвращается после мифа о веках в первой книге. Богиня впервые устроила так, чтобы люди пахали землю: “prima Ceres ferro mortalis vertere terram / instituit” (I. 147–148). Эти строки лексически близки к процитированному выше отрывку из Лукреция (instituit... instituisse, Lucr. V. 14–15). В то же время Лукреций передает миф с чужих слов (fertur), подчеркивая его недостоверность, и считает дар Цереры малозначимым в свете благодеяния Эпикура. Вергилий же здесь возвращается к традиционной версии мифа, где Церера помогает людям, и описывает эти события так, как если бы они произошли в действительности (в отличие от вступления к первой книге, где он ссылается на легенду: si, I. 7).

Церера здесь названа первой, prima, как и Юпитер (I. 122), и земля, породившая коня для Нептуна (I. 12), и Р. Томас в комментарии даже называет их *πρῶτοι εὐρεταί*¹¹. В то же время боги у Вергилия, как и у Гомера, не первооткрыватели ремесел. Они передают людям некоторые знания и умения, но не открывают или изобретают их сами [Жмудь 2000, с. 271].

Даже само благочестие, противопоставленное в конце второй книги эпикурейскому знанию природы вещей, Вергилий называет знанием:

fortunatus et ille deos qui novit agrestis

«Счастлив и тот, кто знает сельских богов» (II. 493).

Во многих случаях в «Георгиках» боги ассоциируются со знанием, выступают в роли учителей.

Помимо богов, в подобной роли в начале поэмы выступают и люди¹² или герои. Это прежде всего Триптолем, впервые показавший людям плуг (I. 19). Также во вступлении упоминается и Аристей, первооткрыватель бугонии (I. 14–15).

Заканчивается же поэма рассказом о том, как Аристей открыл для людей искусство бугонии:

Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?

Unde nova ingressus hominum experientia cepit?

Pastor Aristaeus...

«Какой бог, о Музы, кто добыл для нас это ремесло? Откуда берет начало этот новый для людей опыт? Пастух Аристей». (IV. 315–317).

¹¹ *Virgil*. Georgics. Vol. 1: Books 1–2 / Ed. by R.F. Thomas. P. 88.

¹² Как и Дафнис в пятой эклоге (V. 30). См.: *Virgil*. Georgics. Vol. 1: Books 1–2 / Ed. by R.F. Thomas. P. 93.

В его истории мы снова встречаем слово *praescepta*, которым Вергилий в начале поэмы называл свои наставления. Речь идет о приказах богов, которые передает Протей (IV. 398) или его мать Кирена (IV. 448–449).

Аристей добился успеха, потому что, в отличие от Орфея, в точности выполнил божественные приказы, которые разъяснила для него мать:

Haud mora; continuo matris praecepta facessit.

«Без промедления, тут же он выполнил приказы матери» (IV. 548).

Здесь подчеркивается важность выполнения не только приказов богов, но также и наставлений старших, ведь волю богов передает Аристею его мать (как и сам поэт передает наставления древних в начале поэмы). Аристей не является первооткрывателем или изобретателем бугонии; он лишь передает людям то, чему научили его боги.

Впоследствии в «Энеиде» мы прочитаем, как Эней выполняет *praescepta* Сивиллы, которая также передает ему волю богов (Aen. VI. 236). Анхиз, его отец, также выступает в роли учителя (“*te tua fata docebo*”, VI. 759). Подчинение воле богов и уважение к родителям – это идеал *pietas* (OLD 1–3).

«Георгики» – поэма об *artes*, как и многие дидактические поэмы, но также это и поэма об обучении. В первой книге люди учатся ремеслам, в третьей знание терпит неудачу (III. 549) [Clare 1995, р. 105], но в конце поэмы мы видим, что благочестие и знания, переданные богами, могут сделать человеческое существование не напрасным. Боги в поэме практически впервые в традиции дидактического эпоса выступают в роли культурных героев, учителей *artes*. Себя же Вергилий видит как того, кто передает читателю наставления древних – не только практические советы, но и морально-нравственные, и политические идеалы. «Георгики» – поэма и о том, как важно соблюдать *praescepta veterum* и приказы богов.

Литература

- Жмудь 2000 – Жмудь А.А. *Πρότοι εὑρεταί* – боги или люди? // *Hyperboreus: Классическая филология и история*. 2000. № 2. С. 263–278.
- Шаршукова 2023 – Шаршукова О.В. *Angustae res* в «Георгиках» Вергилия // *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2023. № 27-2. С. 1266–1278.
- Clare 1995 – Clare R.J. Chiron, Melampus and Tisiphone. Myth and meaning in Virgil's Plague of Noricum // *Hermathena*. 1995. No. 158. P. 99–108.

- Dalzell 1996 – Dalzell A. The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid. Toronto, 1996. 212 p.
- Gale 2000 – Gale M. Virgil on the nature of things. The Georgics, Lucretius and the didactic tradition. Cambridge, 2000. 321 p.
- Volk 2002 – Volk K. The poetics of Latin didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002. 288 p.

References

- Clare, R. J. (1995), “Chiron, Melampus and Tisiphone. Myth and meaning in Virgil’s Plague of Noricum”, *Hermathena*, no. 158, pp. 99–108.
- Dalzell, A. (1996), *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, University of Toronto Press, Toronto, Canada.
- Gale, M. (2000), *Virgil on the nature of things. The Georgics, Lucretius and the didactic tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Sharshukova, O.V. (2023), “*Angustae res* in Virgil’s Georgics”, *Indo-European Linguistics and Classical Philology*, no. 27-2, pp. 1266–1278.
- Volk, K. (2002), *The poetics of Latin didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Zhmud’, A.Ya. (2000), “Прῶτοι εὐρεταί – gods or people?”, *Hyperboreus: Klassicheskaya filologiya i istoriya*, no. 2, pp. 263–278.

Информация об авторе

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

Information about the author

Olga V. Sharshukova, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sharshukovaov@yandex.ru

Маленький Творец большого искусства:
интермедиаальный персонаж в рассказе
Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля»

Степан К. Рыбалко

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

Аннотация. В статье предпринимается попытка рассмотреть рассказ Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» через интермедиаальную оптику, поскольку в центре повествования оказывается фигура художника Ниггля и созданные им Творения, и обозначить методологические принципы выявления типа интермедиаального персонажа в структуре художественного текста. Сначала в работе кратко обозначается методологический вектор исследования и проблематизируется ситуация словесного «изображения» в литературе произведений других видов искусств, предварительно определяется категория интермедиаального персонажа и описывается последовательная схема его выявления в тексте, а затем анализируется выбранное произведение с предложенной точки зрения.

Ключевые слова: интермедиаальность, интермедиаальная поэтика, субъектно-объектная организация текста, интермедиаальный герой, интермедиаальный персонаж

Для цитирования: Рыбалко С.К. Маленький Творец большого искусства: интермедиаальный персонаж в рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 183–193. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-183-193

The little Creator of great art.
An intermedial character
in J.R.R. Tolkien's short story "Leaf by Niggle"

Stepan K. Rybalko

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

Abstract. The article attempts to consider J.R.R. Tolkien's story "Leaf by Niggle" through an intermediate optics, since the figure of the artist Niggle and

created by him Creations created by him turns out to be in the center of the narrative, and to outline methodological principles for identifying the type of an intermediate character in the structure of a literary text. First, the paper briefly outlines the methodological vector of research and problematizes the situation of verbal “depiction” in the literature of works of other arts, preliminarily defines the category of an intermediate character and describes a consistent scheme for its identification in the text, and then analyzes the selected work from the proposed point of view.

Keywords: intermediality, intermedial poetics, subject-object organization of the text, intermedial hero, intermedial character

For citation: Rybalko, S.K (2025), “The little Creator of great art. An intermedial character in J.R.R. Tolkien’s short story ‘Leaf by Niggle’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 183–193, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-183-193

Если использовать фундаментальное для поэтики разграничение двух аспектов литературного произведения – *текста* (как «внешней» части) и *мира героя* (как части «внутренней») – наша статья связана с последним, а значит, с понятиями *пространства-времени, сюжета и системы персонажей*. О специфической многосоставности художественного целого и его деления на две части писал еще М.М. Бахтин [Бахтин 2022, с. 191]. По мысли автора, «*внутренняя*» форма складывается из двух противоположных полюсов: *кругозора героя* и его *окружения* (оппозиция человек – мир). При этом помимо инстанций *автора-творца* (сознание творящее) и *героя* (сознание сотворенное) значимым субъектом становится *читатель* (сознание воспринимающее), который в результате собственной рецепции становится соучастником акта эстетического завершения.

Д.С. Лихачёв, впоследствии развивая эти мысли, также писал о внутреннем мире как о целостной системе, в которой можно обнаружить элементы действительности, однако они не обязаны оставаться «реалистичными», а могут подвергаться творческой переработке: «Мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [Лихачёв 1968, с. 76].

Важно отметить, что при таком подходе художественный текст правомерно может рассматриваться не только как пространство, в котором осуществляется «диалог» между упомянутыми участниками эстетической коммуникации (*автор-творец – герой – читатель*), а как пространство, в котором важную роль может играть «диалог» нескольких видов искусств (например, литературы и живописи).

Идеи слияния и/или изображения в литературном тексте нескольких видов искусства будут активно использовались писателями различных эпох, в том числе Дж.Р.Р. Толкином в рассказе «Лист работы Ниггля» (“Leaf by Niggle”). Именно такие произведения представляют особый интерес для исследований интермедиальности, так как на их примере можно проследить общие и частные способы взаимодействия одного медиа¹ (литературы) с другим (живописью).

На сегодняшний день существует множество подходов к осмыслению феномена интермедиальности и попыток классифицировать способы взаимодействия нескольких медиа во внутренней структуре произведения. Если отталкиваться от первоначального определения О. Ханзен-Лёве, то под интермедиальностью подразумевается «перевод» и/или «перенос» с языка одного вида искусства на другой, либо как объединение элементов нескольких видов искусства в моно-/мультимедийном «тексте» [Hansen-Löve 1983]. Именно рассмотрение внутрикомпозиционных связей (по В. Вольфу) позволяет обнаружить в тексте фигуру интермедиального персонажа [Wolf 2003].

Наше предварительное определение данного понятия таково: интермедиальный герой (персонаж) – это специфический субъект действия, творец (художник, скульптор, музыкант, актер и т. п.), наделенный способностью *взаимодействовать* с другими видами искусства и *преобразовывать* структуру внутреннего мира произведения, делая его интермедиальным (т. е. включая в структуру художественного текста другой вид искусства).

При использовании данной категории в анализе текста нам необходимо понять, во-первых, структуру внутреннего мира художественного произведения – как там устроено пространство и время, меняется ли оно под влиянием героя/персонажа, присутствует ли там «*воображаемый мир героя*» [Дрейфельд 2015] или какая-либо «другая» реальность: например, есть ли там фантастическое двоемирие, или реальность картины, или мир живых / мертвых, и т. п.

Во-вторых, проанализировать систему персонажей и определить место в ней персонажа-творца (т. е. собственно интермедиального персонажа): является ли он главным героем или второстепенным персонажем, какую роль он играет в сюжете произведения, как влияет (или не влияет) на жизнь других персонажей, и т. д.

¹ «Медиа» в данном случае рассматривается как специфическая знаковая система, состоящая из определенных вербальных / визуальных / аудиальных знаковых форм и/или кодов.

И в-третьих, необходимо обратить внимание на композицию, согласно пониманию этой категории Б.А. Успенским [Успенский 1995], т. е. на то, как строится в данном произведении система точек зрения и система композиционно-речевых форм, включая экфрасисы – описания произведений визуального искусства (если они есть).

Таким образом, схематично методика анализа интермедийного персонажа в каждом конкретном тексте должна выстраиваться следующим образом.

1. *Устройство внутреннего мира произведения:*
 - анализ пространства и времени;
 - выявление вставных миров (воображаемых и т. д.).
2. *Система персонажей:*
 - выделение в тексте интермедийного персонажа (персонажа-творца);
 - прояснение его отношений с другими персонажами;
 - ответ на вопрос: «Что меняет этот персонаж во внутреннем мире произведения»?
 - определение места интермедийного персонажа во внутреннем мире произведения.
3. *Система точек зрения (композиция):*
 - рассмотрение точек зрения;
 - анализ композиционно-речевых форм;
 - влияние точки зрения интермедийного персонажа на других субъектов (персонажей / читателя).

В рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» ключевой фигурой в системе персонажей является художник Ниггль (от англ. “niggler” – «ворчун», «придира»²), который старается вести эскапистский образ жизни и все свободное время посвящать своему основному занятию – рисованию. Цель своего существования Ниггль видит в завершении одной крупной картины до отъезда из дома (путешествие с неизвестным пунктом назначения в данном случае является метафорой смерти). Сама картина представляет собой пейзаж с выделяющимся на его фоне Деревом³: “Then all round the Tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country

² В кэмбриджском словаре фиксируется следующее значение лексемы “niggle”: критиковать кого-либо по мелочам или уделять слишком много внимания деталям. См.: Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/niggle> (дата обращения 25.11.2024).

³ В рассказе Толкина намеренно различается написание слова «дерево»: “tree” (несовершенное, относящееся к *реальному миру*) и “Tree” (совершенное, относящееся к *миру ирреальному* и/или *воображаемому*).

began to open out; and there were glimpses of a forest marching over the land, and of mountains tipped with snow”⁴. При этом итоговая работа художника представляет собой необычный полиптих, так как она состоит из множества приставленных друг к другу холстов разного размера (это подчеркивает творческую «раздробленность» Ниггля и его неспособность создать органичное, цельное изображение).

Рассмотрим теперь подробнее основные принципы изображения *пространства* и *времени* рассказа в их соотнесенности с особым элементом архитектоники художественного целого – *вставными мирами* произведения.

Пространство внутреннего мира произведения можно условно разделить на две части: *мир реальный* и *мир ирреальный*. В свою очередь, реальный мир включает в себя несколько пространств: *загородное пространство* (с домом Ниггля, его сараем-мастерской и садом, а также домом его соседа Пэриша) и *город*. Ирреальный мир можно разделить на *работный дом / исправительную колонию* (“Workhouse”) и *идиллическую местность*, получившую название «Край/Деревня Ниггля» (“Niggle’s Country”). Следует также обозначить, что оба мира связаны друг с другом несколькими *лиминальными «коридорами»*, через которые персонажи рассказа осуществляют переход между мирами (Ниггль и Пэриш). К такого рода пространствам можно отнести *темный туннель, железнодорожную станцию, вокзал* (все упомянутые локации связывают образы поезда и железной дороги), через которые Ниггль проезжает во время своего последнего путешествия. Существенной характеристикой пространственной организации, с нашей точки зрения, является своеобразная «зеркальность» (ср. образ запущенного сада Ниггля с образом цветущего «Края Ниггля»), которая и противопоставляет части мира (*реальный – ирреальный*), и подчеркивает их взаимосвязь (отметим здесь постепенное узнавание Нигглем в идиллической местности знакомых черт своего живописного произведения).

Временной план произведения, тесным образом связанный с планом пространственным, тоже подчеркивает принципиальное различие двух частей мира. В реальном мире (до предполагаемой смерти главного героя) время движется линейно, упоминаются события прошедших месяцев жизни Ниггля, времена года (прошедшая зима, весна и наступившая осень), и даже отмечается счет времени: “At the end of a week or so...”⁵. После того как Ниггль по-

⁴ Tolkien J.R.R. Tree and leaf. Including mythopoeia. L.: HarperCollins. 2001. P. 94.

⁵ Ibid. P. 100.

падает в *рабочий дом*, ход времени существенным образом меняется: несмотря на смену дня и ночи, время фактически застывает, становится бесконечным: “At first, during the first century or so (I am merely giving his impressions), he used to worry aimlessly about the past”⁶. Еще один существенный момент, связанный с восприятием времени героем, заключается в том, что если сначала Нигглю катастрофически не хватало времени, и он не успевал заниматься обычными делами и творчеством, то после исправительных работ научился все успевать.

Таким образом, рассмотрение *пространственно-временного устройства произведения* позволяет обнаружить в тексте наличие двух миров (*реальный – ирреальный; живых – мертвых*), различающихся между собой как по пространственным характеристикам (*ограниченность – бесконечность*), так и по временной организации (*время линейное – время бесконечное*). Кроме того, нам представляется возможным выделить третий мир (*незавершенного Творения*), связанный с сознанием главного героя и его воображением, если обратить внимание на поразительное сходство «Края Ниггля» с незавершенной картиной: “He went on looking at the Tree. All the leaves he had ever laboured at were there, as he had imagined them rather than as he had made them; and there were others that had only budded in his mind, and many that might have budded, if only he had had time”⁷. Иными словами, идиллическая местность, последний пункт назначения Ниггля, в некотором смысле является *«личным раем»* художника, куда он попадает, преодолев *ад* (*реальный мир*, в котором все, начиная от человеческих взаимоотношений и заканчивая произведением искусства, оказывается «несовершенным» и «незавершенным») и *чистилище* (*рабочий дом / исправительная колония*, где после прохождения трудовой терапии главный герой получает право идти дальше), и обретает долгожданную возможность заниматься творчеством (подробнее об образах ада, чистилища и рая в рассказе «Лист работы Ниггля» см. [Гасанова 2022]).

Переходя к рассмотрению *системы персонажей*, стоит сказать, что всех персонажей можно разделить на *главных* (Ниггль, Пэриш) и *второстепенных* (мисис Пэриш, Инспектор домов и Извозчик, Носильщик, врач, двое безымянных говорящих, пастух, а также зрители Аткинс, Томкинс и Перкинс) по степени участия в сюжетном действии, или же по тому, кто из персонажей наделен способностью перемещаться между двумя ранее обозначенными мирами (*реальный – ирреальный*).

⁶ Tolkien J.R.R. Tree and leaf. Including mythopoeia. P. 103.

⁷ Ibid. P. 110.

Ввиду ограниченного объема статьи, мы подробно остановимся только на главных персонажах. К ним можно отнести Ниггля и Пэриша, которые являются частью единого целого. Если в начале рассказа они плохо относятся друг к другу и, по сути, воплощают два противоположных взгляда на мир, то в конце работают рука об руку над созданием *идиллической местности*. При всей кажущейся беспомощности и даже комичности, Пэришу суждено сыграть важную роль в «завершении» небольшой части *мира незавершенного Творения*. Говоря метафорически, указанные персонажи являются двумя полюсами, между которыми существует неразрывная связь, полюсами, стремящимися притянуться друг к другу. Таким образом, введенная автором оппозиция (*художник – обыватель* и *искусство – жизнь*) постепенно нивелируется и раскрывает читателю мир гармоничного единства, в котором действуют иные законы.

Подводя итог рассмотрению системы персонажей, нужно подчеркнуть, что деление персонажей на *главных* и *второстепенных* позволяет нам лучше понять, какие роли они играют в сюжете произведения, а также увидеть, кто из них наделен основополагающей способностью героя преодолевать пространственные границы. Вместе с тем, после рассмотрения системы персонажей мы можем выделить в тексте фигуру интермедиального героя (Ниггля), наделенного способностью *взаимодействовать* с искусством (живописью) и при помощи собственных произведений *преобразовывать* внутренний мир произведения (*мир незавершенного Творения*). Иерархически именно Ниггль будет главнее Пэриша, так как, во-первых, способность «творить» была присуща ему с самого начала, а во-вторых, в силу господствующей *точки зрения* в тексте.

Мы подробно рассмотрим выражение двух *типов точек зрения* в рассказе Толкина, так как их анализ позволит нам подтвердить гипотезу о наличии в тексте интермедиального персонажа и точнее определить его роль в структуре художественного целого.

Для начала скажем, что, несмотря на доминирование в произведении *фразеологической точки зрения* повествователя, в *психологическом плане* она не является объективной и преимущественно транслирует мысли и чувства главного героя. Читая текст, мы в основном воспринимаем мир именно через оптику художника Ниггля: видим, знаем, воспринимаем то, что находится в поле его кругозора.

Теперь попробуем чуть подробнее остановиться на конкретных композиционно-речевых формах, в равной степени связанных как с повествователем (*фразеологический план*), так и главным героем (*психологический план*). Наглядное пересечение двух обозначенных планов можно обнаружить в разновидностях некоторых *описаний*: *описание картины*, то есть *экфрасис* (начало Творения картины

Ниггля), единожды встречающееся *описание интерьера* (комната в доме Ниггля), а также *описание природы* (широко раскинувшегося Древа в «Краю Ниггля»). Все обозначенные описания связаны с фигурой художника, его видением мира, а также образами ветвей дерева и листьев, которые появляются на картине, потолке комнаты, в *ирреальном мире*. Отметим, что *описание интерьера* неразрывно связано с болезнью главного героя и еще одной композиционно-речевой формой – *видением/галлюцинацией*: “Niggle was in bed, with a high temperature, and marvellous patterns of leaves and involved branches forming in his head and on the ceiling. It did not comfort him to learn that Mrs. Parish had only had a cold, and was getting up. He turned his face to the wall and buried himself in leaves”⁸. Примечательно, как спустя некоторое время на смену диковинным узорам из листьев и ветвей приходит образ песчаной пустыни, маркирующий роковой переворот в судьбе главного героя и угасание его творческих и/или жизненных сил: “At the end of a week or so Niggle tottered out to his shed again. He tried to climb the ladder, but it made his head giddy. He sat and looked at the picture, but there were no patterns of leaves or visions of mountains in his mind that day. He could have painted a far-off view of a sandy desert, but he had not the energy”⁹. Бросающееся в глаза отсутствие такой композиционно-речевой формы как *портрет*, с нашей точки зрения, призвано акцентировать внимание читателей на внутренних переживаниях главного героя и подчеркнуть универсальность изображенного в тексте художника.

В рассматриваемом тексте, помимо *речи повествователя*, можно обнаружить и *реплики персонажей*, среди которых особую роль играют *диалоги* (разговор с Пэришем, Инспектором и Извозчиком, Носильщиком, врачом, двумя безымянными говорящими, пастухом, обсуждение последней сохранившейся картины Ниггля Аткинсом, Томкинсом и Перкинсом), *монологи* (прежде всего, фраза, которую Ниггль произносит в момент обнаружения Древа в *идиллической местности*: “It’s a gift!”¹⁰), а также фрагменты внутренней речи *главного героя* (часть из них можно найти в приведенных ранее цитатах). Постараемся рассмотреть только те высказывания, которые, на наш взгляд, являются наиболее значимыми для прояснения природы интермедialного персонажа и рассмотрения одного из ведущих мотивов произведения – *мотива творения*.

На наш взгляд, немногочисленные диалоги, встречающиеся в тексте, совпадают со значительными изменениями в жизни Ниггля

⁸ Tolkien J.R.R. Op. cit. P. 100.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. P. 110.

(ср.: поездка на велосипеде в город, перемещение из *реального мира* в *ирреальный*, выписка из *рабочего дома* и т. д.). Исключением является только обсуждение картины Аткинсом, Томкинсом и Перкинсом, которое происходит без главного героя, в других пространственных (*реальный мир*) и временных координатах (после смерти художника). При этом в обозначенном диалоге проявляется «внешняя» по отношению ко «внутреннему» миру картины и/или миру мертвых зрительская точка зрения, и дается оценка творческого и жизненного пути Ниггля (практическая и экономическая бесполезность его творчества для Общества).

Итак, подводя итог рассмотрению композиционного устройства произведения, важно подчеркнуть главенство в тексте *точки зрения* художника Ниггля при фразеологическом превалировании *речи повествователя*. В то же время в рассказе отчетливо выделяются и иные *точки зрения*, связанные с оценкой творчества художника и его значимости в миропорядке: *безымянных говорящих* (значимо, творчество Ниггля питает и восстанавливает силы отправившихся в последнее путешествие) и *оценивающих зрителей* (незначительно, по прошествии лет творчество Ниггля будет забыто).

Проанализированный рассказ Толкина представляет собой своеобразную притчу об искусстве, в которой заложено несколько направлений для толкования и самоопределения читателя. Ключевым субъектом текста является интермедиаальный персонаж, Ниггль, который создает собственное произведение искусства (живописная картина) и существенным образом трансформирует внутреннюю реальность литературного произведения на нескольких уровнях: сюжетном, композиционном, мифотектоническом, а также на уровне фокализации. Помимо этого, здесь наглядным образом проявляется концепция суб-творчества Толкина, согласно которой настоящим Творцом является Бог, создатель первичной реальности, а художник способен только подражать Ему, т. е. создавать реальность вторичную. Если придерживаться такого подхода, то любого художника можно рассматривать как суб-творца, который стремится в своем творчестве создать гармоничный, внутренне непротиворечивый мир (подробнее о концепции см. [Hammond 2010]).

Литература

- Бахтин 2022 – Бахтин М.М. Автор и герой в эстетическом событии. СПб.: Алетей, 2022. 544 с.
- Гасанова 2022 – Гасанова В.Р., Анисимова О.В. Мотивы «Божественной комедии» Данте в рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Слово в науке. 2022. Вып. 9. С. 6–8.

- Дрейфельд 2015 – Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово.: КемГУ, 2015. 137 с.
- Лихачёв 1968 – Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
- Успенский 1995 – Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
- Hammond 2010 – Hammond J.S., Hammond M.K. Creation and sub-creation in “Leaf by Niggle” // *Inklings forever. Published Colloquium Proceedings: 1997–2016*. Vol. 7. Article 7. URL: https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol7/iss1/7 (дата обращения 29.10.2023).
- Hansen-Löve 1983 – Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Wien, 1983. S. 291–360.
- Wolf 2003 – Wolf W. Intermedial iconicity in fiction. Tema con variazioni // *From sign to signing* / ed. by W. Müller, O. Fischer. Amsterdam, 2003. S. 339–360. (*Iconicity in Language and Literature*; 3)

References

- Bakhtin, M.M. (2022), *Avtor i geroi v esteticheskom sobytii* [The author and the hero in an aesthetic event], Aleteiya, Moscow, Russia.
- Dreifeld, O.V. (2015), *Voobrazhaemyi mir geroya kak ponyatie teoreticheskoi poetiki* [The imaginary world of the hero as a concept of theoretical poetics], KemGU, Kemerovo, Russia.
- Gasanova, V.R. and Anisimova, O.V. (2022), “Motives of Dante’s ‘La Divina Commedia’ in the story by J.R.R. Tolkien ‘Leaf by Niggle’”, *Slovo v nauke*, no. 9, pp. 6–8.
- Hammond, J.S. and Hammond, M.K. (2010), “Creation and sub-creation in ‘Leaf by Niggle’”, in *Inklings forever. Published Colloquium Proceedings: 1997–2016*, vol. 7, article 7, available at: https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol7/iss1/7 (Accessed 29 Oct. 2023).
- Hansen-Löve, A.A. (1983), *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*, Wien, Austria, pp. 291–360.
- Likhachev, D.S. (1968), “The inner world of a work of art”, *Voprosy literatury*, no. 4, pp. 74–87.
- Uspenskii, B.A. (1995), *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art], Yazyki russkoi kul’tury, Moscow, Russia.
- Wolf, W. (2003), “Intermedial iconicity in fiction: Tema convariazioni” in Müller, W. and Fischer, O., eds., *From sign to signing*, Amsterdam, Netherlands, pp. 339–360. (*Iconicity in Language and Literature*; 3)

Информация об авторе

Степан К. Рыбалко, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; stepan_rybalko@mail.ru

Information about the author

Stepan K. Rybalko, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; stepan_rybalko@mail.ru

Экфрасис в биографическом романе о художнике: «Дама с веером» Джованны Пьерини

Владислава С. Сычева

*Литературный институт им. А.М. Горького,
Москва, Россия, vladislavassycheva@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется использование экфрасиса как ключевого литературного приема в биографической прозе на примере романа Джованны Пьерини «Дама с веером», посвященном жизни художницы Софонисбы Ангвиссолы. Опираясь на классификации, предложенные Е.В. Яценко, автор прибегает к типологизации экфрасисов «по объему»: полный, представляющий собой подробные описания произведений, зачастую с акцентом на технические и стилистические детали, и свернутый, где произведения искусства упоминаются вскользь и служат средством развития сюжета и передачи культурного контекста эпохи. Отдельное внимание уделяется косвенному экфрасису, относящемуся к типологии «по объекту описания» и соответствующему классическому определению тропа, через который передаются детали живописных техник и эмоциональное восприятие картин. Исследование демонстрирует, как биографическая проза о художниках позволяет расширить дискуссию о парагоне искусств благодаря взаимосвязи между визуальными и вербальными видами искусства, что иллюстрируется через примеры экфрасисов работ художницы Софонисбы Ангвиссолы, а также через анализ техник, приемов и различных типов восприятия, к которым прибегает Пьерини для воссоздания художественных образов через описания процесса создания произведений. Таким образом, доказывается релевантность использования экфрасиса в прозаическом произведении не только с эстетической точки зрения, но и для развития повествования в искусствovedческом ключе.

Ключевые слова: экфрасис, роман о художнике, биографический роман, Софонисба Ангвиссола, интердисциплинарность, парагон искусств

Для цитирования: Сычева В.С. Экфрасис в биографическом романе о художнике: «Дама с веером» Джованны Пьерини // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 194–202. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-194-202

The ekphrasis in biofiction about artists.
A case study of Giovanna Pierini's
La Dama con il Ventaglio

Vladislava S. Sycheva

*Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing,
Moscow, Russia, vladislavassycheva@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the use of ekphrasis as a key literary device in Giovanna Pierini's biographical novel *The Lady with the Fan*, which is about the life of the artist Sofonisba Anguissola. Relying on classifications proposed by Elena Yatsenko, the author is using a typologization of ekphrasis "by volume": the "full" ekphrasis, which provides detailed descriptions of works, often emphasizing technical and stylistic details, and the "condensed" ekphrasis, where works of art are briefly mentioned, serving to advance the plot and convey the cultural context of the era. Special attention is given to indirect ekphrasis, classified by the object of description and corresponding to the classical definition of the trope, through which details of painting techniques and emotional perceptions of artworks are conveyed. The study demonstrates how biographical prose about artists broadens the discourse on the paragone of the arts through the interplay between visual and verbal forms of art, what is illustrated through examples of ekphrases of Sofonisba Anguissola's works, as well as through the analysis of techniques, methods, and various types of perception that Pierini employs to recreate artistic imagery through descriptions of the creative process. Thus, the relevance of using ekphrasis in prose is substantiated not only from an aesthetic perspective but also for the development of narrative within an art-historical framework.

Keywords: ekphrasis, novel about artists, bio-fiction, Sofonisba Anguissola, interdisciplinary studies, paragone of arts

For citation: Sycheva, V.S. (2025), "The ekphrasis in biofiction about artists. A case study of Giovanna Pierini's *La Dama con il Ventaglio*", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 194–202, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-194-202

Развитие междисциплинарного подхода к литературе в конце XX – начале XXI в. привело к росту научного интереса к понятию экфрасиса. Отправной точкой для теоретических исследований Н.В. Брагинской, О. Фрейденберг и других ученых стали образцы античной литературы, на материале которых были выведены типологии экфрасисов, отражавшие суть явления в рассматриваемом контексте, но малоприменимые к произведениям последующих

эпох. В настоящее время для анализа более поздней литературы выведено множество различных классификаций, рассматривающих экфрасис не столько как жанр, сколько как литературный прием. В 2011 г. Е.В. Яценко в работе, посвященной анализу романа Дж. Фаулза «Маг», предпринял попытку упорядочить существующие классификации и вывести единый терминологический аппарат со ссылкой на теоретические труды таких исследователей, как Л. Геллер, Н.В. Брагинская, В.В. Бычков, С.С. Аверинцев, Р. Мних и других. [Яценко 2011]. При анализе роли экфрасиса в современной литературе, а именно в романах, основанных на биографиях реально существовавших художников, мы решили сконцентрироваться на двух типологиях, наиболее полно отражающих цель нашего исследования, показав на примере романа Джованни Пьерини «Дама с веером»¹ как в силу неизбежного синтеза плодов словесной и визуальной творческой деятельности данный подтип жанра предрасположен к использованию вербальных описаний произведений изобразительного искусства.

К первой классификации, по объему, относятся полный экфрасис, т. е. подробное описание произведений, в нашем случае зачастую с комментариями технического и стилистического толка, и свернутый, т. е. художественный образ той или иной работы, упомянутый в формате воспоминания или ассоциации героини без акцента на их живописных характеристиках. Внедрение подобных «поверхностных» элементов в нарратив способствует, главным образом, развитию сюжета и прояснению культурного контекста. Вторая классификация, по объекту описания, включает в себя прямой экфрасис, т. е. эксплицитный, и косвенный, который, согласно классическому литературоведению, отвечает характеристикам тропов². У Пьерини он встречается в описаниях природы и персонажей при помощи средств выразительности, используемых для создания нарочито «живописной» манеры повествования от лица героини, как если бы речь шла о портрете или пейзаже ее кисти, что в контексте романа о художниках приобретает дополнительное значение.

Несмотря на скептицизм, бытующий в искусствоведческой среде по отношению к анализируемому нами жанру не только в силу довлеющего над фактическим материалом художественного вымысла, но и в силу неизбежных потерь при переложении визуаль-

¹ *Pierini G.* La dama con il ventaglio. Milano: Electa, 2018. 228 p. В дальнейшем текст романа цитируется по данному изданию.

² Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 427.

ного образа в пространство текста [Baetens 2005], «Дама с веером», на наш взгляд, служит положительным примером гармоничного сосуществования двух различных видов творческой деятельности. Роман предлагает практическое решение многовекового спора о парагоне искусств, пик которого приходится как раз на годы жизни Ангвиссола, т. е. на расцвет Возрождения, с той разницей, что дискуссии XVI в. по следам античных авторов сравнивают живопись не с литературой в целом и прозой в частности, а с поэзией, ставшей наиболее плодотворной почвой для развития экфрасиса как жанра [Ames-Lewis 2000].

В контексте парагона искусств жанр романа о художнике, в котором экфрасис используется как прием, а средства выразительности в качестве инструментария для его создания, представляется нам, с точки зрения описательного потенциала, адекватным эквивалентом поэзии. Синкретизм двух видов искусства достигается благодаря ряду свойств художественной прозы, способствующих достижению точности при переводе языка живописи на язык литературы. Одним из них является свободный объем и не ограниченная метрическими и ритмическими канонами форма произведения, позволяющая обогатить нарратив деталями в том числе технического толка. С этой точки зрения представляет интерес косвенный экфрасис в описании горного пейзажа северной Италии, увиденного глазами героини. В сцене содержится отсылка на традицию европейской потолочной росписи, а именно на прежде фигурировавшие в тексте облака, «которые оживают на потолках дворцов, словно их писали с натуры»³ (р. 13). Пьерини нарочно прибегает к лексике, характерной для текстов с искусствоведческим уклоном, подчеркивая профессиональный взгляд художницы, или использует в качестве стилистических приемов слова, имеющие отношение к живописи, отмечая тем самым свойственный героине визуальный тип восприятия. Так, к первой категории относится игра света на склонах гор, «мягко заштрихованных тенями пробегающих облаков», «растущеванный контур вершин»⁴, «рефлексы голубого»⁵ (р. 12), блекнущие на горизонте; в качестве средств выразительности Пьерини особенное внимание уделяет метафорам («горы обрамляют декорации пейзажа»).

³ Здесь и далее – перевод наш.

⁴ В оригинале употреблено причастие “sfumato”, перешедшее в другие языки как термин, обозначающий технику живописи.

⁵ При обозначении цвета Пьерини использует не общепринятое прилагательное “blu”, а “turchino”, этимологически указывающее на пигмент для изготовления голубой краски.

Интересно отметить, что экфрасисы в романе Пьерини не ограничиваются описанием изображенных на полотнах образов, а зачастую включают в себя эпизоды, запечатлевающие картины в процессе создания и дающие представление о технике и приемах живописи Ангвиссолы, как лессировка, карнация и пр. Многогранность приема проявляется в том числе на уровне способов восприятия: в тех же эпизодах находим информацию о текстуре красок, запахе используемых ингредиентов и даже мягкости кистей, которыми было написано полотно. Например, в силу проблем художницы со зрением в эпизодах ознакомления с предметами искусства, будь то картина неустановленного авторства (р. 47) или подаренная мужем драгоценная шкатулка (р. 189), помимо визуального аспекта делается акцент на тактильное и ольфакторное восприятия. В другом эпизоде, где описываются барельефы фасада Дуомо в Пизе, фигурирует и вовсе неожиданное сравнение мраморных скульптур с сахарным декором, вызванное вкусовыми ассоциациями героини. В романе этому феномену дается следующее объяснение: «Софонисба – сладкоежка, <...> для нее созерцательное наслаждение зачастую связано с чувством вкуса» (р. 79).

Помимо прочего, сюжетность прозаического жанра позволяет интегрировать в экфрасисы и искусствоведческие диспуты, отражающие гипотезы ученых касательно того или иного произведения. Так, например, Пьерини основывается на полемике вокруг иконографии алтарной картины Ангвиссолы «Мадонна делль'Итрия», чтобы состыковать несколько сюжетных составляющих. Полотно служит связующим звеном между разными хронологическими периодами ее жизни: поскольку картина написана вскоре после смерти первого мужа художницы, в ретроспективной интерпретации она предстает свидетельством ее скорби. Экфрасис толкует изображенную на полотне похоронную процессию как дань уважения Фабрицио, погибшему в кораблекрушении и не удостоенному подобной почести. При интерпретации запечатленного там же морского пейзажа Пьерини занимает позицию Марио Марубби, утверждающего, что «присутствие двух кораблей во власти морской стихии на заднем плане не могло не быть отсылкой к его трагической гибели» [Marubbi 2022, p. 63]. По тексту данный фрагмент является плодом фантазии художницы на тему места кораблекрушения, что подразумевает берег острова Капри, неподалеку от которого произошла трагедия. Так Пьерини полемизирует с точкой зрения исследователей, доказывающих принадлежность работы к периоду жизни художницы на Сицилии и склоняющихся к мнению, что на заднем плане изображена Катания или Патерно [Cretti 2023].

Примечательно, что центральный экфрасис романа, а именно полотно, привезенное владельцами художнице для подтверждения авторства, – не что иное, как мистификация: картины «Дама с веером», которая дала название книге и основу интриге, не числится среди работ, официально приписываемых кисти Ангвиссолы. Все экфрасисы в романе, кроме этого, имеют подлинный художественный оригинал, довольно точно совпадающий с описанием – будь то знаменитая «Игра в шахматы»⁶, один из автопортретов Ангвиссолы или «Портрет отца Амилькара Ангвиссола, сестры Минервы и брата Асдрубала». В случае же с портретом неподтвержденного происхождения Пьерини пользуется отсутствием изначального источника, чтобы дать начало детективной сюжетной линии и ввести в заблуждение читателей, если те, заинтригованные ходом событий, решат справиться о полотне. Представляет интерес также издательский ход, усиливающий путаницу подменой визуального образа: на обложке итальянского издания «Дамы с веером» помещен один из портретов Елизаветы Валуа работы художницы, обрезанный так, что может показаться, будто девушка сжимает в руке веер или платок, хотя она лишь придерживает объемный рукав платья. При этом, экфрасис самой картины не является исключительно плодом воображения писательницы – его прообраз можно найти в других работах Ангвиссолы. При сопоставлении деталей туалета изображаемой становится очевидно, что загадочное полотно действительно вдохновлено портретами Елизаветы Валуа, датируемыми 1561 и 1605 гг.

Характерно, что данный экфрасис не сводится к технической функции двигателя сюжета: его эстетическая составляющая также позволяет углубиться в искусствоведческий дискурс и раскрыть тему символики в живописи позднего Возрождения. Момент опознавания картины художницей демонстрирует ее блестящую осведомленность в вопросах женского костюма и этикета, а заодно подчеркивает ее статус придворной дамы, обученной всем нюансам жизни при королевском дворе. Более того, описание полотна иллюстрирует, как в формальном и не предрасположенном к разночтениям жанре портретной живописи Ангвиссоле удастся замаскировать множество скрытых «посланий»: каждая деталь туалета, будь то ткань, драгоценные камни, кольцо и даже то, на какой палец оно надето, имеет определенную трактовку и сообщает новые подробности об их владелице.

Еще одна точка пересечения между двумя искусствами, имеющая экфрастический потенциал в рассматриваемом жанре, – создание психологического портрета путем описания портрета

⁶ В марте 2019 г. картина стала темой месяца в конкурсе экфрасисов “Ekphrastic Review” (“Ekphrastic”).

живописного. Образы героев представлены через наложенные одна на другую призмы – точки зрения писателя и художника. Они приобретают большую «выпуклость» благодаря двойной (если не считать читателя) работе воображения в процессе создания произведения и анализе характеров. В то же время, задействование не только рационального, но и визуального восприятия, подкрепленного фактическим художественным материалом, сообщает им большую правдоподобность. Так, в романе Пьерини галерея портретов (как в буквальном, так и в фигуральном смысле) исторических персоналий дана через экфрасисы работ Ангвиссолы – которые отличались, как отмечал Джорджо Вазари, редким жизнеподобием в изображении людей и их эмоций⁷, – и посредством описания их характеров, домысленных по тем же портретам.

Помимо полотен, выполненных самой художницей, среди эксплицитных экфрасисов в романе встречаются работы других авторов, например, фрески Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе. Фрагмент с описанием зала Трои можно отнести к «поверхностному» типу – емкий образ («крайне правдоподобные, полные динамизма изображения, которые того и гляди сорвутся со стен» (р. 18)) дан прежде всего для того, чтобы передать впечатление молодой Ангвиссолы от увиденного. Особого внимания заслуживает эпизод с росписями того же Романо в зале Амура и Психеи – при их упоминании Пьерини ссылается не на оригинал, а на выполненные по нему гравюры в доме учителя Ангвиссолы и ее сестер Бернардино Кампи. Тот же прием применен к «автопортрету в портрете», на котором Ангвиссола изобразила учителя в процессе работы над ее собственным портретом⁸. Экфрасис, изначально представляющий собой воплощение понятия «искусства в искусстве», в романе является его трехкратной прогрессией (автопортрет-портрет-роман/фреска-гравюры-роман). Помимо эстетической функции прием имеет важное культурологическое значение: его многоступенчатая структура отражает иерархию преемственности творческих принципов художницы, изначально усвоенных от Кампи, на стиль которого, в свою очередь, оказал большое влияние Романо.

Подробное описание персонажей его фрески «Юпитер, соблазняющий Олимпиаду» призвано ввести в повествование первые размышления юной художницы о сущности плотской любви, таким образом давая представление о культурном контексте, в кото-

⁷ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: Полное издание: В 1 т. М.: Альфа-книга, 2008. 1279 с.

⁸ Речь идет об экфрасисе работы Ангвиссолы «Бернардино Кампи пишет Софонисбу Ангвиссолу» (1559, Сиена, Национальная Пинакотекa).

ром росла героиня и в котором формировался ее художественный вкус и «насмотренность». Релевантность термина диктуется самим текстом – не даром Пьерини при рассказе об артистическом пути Ангвиссолы делает акцент на количестве картин, увиденных ею за всю жизнь. Так, например, в романе Антонис Ван Дейк ссылается на «генуэзскую Мадонну» Ангвиссолы, художественная ценность экфрасиса которой в данном случае относительна. Особый интерес представляет искусствоведческий комментарий Пьерини, дающий представление о влиянии генуэзской живописи на формирование стиля художницы. Как она сама подтверждает Ван Дейку, «это было подражание <Луке> Камбьязо» (р. 152), генуэзскому маньеристу XVI в.

Культурный контекст и его роль в романах о художниках представляют отдельный интерес для нашего междисциплинарного исследования, однако в данной статье мы решили сконцентрировать внимание на литературной специфике рассматриваемого жанра и ограничились анализом отдельных примеров пересечения визуального и вербального искусств в текстуальном пространстве романа Пьерини.

Литература

- Яценко 2011 – Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
- Ames-Lewis 2000 – Ames-Lewis F. The intellectual life of the Early Renaissance artist. New Haven: Yale University Press, 2000. 332 p.
- Baetens 2005 – Baetens J. Novelization, a contaminated genre? // Critical Inquiry. 2005. Vol. 32. No. 1. P. 43–60.
- Cretti 2023 – Cretti D. Sofonisba Anguissola: il restauro delle pale di Paternò // Le donne e l'arte. Roma: Quasar, 2023. P. 29–46.
- Marubbi 2022 – Marubbi M. Sofonisba Moncada e Anguissola: opere e giorni di una pittrice cremonese in Sicilia (1573–1579) // Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna, Milano: Nomos Edizioni, 2022. P. 53–64.

References

- Ames-Lewis, F. (2000), *The intellectual life of the Early Renaissance artist*, Yale University Press, New Haven, CT, USA.
- Baetens, J. (2005), “Novelization, a contaminated genre?”, *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 1, pp. 43–60.

- Cretti, D. (2023), "Sofonisba Anguissola: il restauro delle pale di Paterno", in *Le donne e l'arte*, Quasar, Roma, Italy, pp. 29–46.
- Marubbi, M. (2022), "Sofonisba Moncada e Anguissola: opere e giorni di una pittrice cremonese in Sicilia (1573–1579)", *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, Nomos Edizioni, Milano, Italy, pp. 53–64.
- Yatsenko, E.V. (2011), "Love painting, poets... Ekphrasis as an artistic-worldview model", *Voprosy filosofii*, no. 11, pp. 47–57.

Информация об авторе

Владислава С. Сычева, аспирант, Литературный институт им. А.М. Горького, Москва, Россия; 123104, Москва, Тверской б-р, д. 25; vladislavassycheva@mail.ru

Information about the author

Vladislava S. Sycheva, postgraduate student, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia; 25, Tverskoi Boulevard, Moscow, Russia, 123104; vladislavassycheva@mail.ru

Концепт *ВРЕМЯ*.
К вопросу о лингвистических терминах
«понятие», «категория», «концепт»
в переводоведении

Залина Б. Плиева

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, zalina.bekkhanovna@mail.ru

Аннотация. Цель научного исследования заключается в том, чтобы постараться дать точное и самое близкое, на наш взгляд, определение концепту: *ВРЕМЯ*, с точки зрения науки о переводе – переводоведения. *Актуальность* избранной темы заключается в изучении, сравнении и сопоставлении смысловых и лексических значений таких единиц, как «понятие», «категория», «концепт», с учетом их лингво-национально-культурных особенностей. В ареальные исследования концепта: *время* были вовлечены работы не только лингвистического характера, но также и смежных с лингвистикой, науках: когнитивная лингвистика, лингвокультурология, лингвофилософия, теология и т. д. Полученные результаты позволили нам сконструировать синхронную лингво-иерархическую модель воспроизведения мыслительного процесса человека, согласно которой мы установили, что концепт: *ВРЕМЯ* – это расстояние/путь от точки А (*сигнала*) до конечной точки В (*идея*). Язык в данном случае выступает главным интерпретатором мысли, благодаря которому формируется «временной мысленный образ», слагающийся из слов в разуме каждого индивида посвоему в зависимости от своеобразного (исключительного) когнитивного и рецессивного мышления.

Ключевые слова: категория, концепт: время, когнитивное и рецессивное мышление, лингвоцентрический аспект, понятие: время, феномен время, феномен пространство

Для цитирования: Плиева З.Б. Концепт *ВРЕМЯ*: К вопросу о лингвистических терминах «понятие», «категория», «концепт» в переводоведении // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 203–211. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-203-211

Concept *TIME*.
On the issue of linguistic terms
“definition”, “category”, “concept”
in translation studies

Zalina B. Plieva

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
zalina.bekkhanovna@mail.ru*

Abstract. The main *purpose* of the research was to try to give a precise and, in our opinion, the closest definition of the concept: time, from the point of view of the translation science – translation studies. The *relevance* of the chosen theme is to study, compare and contrast semantic and lexical meanings of such units as: “definition”, “category”, “concept”, taking into account their linguistic/national-cultural characteristics in various languages. Areal studies of the concept time involved not only works of linguistic character, but also others (related with linguistics) sciences: cognitive linguistics, linguoculturology, linguo-philosophy, theology and etc. Thus, the results of the study helped us to construct a synchronous linguistic-hierarchical model of human thought process reproduction, according to which we established that the concept of *TIME* – is the distance // path from point A (*signal*) to end point B (*idea*). Language in such a case is the main interpreter of thought, thanks to which a “temporary mental image” is formed. The image is made up of words in the mind of each individual in their own way, depending on the unique (exceptional) cognitive and recessive thinking.

Keywords: category, concept *TIME*, cognitive and recessive thinking, linguacentric aspect, definition: time, phenomenon of time, phenomenon of space

For citation: Plieva, Z.B. (2025), “Concept *TIME*. On the issue of linguistic terms ‘definition’, ‘category’, ‘concept’ in translation studies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 203–211, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-203-211

Картина мира создается, формируется на основе различных накопленных знаний (энциклопедических, культурных, социально-бытовых), памяти. В свою очередь, данные знания находят свое отражение в концепте: *ВРЕМЯ* и в его аспектах: *физическом, лингвистическом, естественно-научном, философском, религиозном*, соотнесенных с *лингвоцентрическим* аспектом. В связи с этим концепция времени легла в основу многих научных дисциплин: от физики и математики до лингвистики/лингвокультурологии, философии, теологии, словесной логики и т. д., во главе которых

стоит человек и его с каждым днем совершенствующиеся знания в этих различных областях.

Концепт *ВРЕМЯ* всегда волновал философов ученых, а также богословов по всему миру. Поэтому в ареальные исследования должны быть вовлечены не только концепты, рассматриваемые в области лингвистики, но и в других смежных с ней науках: лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, теологии и лингвофилософии. При этом видится необходимым перечислить имена тех философов, ученых, лингвистов, историков, которые имели непосредственное отношение к разработке концепта *ВРЕМЯ*: Э. Кант¹; Томас Кун [Кун 2022]; Дж. Лайонз [Lyons 1968]; Е.С. Кубрякова²; Н.К. Гарбовский³; З.Д. Попова, И.А. Стернин⁴; Л.У. Тариева [Тариева 2017] и другие. Отсюда следует, что концептуальное моделирование имманентно присущим наукам о духе, наукам о культуре, философии культуры и языка. В конечном итоге, формируется понятие с сопряженностью объективного и субъективного понимания феномена *время* и феномена *пространство*, во временном моделировании с учетом языковых особенностей каждого индивида.

Основными методами представления и исследования концепта *ВРЕМЯ* в лингвистике, в частности, в переводоведении являются: семантический, сравнительно-сопоставительный, а также лингвокогнитивный и лингвопереводческий.

Человек априори воспринимает весь окружающий его мир через картинки-образы, а точнее говоря, слагая частично мозаику из этих картинок-образов у себя в мозгу, воспроизводит икону/картину своего собственного видения/осмысления мира в целом [Дубовая 2010, с. 64]. Параллельно тому, как черный цвет, прототипом которому является темный – это на самом деле цвет и/или же это темнота, которая накрыла/обволокла, равно как и белый цвет, прототипом которому является – светлый; это цвет или свет, который проник в глаза и озарил все вокруг? [Кун 2022, с. 29–32].

¹ Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Академический проект, 2020. 567 с.

² Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина; под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Филол. фак. МГУ, 1996. 245 с.

³ Гарбовский Н.К. Теория перевода: учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности «Лингвистика и межкультурные коммуникация». М: Изд-во Моск. ун-та (МГУ), 2004. 542 с.

⁴ Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика: уч. изд. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. 315 с.

Аналогичный вопрос преследует человека при исследовании и изучении *ВРЕМЕНИ*. Единого мнения относительно определения понятия: *время* – нет. Однако человек, увидев темноту или свет, дает им форму, которая впоследствии выражается в языке. Язык, являясь инструментом, которым способен оперировать лишь человек, более обширное выражает человеческую мысль по разным причинам, главной из которых является то, что в качестве выражения этих мыслей используются не материальные блага/ресурсы, а слова. Тем самым он (человек) обволакивает то, что «здесь и сейчас» его настигло, в словесную форму, генетический код, знакомый ему и его обладателям, из которого, в последующем, складывается понятие, или, другими словами, «концепт». При таком раскладе в «Теории перевода» «объем и содержание концепта зависят от уже индивидуального когнитивного опыта индивида и во многом определяются условиями жизни, культурой»⁵ и т. п.

При этом если отдельно рассматривать термин «концепт» в лингвистике, то согласно определению, которое выводит Е.С. Кубрякова совместно с В.З. Демьянковым в своем «Кратком словаре когнитивных терминов»: «Концепт – *оперативная, содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (lingua mentalis), всей картины мира, отраженной в человеческой психике*». По их мнению, «концепты возникают в процессе построения информации об объективном положении дел в реальном мире, так и на основании сведений о воображаемых мирах и о возможном положении дел в этих мирах. Концепт – это сведения о том, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира»⁶.

Точку зрения Е.С. Кубряковой и В.З. Демьянкова также разделяют З.Д. Попова и И.А. Стернин, которые определяют концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету»⁷. Однако, как уже стало ясно, существуют аналогичные, имманентные определения, сопряженные со *временем* (также описывающие и пред-

⁵ Гарбовский Н.К. Указ. соч. С. 273.

⁶ Краткий словарь когнитивных терминов. С. 90.

⁷ Попова З.Д., Стернин И.А. Указ. соч. С. 24.

ставляющие его) и близкие по значению к определению – *концепт*: *ПОНЯТИЕ*, *КАТЕГОРИЯ*. Вопрос лишь в том, какой из этих терминов является наиболее приемлемым и соотносимым для более полной передачи и раскрытия *времени* во всем его многообразии и величии? И правда ли то, что человек, как разумное существо, «мыслит категориями»?⁸

Исходя из вышеприведенных определений, мы приходим к выводу, что термин «*концепт*», согласно своей содержательной характеристике, шире термина «*понятие*». На наш взгляд, «концепт» очень близко стоит к «понятию», в некотором случае они даже переплетаются. Однако, если рассматривать концепт как смысл и выражение наших идей через призму того или иного языка, получится, что понятие – это составляющее концепта. Подтверждение этой теории мы находим в работах великого философа Эммануила Канта, который точно смог выделить три характерных условия создания концепта: *сравнение*, *обдумывание*, *абстракция*, где абстракция – это представление или, по словам автора, *понятие*⁹. Отсюда следует, что абстракция – это процесс мысленного восприятия и отождествления одних свойств и отношений вещей, явлений к другим, связанные между собой различными составляющими, такими как группа, поле, класс, категория и т. д. Из данного утверждения также следует, что чем развитее личность и структура его мышления, тем ярче, отчетливее и объемнее будут выстраиваться образы/картинки в его голове – *абстракция (понятие)*.

В конечном итоге, как отмечает В.З. Демьянков в своей статье «Термин “концепт” как элемент терминологической культуры»: «Термины: *понятие* и *концепт*, выступают – историческими дублетами в лингвистике, а русское ПОНЯТИЕ, в свою очередь, калькирует латинское ‘conceptus’ [Демьянков 2007, с. 610–612]». Опровергая его точку зрения Н.Ю. Шведова выдвигает концепцию о «противопоставлении этих двух терминов: *концепт* и *понятие*, где *концепт* – это содержательная сторона словесного знака» [Концепты культуры 2011, с. 9]. Отсюда следует, что *понятие*, приняв «*необходимую форму*», в последующем переходит в концепт для дальнейшей передачи человеком своей мысли/идеи.

Наиболее точным и близким по значению к термину «концепт» в переводоведении является определение, представленное в работе Н.К. Гарбовского «Теория перевода», которым мы будем руководствоваться в ходе нашего дальнейшего исследования. Согласно данному тезису и определению *концепт* – это «когнитивная

⁸ Кант И. Указ. соч. С. 112.

⁹ Там же. С. 117–120.

категория, соответствующая знанию о предмете и характерная для конкретного индивида, строящего конкретное высказывание в конкретном речевом акте, т. е. ту, которая и формирует субъективный смысл высказывания»¹⁰.

Концепт *ВРЕМЯ* есть принципиально важный концепт во всей науке перевода, а именно в теории и практике перевода, так как необходимо всегда и всюду учитывать два существенных аспекта в концепте *ВРЕМЯ* (инг. *'ха/метта ха'*; рус. *'время'*; англ. *'time/tense'*): лингвистический и физический аспекты.

В довершение представленным выше трактовкам «концепта» и его определениям, исходя из концепции Е.С. Кубряковой¹¹ и точки зрения Р. Джекендоффа, на которую опирается данный словарь в представлении знаний о концептах, как об «основных конституентах концептуальной системы, близких “семантическим частям речи”» (концепты *объекта* и его частей: *движения, действия, места* или *пространства, времени, признака* и т. п.), можно сделать вывод, что «концепт *ВРЕМЯ*, ко всему прочему, отражает базисные, универсальные понятия нашей жизни, наравне с такими как: “Вселенная”, “Земля”, “Вода”, “Воздух”, “Сфера”, “Среда” и др.»¹². Они, как отмечает автор, «предсуществуют языку, складываясь как главные концепты (или как семантические части речи) восприятия и членения мира в филогенезе»¹³. Перечисленные выше понятия также едины для всех народов, говорящих на разных языках и принадлежащих к различным этнокультурам.

Исходя из всего вышеизложенного, следует, что *пространство*, представленное в лице «Вселенной», «Земли» и т. д., также всегда неразрывно сопряжено со временем, где *ВРЕМЯ* и *ПРОСТРАНСТВО* – это, в свою очередь, *КАТЕГОРИИ* и *ВЕЛИЧИНЫ* измерения длительности протекающего процесса, совершаемого действия, окружающего места и т. д. Важно при этом отметить, что в любом литературном произведении пространство в свою очередь – это *пространственные отношения между материальными объектами*, а время – *временные отношения событий друг к другу*.

Несмотря на это, *категория времени* уступает *концепту ВРЕМЯ*, в основе которого заложена категориальная грамматика, основополагающими свойствами/функциями которой, в свою очередь, являются метрические, т. е. пространственно-временные отношения.

¹⁰ Гарбовский Н.К. Указ. соч. С. 273.

¹¹ Краткий словарь когнитивных терминов.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 90–91.

Подытожив, скажем, что концепт: *ВРЕМЯ* – это путь от возникновения/воспроизведения сигнала (щелчка) в голове индивида с переходом к конечной стадии – идея (см. рис. 1).



Рис. 1. Синхронная лингво-иерархическая модель воспроизведения мыслительного процесса человека

Явление или, другими словами, сигнал, который мы получаем извне, после формирующийся в знак и/или мысленный образ, облакаемый в словесную форму, согласно своеобразному когнитивному и рецессивному мышлению каждого индивида, в результате составляют язык – «служебный инвентарь», или, другими словами, «фундамент», на котором строится: понятие, категория, концепт, а в последующем – *мысль* и *идея*.

Основная цель статьи заключалась в стремлении осветить вопрос о глубокой и неслучайной связи языка и времени с различными пластами человеческого сознания и выражением этих пластов в лингвистике с научной точки зрения. В результате проведенного исследования были сделаны следующие заключения.

1. Концепт *ВРЕМЯ* как базисное понятие нашей жизни имеет основные качества: движение, необратимость, универсальность. Такие понятия едины для всех народов, говорящих на разных языках и принадлежащих к различным этнокультурам. В конечном итоге формируется понятие с сопряженностью объективного и субъективного понимания феномена *время* и феномена *пространство*, во временном моделировании с учетом языковых особенностей каждого индивида. Также выводы многих ученых – исследователей в различных областях, утверждающих о том, что единого мнения относительно определения *понятия: время* – нет, как и то, что формой выражения концепта *ВРЕМЯ* является лексическая единица и/или «словесный знак» – весьма уместны, что открывает нам возможности для дальнейшего исследования и изучения данного феномена, рассматривая все сферы научного познания, в особенности, в переводеведении.

2. Концепт *ВРЕМЯ* есть принципиально важный концепт в лингвистике и во всей *науке перевода*, а именно в теории и практике *перевода*, так как необходимо всегда и всюду учитывать два

существенных аспекта в концепте *ВРЕМЯ* (инг. *'ха/метта ха'*; рус. *'время'*), что выступает ядром: физический (объективный) и лингвистический (языковой) и/или лингвокультурологический. На периферии выступают дополнительные релевантные признаки (аспекты), дополняющие его содержание: *естественно-научный (фактический) и философский (религиозный)*, соотнесенные с *лин-гвоцентрическим* аспектом.

3. На основе полученных результатов была сконструирована синхронная лингво-иерархическая модель воспроизведения мыслительного процесса человека, согласно которой мы установили, что *концепт: ВРЕМЯ* – это расстояние/путь от точки А (*сигнала*) до конечной точки В (*идея*): от воспроизведения «коротких сигналов», в последующем принимающие форму мысленных прообразов о том или ином объекте, предмете и т. д.

Мы пришли к финальному заключению, что связь времени и языка наиболее отчетливо представлена в лингвистике и в переводоведении. На наш взгляд, только эти две научные области способны выразить отношение времени (момент произнесения высказывания) к описываемой в речи ситуации (то есть к моменту речи или отрезку времени, который в языке обозначается как: *сейчас*), принимаемый за точку отсчета (абсолютное время: *здесь*), или отношение времени к другой относительно-временной (относительное время) категории: *пространство*.

Литература

- Демьянков 2007 – Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н.Ю. Шведовой / отв. ред. М.В. Ляпон. М.: Азбуковник, 2007. С. 606–622. URL: http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM (дата обращения 12.07.2024).
- Дубовая 2010 – Дубовая Н.В. Природа визуализации // Молодой ученый. 2010. № 11 (22). Т. 2. С. 64–66.
- Концепты культуры 2011 – Концепты культуры и концептосфера культурологии / под ред. Л.В. Никифоровой, А.В. Конево. СПб.: Астерион, 2011. 381 с.
- Кун 2022 – Кун Т. Структура научных революций / <пер. с англ. И. Налетова>. М.: АСТ, 2022. 320 с.
- Тариева 2017 – Тариева Л.У. Речевые компоненты парадигмы лица в языках эргативного строя. Назрань: Кеп, 2017. 376 с.
- Lyons 1968 – Lyons J. Introduction to theoretical linguistics. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 519 p.

References

- Dem'yankov, V.Z. (2007), "The term 'concept' as an element of terminological culture", in Lyapon, M.V., ed., *Yazyk kak materiya smysla: Sbornik statei v chest' akademika N.Yu. Shvedovoi* [Language as the matter of meaning. Collected articles in honor of academician N.Yu. Shvedova], Azbukovnik, Moscow, Russia, pp. 606–622, available at: http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM (Accessed 12 June 2024).
- Dubovaya, N.V. (2010), "The nature of visualization", *Molodoi uchenyi*, vol. 2, no. 11 (22), pp. 64–66.
- Kun, T. (2022), *Struktura nauchnykh revolyutsii* [The structure of scientific revolutions], AST, Moscow, Russia.
- Lyons, J. (1968), *Introduction to theoretical linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Nikiforova, L.V. and Koneva, A.V., eds., *Kontsepty kul'tury i kontseptosfera kul'turologii* [Concepts of culture and the concept sphere of cultural studies], Asterion, Saint Petersburg, Russia.
- Tarieva, L.U. (2017), *Rechevye komponenty paradigmy litsa v yazykakh ergativnogo stroya* [Speech components of the person paradigm in ergative languages], Кеп, Nazran, Russia.

Информация об авторе

Залина Б. Плиева, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119234, Россия, Москва, ул. Ленинские горы, д. 1; zalina.bekkhanovna@mail.ru

Information about the author

Zalina B. Plieva, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory St., Moscow, Russia, 119234; zalina.bekkhanovna@mail.ru

Когнитивное исследование по фразеологизмам совместного появления антонимов в русском языке

Ли Юйхань

*Педагогический университет Центрального Китая,
Ухань, Китай, liyuhan1995@mail.ru*

Аннотация. В данной статье рассмотрены фразеологизмы совместного появления антонимов, показана внутренняя семантическая структура антонимических компонентов и выявлены когнитивные причины порождения и конструирования таких фразеологизмов. Содержание исследования составляет описание трех типичных видов конструкций «X и Y», «X или Y», «ни X ни Y» из формы фразеологизмов совместного появления антонимов, а также анализ симметричной воплощенной когнитивной стратегии и иконической последовательности в качестве когнитивных причин феномена фразеологизмов совместного появления антонимов в русском языке.

Ключевые слова: фразеологизмы совместного появления антонимов, антонимические отношения, конструкция, внутренняя семантическая структура, когнитивные причины

Для цитирования: Ли Юйхань. Когнитивное исследование по фразеологизмам совместного появления антонимов в русском языке // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 212–220. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-212-220

A cognitive study of Russian antisense co-occurrence idioms

Li Yuhan

*Central China Normal University, Wuhan, China,
liyuhan1995@mail.ru*

Abstract. The article considers phraseologisms of joint appearance of antonyms, shows the internal semantic structure of antonymic components and reveals the cognitive causes for the generation and construction of such type of idioms. The content of the study is a description of three typical kinds of

constructions “X and Y”, “X or Y”, “neither X nor Y” out of the form of antonymy co-occurrence idioms, and an analysis of symmetrical embodied cognitive strategy and iconic sequence as cognitive causes for the phenomenon of symmetrical embodied cognitive strategy in the Russian language.

Keywords: antonymy co-occurrence idioms, antonymic relations, construction, internal semantic structure, cognitive causes

For citation: Li, Yuhan (2025), “A cognitive study of Russian antisense co-occurrence idioms”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 212–220, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-212-220

Антонимы – это слова, «имеющие противоположные значения»¹, которые объединяются посредством противопоставленного отношения в семантическом поле с определенными общими семемами, и являются словами разного звучания, выражающие «противоположные, но соотносительные друг с другом понятия»². Таким образом, «каждый из членов антонимического противопоставления определяется как лексико-семантическая единица языка именно данным противопоставлением» [Шмелев 1973, с. 142]. Ср.: жара – холод, большой – маленький, подниматься – опускаться и т. д., значение одного существует лишь постольку, поскольку существует значение другого, т. е. основные значения антонимов взаимосвязаны и подразумевают друг друга.

Антонимические отношения являются продуктом когнитивной обработки и концептуализации человека, которые когнитивно смежны, не механически различаются на основе лексико-семантических ассоциаций, а подчиняются человеческим представлениям о когнитивной структуре объективного мира. Совместное появление антонимов – это лексическое явление, распространенное в синтагме и означающее регулярную совместную встречаемость антонимичных лексических единиц в одном контексте. Фразеологизм совместного появления антонимов относится к одновременному появлению пар антонимов во внутренней семантической структуре фразеологизмов [Jones 2006]. В рамках теории конструкционной грамматики фразеологизмы совместного появления антонимов

¹ Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Справочник по русскому языку: Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Мир и образование, 2022. С. 27.

² Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. М.: Просвещение, 1972. С. 64.

рассматриваются как двусторонние языковые единицы, содержащие по крайней мере одну пару компонентов с линейным совместным появлением антонимических отношений, а именно соединение формы (фонематическая структура) и значения (семантическая категория).

По мнению Ю.П. Солодуба, структурный компонент вводит рассматриваемое значение в общую семантическую структуру фразеологизмов в виде самостоятельного элемента³, поэтому фразеологизм совместного появления антонимов подчеркивает существование антонимических отношений между компонентами в измерении определенной концепции, а его внутренняя семантическая структура обеспечивает когнитивную точку присоединения, чтобы разум человека смог войти в открытую сеть знаний, и затем посредством взаимодействия содержания концепции и методов конструирования завершить концептуализацию языковых выражений, содержащих антонимические отношения. Итак, будь то конвенциональные фразеологизмы совместного появления антонимов, такие как «более и менее», «день и ночь», «рано или поздно», «вопрос жизни или смерти», «ни больше ни меньше», «ни жарко ни холодно», «то густо то пусто»; или неконвенциональные фразеологизмы совместного появления антонимов, например, «беда и выручка», «и смех и горе», «ни в городе Богдан ни в селе Селифан», «ни пава ни ворона», «ни к селу ни к городу» и т. д., то среди них пары компонентов «беда» и «выручка», «смех» и «горе», «город Богдан» и «село Селифан», «пава» и «ворона», «к селу» и «к городу» сами по себе не являются антонимами, но в концептуальных измерениях удачи, идентичности, статуса, местоположения и поведения сформировали неконвенциональные антонимические отношения.

Пары антонимов во фразеологизмах совместного появления антонимов обычно не могут появляться изолированно и подчиняются ограничениям грамматических правил, таких как средства связи и синтаксическая структура. Значение большинства фразеологизмов данного типа – это не композиционное значение, порожденное простой суперпозицией семантики каждого компонента, а условное значение, получаемое после концептуальной интеграции компонентов. Более того, большое количество корпусных исследований показало, что совместное появление антонимов встречается чаще, чем ожидалось [Willners 2001; Jones 2006]. Итак, совместное появление антонимов как новая тенденция в изучении антонимических отношений знаменует собой переход от парадигматических

³ Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б. Современный русский язык: Лексика и фразеология (сопоставительный аспект). М.: Наука, 2003. 264 с.

отношений к синтагматическим в изучении антонимических отношений. В настоящее время исследования данного явления все еще относительно малы, и нет специальных исследований о фразеологизмах совместного появления антонимов, но как особый лингвистический феномен, его изучение имеет важную теоретическую ценность и практическую значимость.

Таким образом, основываясь на собранном языковом материале, мы составили три типа конструкций «X и Y», «X или Y», «ни X ни Y» из форм фразеологизмов совместного появления антонимов. Все они образованы путем соединения двух антонимических компонентов союзами, которые представляют собой сочинительную связь. Мы когнитивно проанализируем их с точки зрения типов и отношений внутренней семантической структуры, а также попытаемся выявить когнитивные причины формирования данного феномена, делая акцент на поиске внутренних общностей в их внешнем разнообразии.

«X и Y» является одной из классических конструкций фразеологизмов совместного появления антонимов в русском языке, поскольку компонент «и» является часто употребляемым сочинительным союзом. По сравнению с другими конструкциями, «X и Y» указывает на аддитивное значение отдельных составных компонентов. Например, «более и менее», «больше и меньше», «день и ночь», «так и этак», «стар и мал» и т. д. относятся к неконвенциональным фразеологизмам совместного появления антонимов, семантика которых состоит из основного значения компонентов в антонимических отношениях в рамках конструкции. В то время как «смех и горе», «беда и выручка», «в пух и в прах», «и волки сыты, и овцы целы» относятся к категории неконвенциональных, которые приобретаются только в данной фразеологической конструкции и не имеют антонимических отношений между самими базовыми семантиками компонентов. «X и Y» также устанавливает свои фразеологические варианты за счет расширения компонентов. Один из них заключается в образовании синонимичной конструкции «и X и Y» путем добавления гомоморфного компонента «и», например, «и днем и ночью», «и стар и мал», «и стар и млад», «и так и этак», «и смешно и грустно». Другой – добавление компонента «между», который образует композиционную связь сам с собой, для выражения значения сложения и сочетания в интервале, например, «между жизнью и смертью», «между небом и землей» и т. п.

Конструкция «X или Y» представлена в виде антонимических компонентов, связанных между собой разделительным союзом «или», например, «более или менее», «рано или поздно», «быть или не быть», «живым или мертвым», «тот или другой» и другие кон-

венциональные фразеологизмы совместного появления антонимов, а также неконвенциональные, такие как «теперь или никогда», «на коне или под конем», «на щите или со щитом». Независимо от того, является ли это элементами, которые сами по себе имеют антонимические отношения, или элементами, которые только формируют антонимические отношения в данной конструкции, фрейм конструкции «X или Y» представляет собой значение избирательности. Добавляя компонент имени существительного, конструкция «X или Y» образует новую производную конструкцию «N + X или Y», например, «вопрос/дело жизни или смерти». Это отличается от семантики словосочетания «жизнь или смерть», выражая значение «иметь решающее значение и чрезвычайно важно».

Конструкция «ни X ни Y» состоит из сочинительного союза «ни..., ни...» и компонентов антонимических отношений, которая является наибольшим количеством фразеологизмов совместного появления антонимов в русском языке. Отрицая два антонимических компонента, конструкция приобретает промежуточное значение «серединка на половинку». Д.Б. Тискин доказывал, что для некоторых употреблений «ни... ни...» предпочтительной выглядит трактовка, при которой союз рассматривается не как дизъюнкция – отрицательно поляризованный эквивалент или, лицензируемый под отрицанием, а как конъюнкция – требующий особого регулируемый эквивалент и, на некотором этапе деривации передвигающийся за пределы сферы действия отрицания [Тискин 2019]. Например, «ни больше ни меньше», «ни раньше ни позже», «ни жив ни мертв», «ни жарко ни холодно», «ни да ни нет», «ни взад ни вперед», «ни хорошо ни плохо» и т. д. А также неконвенциональные фразеологизмы совместного появления антонимов: «ни рыба ни мясо», «ни пава ни ворона», «ни тпру ни ну», «ни два ни полтора», «ни бог у свечкой», «ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» и т. д., основаны на отрицательной конструкции, соответственно используя «рыба» и «мясо», «пава» и «ворона», «тпру» и «ну», «два» и «полтора», «в городе Богдан» и «в селе Селифан», образуют две нетрадиционные противоположности на концептуальном уровне, чтобы выразить семантику фразеологизма «нечто невразумительное, недодуманное, бессмысленное».

Следует отметить, что между компонентами таких фразеологизмов наблюдается определенная степень интеграции, и две семантики антонимических пар сливаются в одну, что способствует формированию новой концепции в конструкции в целом. Например, «идти в огонь и в воду» метафоризирует «разительные перемены, трудные ситуации в жизни» через «огонь» и «воду»; «на коне или под конем» также не выражает чисто буквального значения, а

использует компоненты «на коне» как метафору «победы» и «под конем» – «поражения». Таким образом, будучи языковой единицей с двуплановостью, фразеологизмы имеют незаменимые компоненты, которые неотделимы друг от друга, и могут пониматься как в прямом смысле, так и идиоматически [Верецагин, Костомаров 2005], так что всю конструкцию можно отличить от обычных фраз с тенденцией к идиоматичности.

В свете теории когнитивной лингвистики формирование фразеологизмов совместного появления антонимов в русском языке имеет свои когнитивные причины, т. е. возникновение данного языкового феномена является результатом когнитивной обработки после интерактивного взаимодействия между людьми и реальностью. Семантика таких фразеологизмов получается не простым сложением значений компонентов, а результатом концептуальной интеграции компонентов, которая управляется определенными когнитивными механизмами.

Симметричная когнитивная стратегия является основополагающим мотивом для возникновения фразеологизмов совместного появления антонимов. С древнейших времен важнейшим понятием, лежащим в основе гармонии мира, считалась симметрия, которая является универсальным явлением в природе и одним из основных принципов современной науки. Феномен симметрии неизбежно отображается в человеческом сознании в процессе интерактивного взаимодействия с человеком, формируя симметричную воплощенную когнитивную стратегию, которая, в свою очередь, становится средством, используемым в ментальной структуре человека для концептуализации и категоризации новых вещей, а также когнитивной мотивацией для создания искусственных объектов с симметричными структурами (таких как язык, архитектура, живопись, артефакт и т. д.).

Язык в значительной степени подчиняется мышлению человека, и симметричная воплощенная когнитивная стратегия способствует формированию в сознании симметричной концептуальной структуры, которая в дальнейшем отображается в языковых выражениях, что приводит к появлению общепринятых симметричных структур в языках различных этнических групп. Другими словами, одновременно использованы два или более компонентов, которые являются одинаковыми или сходными по категориям слов, структурным характеристикам, грамматическим функциям, смысловым ассоциациям и т. д., с целью формирования картины взаимодополнения и освещения друг друга. Таким образом, симметричная воплощенная когнитивная стратегия является фундаментально-когнитивной причиной фразеологизмов совместного появления

антонимов. Такие фразеологизмы, встречающиеся на одном и том же языковом уровне, должны существовать в виде параллельных симметричных конструкций. Одна из них заключается в использовании оси симметрии, обслуживаемой союзами, для соединения антонимических компонентов, таких как конструкции «X и Y», «X или Y» и т. д. Другая заключается в наложении префиксальных союзов на антонимические компоненты, например, конструкции «и X и Y», «ни X ни Y».

В когнитивной лингвистике «иконичность» означает «как одно-однозначное соответствие между формой и содержанием языкового знака, проявляющееся в материальном либо структурном подобии между означающим и означаемым» [Васильева 2005, с. 28]. Из этого видно, что иконичность фразеологизмов относится к задуманному сходству или аналогии между формой воспринимаемой реальности и семантическим содержанием, и связь между формой и значением фразеологизма произвольна, мотивационна и аргументирована. Поскольку фразеологизмы формируются на основе интерактивного опыта людей и когнитивной обработки реального мира, они напоминают способы восприятия людей и под их действием частично схожи с реальным миром, поэтому иконичность также является причиной образования фразеологизмов совместного появления антонимов.

Последовательность расположения двух антонимических компонентов во фразеологизмах совместного появления антонимов в русском языке имеет определенное обоснование, обусловленное мотивом иконической последовательности. «Иконическая последовательность» означает, что реальный хронологический порядок событий или конвенционально привычное восприятие человеком порядка вещей часто определяет порядок слов в предложении, т. е. порядок компонентов аналогичен хронологическому или когнитивному порядку. Например во фразеологизмах «день и ночь», «и день и ночь» и «рано или поздно» порядок расположения двух компонентов «день – ночь», «рано – поздно» соответствует хронологической последовательности. Последовательность антонимических элементов «более или менее» – «больше – меньше», «между небом и землей» – «небо – земля», «ни стать ни сесть» – «стать – сесть», «стар и мал / стар и млад» – «старый – малый/младой», и т. д., в этих примерах последовательности количественной области, азимутальной области и возрастной области отражают стереотип мышления русскоязычного сообщества о последовательности различных абстрактных понятий, социальных отношений и пр. Итак, под действием иконической последовательности порядок частей фразеологизмов совместного появления антонимов

в русском языке соответствует когнитивному порядку языкового сообщества, в таком случае усилия по когнитивной обработке, затрачиваемые на порождение и конструирование фразеологизмов, сводятся к минимуму, что соответствует принципу когнитивной экономии.

Таким образом, фразеологизмы совместного появления антонимов как особый лингвистический феномен обладают собственной исследовательской ценностью и значимостью. В теоретическом плане когнитивное исследование таких фразеологизмов в русском языке обогащает и расширяет сферу изучения антонимических отношений в научном мире. С точки зрения лингвистической типологии это языковое явление характерно для большинства языков, и когнитивное изучение фразеологизмов совместного появления антонимов в других языках, их сходства и различия с русскими фразеологизмами являются направлением дальнейших исследований. В практическом плане, будь то при переводе фразеологизмов или при обучении фразеологизмам, когнитивный анализ таких конструкций совместного появления антонимов может помочь нам еще глубже прояснить взаимосвязь между мышлением русского народа и его языком, чтобы лучше понять и использовать эти фразеологизмы.

Литература

- Васильева 2005 – *Васильева Т.В.* Иконичность как когнитивный принцип формирования текста (на примере аллюзий к музыкальным произведениям) // Вестник Московского университета. Сер. 19 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2005. № 4 (19). С. 28–38.
- Верещагин, Костомаров 2005 – *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура: Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. М.: Индрик, 2005. 1040 с.
- Тискин 2019 – *Тискин Д.Б.* Ни- и ни... ни: дистрибуция и условия лицензирования // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2019. № 4 (22). С. 300–310.
- Шмелев 1973 – *Шмелев Д.Н.* Проблемы семантического анализа лексики. М.: Наука, 1973. 280 с.
- Jones 2006 – *Jones S.* A lexico-syntactic analysis of antonym co-occurrence in spoken English // Text & Talk. 2006. Vol. 26. No. 2. P. 191–216.
- Willners 2001 – *Willners C.* Antonyms in context. A corpus-based semantic analysis of Swedish descriptive adjectives. Lund: Lund University Press, 2001. 178 p.

References

- Jones, S. (2006), "A lexico-syntactic analysis of antonym co-occurrence in spoken English", *Text & Talk*, vol. 26, no. 2, pp. 191–216.
- Shmelev, D.N. (1973), *Problemy semanticheskogo analiza leksiki* [Issues of semantic analysis of the lexicon], Nauka, Moscow, USSR.
- Tiskin, D.B. (2019), "No- and no... no. Distribution and licence conditions", *Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institut*, vol. 22, no. 4, pp. 300–310.
- Vasil'eva T.V. (2005), "Iconicity as a cognitive principle of text formation (on the example of allusions to musical works)", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19 "Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya"*, vol. 19, no. 4, pp. 28–38.
- Vereshchagin, E.M. and Kostomarov, V.G. (2005), *Yazyk i kul'tura: Tri lingvostranovedcheskie kontseptsii: leksicheskogo fona, reche-povedencheskikh taktik i sapientemy* [Language and culture. Three linguo-country studies concepts. Lexical background, speech-behavioral tactics and sapientema], Indrik, Moscow, Russia.
- Willners, C. (2001), *Antonyms in context. A corpus-based semantic analysis of Swedish descriptive adjectives*, Lund University Press, Lund, Sweden.

Информация об авторе

Ли Юйхань, кандидат философских наук, Педагогический университет Центрального Китая, Ухань, КНР; 430079, КНР, Ухань, провинция Хубэй, Лои шоссе, д. 152; liyuhan1995@mail.ru

Information about the author

Li Yuhan, Cand. of Sci. (Philosophy), Central China Normal University, Wuhan, Hubei, P.R. China; 152, Luoyu Road, Wuhan, Hubei, P.R. China, 430079; liyuhan1995@mail.ru

Сопоставительный анализ языковых особенностей индийского варианта английского, британского английского и русского языков

Ирина Г. Жирова

*Государственный университет просвещения,
Москва, Россия, zhirova557@yandex.ru*

Аннотация. Статья раскрывает некоторые уникальные черты индийского варианта английского языка, включая такие языковые явления, как индлиш/индглиш и хинглиш – лингвистический сплав, иллюстрирующий динамичный лингвистический ландшафт страны, в котором представлены официальные региональные языки Индии. Специфической языковой особенностью хинглиш является то, что он необходим для упрощения коммуникации между жителями Индии. Цель статьи – продемонстрировать взаимовлияние языков, входящих в хиндиязычный и англоязычный ареал, сложившийся в этой стране. Новизна исследования определяется экстра- и интралингвистическими факторами, указывающими на обособление национального варианта индийского английского. Комплексное рассмотрение социо- и культурно-исторических факторов указывает на возможное изменение статуса-кво национально-ориентированного языка как независимого национального варианта.

Ключевые слова: хинглиш, индлиш, диалект, индийский вариант английского языка, разноструктурные языки

Для цитирования: Жирова И.Г. Сопоставительный анализ языковых особенностей индийского варианта английского, британского английского и русского языков // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 221–229. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-221-229

Comparative analysis of the linguistic features of the Indian version of English, British English and Russian

Irina G. Zhirona

*State University of Education, Moscow, Russia,
zhirona557@yandex.ru*

Abstract. The article reveals some unique features of the Indian version of the English language, including such linguistic phenomena as Indlish / Indglish and Hinglish – a linguistic fusion illustrating the dynamic linguistic landscape of the country, in which the official regional languages of India are represented. A specific linguistic feature of Hinglish is that it is necessary to simplify communication between the inhabitants India. The purpose of the article is to demonstrate the mutual influence of the languages belonging to the Hindi-speaking and English-speaking areas that have developed in the country. The novelty of the study is determined by extra- and intralinguistic factors indicating the isolating of the national version of Indian English. A comprehensive consideration of socio- and cultural-historical factors indicates a possible change in the status quo of a nationally oriented language as an independent national variant.

Keywords: Hinglish, Indlish, dialect, Indian version of the English language, multi-structural languages

For citation: Zhirona, I.G. (2025), “Comparative analysis of the linguistic features of the Indian version of English, British English and Russian”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 221–229, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-221-229

Рассмотрение языковых особенностей индийского варианта английского языка является актуальным вопросом в настоящей статье. Цель, обозначенная в аннотации, предполагает решение нескольких задач: а) проанализировать экстра- и интралингвистические предпосылки развития индийского варианта английского языка; б) выявить разграничительные элементы хинглиша и инглиш/индглиша; в) представить реорганизацию инвентарной лексико-семантической системы индийского варианта английского языка.

В современной Индии возникло уникальное лингвистическое явление – хинглиш, представляющий собой гибридное образование хинди и английского, широко используемого в ежедневном общении. В то время как инглиш/индглиш указывает на более литературный вариант индийского варианта английского языка. Такая лингвисти-

ческая смесь языков демонстрирует тесное «сотрудничество» английского и различных южноазиатских языков, набирая популярность как в Азии, так и среди индийской диаспоры в Великобритании. Очевидно, что хинглиш символизирует особый способ общения в многообразии языков Индии, отражающий динамичный лингвистический ландшафт страны [Курченко 2019]. Возникший в результате взаимодействия между британским и индийским населением, хинглиш служит свидетельством взаимодействия различных языковых и речевых явлений. Так, известный лингвист Дэвид Кристалл подчеркивает ключевую и отличительную роль Индии в англоязычном мире, описывая ее как лингвистический «мост», соединяющий основные мировые языки, такие как британский и американский английский, с некоторыми вариантами, встречающимися уже, например, в Китае или Японии [Crystal 2013, pp. 43–46]. Хинглиш выделяется своим характерным произношением, богатым жаргонным словарем и «гибкой» морфологической системой, которая проявляет «терпимость» к различным нестандартным употреблениям. С. Верма также подчеркивает, что индийский английский является «высокоструктурированной системой», то есть это не просто случайное собрание словиндианизмов, а система со своими закономерностями и правилами, которая именно системно и структурно отличается от стандартного британского английского [Verma 1976, pp. 153–165].

В статье для рассмотрения особенностей лексико-семантической системы индийского варианта английского языка используются некоторые частные методы лингвистического анализа, в частности, нормативный анализ, сфера действия которого литературный язык, а также коннотемный анализ добавочного, оценочно-характеризующего признака. Помимо методов лингвистического анализа в статье применяются и методы межкультурной коммуникации, применяемые при рассмотрении особенностей передачи смысла слов и словосочетаний.

Методологическую базу составляют научные труды отечественных и зарубежных ученых в области исследования вариантов английского языка в макросистеме World Englishes, в частности – индийского варианта английского языка: Ю.В. Бещук, И.Г. Жирова, Р. Ранджан, М.А. Кузина, Braj B. Kachru, S. Thomas [Бещук 2021; Жирова, Ранджан 2020; Кузина 2020; Kachru 1998; Thomas 2021] и др.

Так, возникший в результате взаимодействия между британским населением и азиатами, хинглиш служит свидетельством взаимодействия различных языковых и речевых явлений. Действительно, если мы представим английский язык в колониальной Индии как языковой вариант, приближающийся по статусу к на-

циональному уровню, то возникает важный вопрос: можно ли в английском языке в этом случае рассматривать индийские реалии как «чужие», представленные при помощи приема транскрибирования? Эти «чужие» (национальные) реалии относятся к региональным (локально-территориальным) и в основном принадлежат местным диалектам либо некоторым, возможно незначительным социальным сообществам [Влахов, Флорин 2009, с. 58–60].

Использование, например, лексемы ‘bazaar’ в индийской лингвокультуре отражает местный контекст, в то же время и обогащает английский язык и другие европейские страны новыми смыслами, связанными с торговлей и культурой восточного региона, поскольку эта лексема была заимствована в европейские языки через индийский вариант английского языка.

Так, ‘bazaar’ – это

...a permanent market, or street of shops. The word has spread westward with Arabic, Turkish, and, in special senses, into European languages, and eastward into India, where it has been generally been adopted into vernaculars. The popular pronunciation is bazar. In S. Indian and Ceylon the word is used for a single shop or stall kept by a native¹.

Ср., англ. яз.: “bazaar” –

1. (in Iran, India and other Eastern countries) street of workshops and shops; that part of a town where the markets and shopping streets are;
2. (in GB, US) shop for the sale of cheap goods of great variety; 3. place where there is a sale of goods for charitable purposes: a church bazaar².

Ср., рус. яз.: базар –

...розничный торг преимущественно съестными припасами, привозимыми самими производителями, происходящий (по определенным дням или ежедневно) на площади или в отведенном для этого помещении³.

Сопоставляя три лингвокультуры – индийский вариант английского языка, британский английский и русский язык – можно

¹ Yule H., Burnell A.C., Crooke W. Hobson Jobson; a glossary of colloquial Anglo-Indian words and phrases, and of kindred terms, etymological, historical, geographical and discursive. L.: John Murray, 1903. P. 75–76.

² Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 67–68.

³ Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1978. С. 55.

констатировать, что, безусловно, тесная взаимосвязь языка и культуры несомненна, актуальна для современного глобального мира и значима для коммуницирующих национальных социумов. Так, лингвокультурные совпадения в семантике национально-обусловленных лексико-семантических систем направлены на обеспечение взаимопонимания участников межкультурного общения, в то время как расхождения провоцируют недопонимание и требуют дополнительного комментария. Дефиниции лексемы *bazaar*, представленные на трех языках, очевидно свидетельствуют о наличии такого объединяющего три культуры «концептуального» компонента, как торговля: а) индийский вариант английского языка включает следующие маркеры концепта «торговля»: “a permanent market, or street of shops”, “a single shop or stall”; б) британский английский “street of workshops and shops”; “the markets and shopping streets”; shop for the sale”, “place where there is a sale of goods”; в) русский язык: «розничный торг».

Дальнейший анализ понятийного пространства приведенных дефиниций свидетельствует о некотором, на первый взгляд не столь существенном, смысловом различии уточняющих элементов. Так, в индийском варианте значимо то, что эта лексема употребляется “for a single shop or stall kept by a native”⁴.

При анализе индийских лексем следует подчеркнуть, что это понятие приобретает различные значения в разные временные периоды, особенно при рассмотрении его в диахроническом аспекте, поскольку в XIX в. и в начале XX в. (до получения независимости) Индии принадлежали территории Пакистана и Бангладеш, большинство жителей которых исповедовали ислам.

Наиболее интересный для лингвистических исследований языка представляет колониальный период, поскольку именно в это время в полной мере проявился такой феномен, как англо-индийская языковая культура с характерными рече-языковыми элементами. С одной стороны, этот период характеризовался многочисленными заимствованиями из британского английского, безусловно обогащающего многочисленные языки Индии новыми словами и словосочетаниями чаще административно-управленческой лексики, а с другой – британский английский стал заимствовать некоторые лексические элементы обиходного (разговорного) языка людей, проживающих в разных регионах страны.

Так, например, к таким регионально-территориальным лексемам с полным правом можно отнести название популярного в Индии соуса *curry* (карри). В индийском английском эта лексема означает “a little of this (curry) gives a flavour to a large mess of rice.

⁴ Yule H., Burnell A.C., Crooke W. Op. cit. P. 75–76.

The word is Tam, kari, i.e. ‘sauce’ ”⁵. Популярность этого соуса привела к широкому его распространению во многих странах мира.

Проанализируем еще один пример: лексема *maidan* (майдан). Считается, что это слово персидского происхождения и обозначает «любую открытую площадку». В начале это слово было заимствовано в арабский язык, хинди, а также тюркские языки, а позднее оно получила широкое распространение во многих языках мира. Лексико-семантические системы разных языков подвержены эволюционным языковым процессам. Так, изначальное понятие этого слово – «открытая местность / площадка» – характеризуется некоторой неопределенностью и семантической размытостью его значения в когнитивном плане. По-видимому, семантическая неопределенность / размытость позволяет заимствующему языку по мере возможности конкретизировать понятийное пространство, формируя таким образом новые либо обновленные значения и способствуя проникновению слова в свою языковую систему. Вот почему эта лексема получила такое широкое распространение во многих языках. Во всех языках, в которых она появилась в разные исторические отрезки мира, эта лексема так или иначе получила необходимое семантическое уточнение в рамках лексико-семантических систем этих языков. Смысловое развитие этой лексемы указывает на богатую историю ее становления во многих языках мира.

Так, например, в англо-индийском словаре дается следующее определение этой лексемы “a plain, a level-track; any large open space, especially one covered with grass and maintained as a place for recreation or for the parade of troops”⁶. В словарной статье также указано, что в современный индийский язык это слово было заимствовано из хинди и арабского языков. В энциклопедии битв мировой истории Томаса Бенфилда Харботла *maidan* упоминается, поскольку в середине XIX в. состоялась первая англо-афганская война, решающую роль в которой сыграло сражение под Кабулом, состоявшееся 14 сентября 1842 г. Место сражения – *maidan* – упоминается в исторических документах: афганская армия, насчитывающая 12 тыс. участников под руководством Шамседдина заняла господствующие высоты, однако британский генерал Нотт после ожесточенного боя сумел отбросить афганцев и захватить эту высоту.

⁵ Ibid. P. 281.

⁶ Whitworth G.C. An Anglo-Indian dictionary. A glossary of Indian term used in English and of such English or other non-Indian terms as have obtained special meanings in India (uploaded by Ibteda archives on April 12, 2023). Pakistan: Sang-E-Meel Publications, 1981. P. 189.

В то же время в современном украинском языке произошла смысловая «перестройка» семантической структуры этого слова. Под влиянием внешних факторов (в основном политических событий) лексема «майдан» была преобразована в социально значимое ключевое слово «место проведения протестных акций». Такого понятия в новом социокультурном аспекте до событий на Украине языки не знали. Только историческая необходимость способствовала подготовке в начале почвы, а затем и самой лингвистической трансформации: от обычного предметного (графического, пространственного) значения до социокультурного, очевидно дополненного экстралингвистической информацией политического характера.

В то же время слово *Ducks*, широко используемое в разговорной речи англо-индийцев и означающее «мужчину/джентльмена», не получила широкого распространения за пределами страны, поскольку имплицитно имеет устойчивую отрицательную коннотацию, передающую «презрение» со стороны коренных жителей страны к англичанам: “The slang: distinctive name for gentlemen belonging to the Bombay service”⁷.

Важно подчеркнуть, что хотя британцы в Индии формировали свой уникальный микромир, английский язык как «англо-индийский» все же был широко принят и использован в административно-управленческой деятельности. В то время как в других регионах такое специфическое обозначение не нашло широкого отражения. Это связано с некоторыми историческими обстоятельствами, а также с взаимоотношениями между колонизаторами из Великобритании и местным населением. Исследования в данной области указывают на взаимное воздействие английского языка и местных автохтонных языков, что особенно заметно в контексте слов-реалий, отражающих соответствующую реальность. В ряде случаев отмечается, что это взаимодействие является двусторонним. Очевидно, что это должно сказываться, прежде всего, на лексических единицах, отражающих конкретные явления.

В англо-индийском контексте можно выделить и такие лексические единицы, которые отражают уникальные явления или культурные особенности этой страны: Например: *Pagri* (*Pagri*) происходит от पगड़ी (хинди) и обозначает традиционный мужской головной убор (тюрбан), часто носимый в регионах Индии⁸.

⁷ Yule H., Burnell A.C., Crooke W. Op. cit. P. 384.

⁸ Definition of ‘pagri’ // Free online dictionary, thesaurus and reference materials. URL: <https://www.thefreedictionary.com/pagri> (дата обращения 21.09.2024).

Таким образом, индийский вариант английского языка идентифицируется в современном мире как один из нетипичных и нестандартных языков мира, используемого вне географических границ Великобритании. Он играет ключевую роль в социокультурном контексте Индии, поскольку успешно прошел аккультурацию и «нативизацию» в этой стране. Имея различные языковые характеристики и являясь разновидностью английского, он в своем историческом развитии постепенно приобрел статус институционального, трансплантированного языкового варианта в Индии.

Литература

- Бешук 2021 – *Бешук Ю.В.* Проблемы перевода иноязычных культурных реалий и пути их решения (на примере языка хинди) // Иностранные языки и современные тенденции в иноязычном образовании: Материалы V Юбилейной международной научно-практической конференции / отв. ред. С.Ю. Капкова. Воронеж, 2021. С. 436–442.
- Влахов, Флорин 2009 – *Влахов С.И., Флорин С.П.* Непереводимое в переводе. М.: Р. Валент, 2009. 360 с.
- Жирова, Ранджан 2020 – *Жирова И.Г., Ранджан Р.* Роль и место индийского варианта английского языка в контактной вариантологии // Актуальные проблемы лингвокультурологии и межкультурной коммуникации в теории и практике перевода: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Москва, 23 декабря 2019 г.: Сб. статей. М.: МГОУ, 2020. С. 131–134.
- Кузина 2020 – *Кузина М.А.* Особенности авторских приемов раскрытия семантики экзотической лексики в мультикультурном романе // Казанская наука. 2020. № 10. С. 73–75.
- Курченкова 2019 – *Курченкова Е.А.* Формулы вежливых обращений и благословений в индийском английском // Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики: Материалы Международной научной конференции. Волгоград, 8 февраля 2019 г. Волгоград: ВГУ, 2019. С. 87–91.
- Crystal 2013 – *Crystal D.* English as a global language. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 212 p.
- Kachru 1998 – *Kachru B.* English is an Asian language // Links and Letters. 1998. No. 5. P. 89–108.
- Thomas 2021 – *Thomas S.* Code-switching in spoken Indian English. A case study of sociopolitical talk // Journal of Contemporary Philology. 2021. T. 4. No. 1. P. 7–40.
- Verma 1976 – *Verma S.K.* Code-switching. Hindi – English // Lingua. 1976. Vol. 38. No. 2. P. 153–165.

References

- Beshchuk, Yu. (2021), "Issues of translation of foreign cultural realities and ways to solve them (using the example of the Hindi language)", Kapkova, S.Yu., ed., *Inostrannyye yazyki i sovremennyye tendentsii v inoyazychnom obrazovanii, Materialy V Yubileinoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Foreign languages and current trends in foreign language education. Proceedings of the V Anniversary International Scientific-Practical Conference], Voronezh, Russia, pp. 436–442.
- Crystal, D. (2013), *English as a global language*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Kachru, B. (1998), "English is an Asian language", *Links and Letters*, no. 5, pp. 89–108.
- Kurchenkova, E.A. (2019), "Formulas of polite addresses and blessings in Indian English", *Kommunikativnye aspekty sovremennoyi lingvistik i lingvodidaktiki: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Volgograd, 8 fevralya 2019 g.* [Communicative aspects of modern linguistics and linguodidactics. Proceedings of the International Scientific Conference. Volgograd, February 8, 2019], VGU, Volgograd, Russia, pp. 87–91.
- Kuzina, M.A. (2020), "Specific features of author's methods for revealing the semantics of exotic lexicon in a", *Kazanskaya nauka*, no. 10, pp. 73–75.
- Thomas, S. (2021), "Code-switching in spoken Indian English. A case study of sociopolitical talk", *Journal of Contemporary Philology*, vol. 4, no. 1, pp. 7–40.
- Verma, S.K. (1976), "Code-switching. Hindi – English", *Lingua*, vol. 38, no. 2, pp. 153–165.
- Vlakhov, S.I. and Florin, S.P. (2009), *Neperevodimoe v perevode* [Untranslatable in translation], R. Valent, Moscow, Russia.
- Zhirova, I.G. and Randzhan, R. (2020), "The role and place of the Indian version of the English language in contact variantology", in *Aktual'nye problemy lingvokul'turologii i mezhkul'turnoi kommunikatsii v teorii i praktike perevoda: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem. Moskva, 23 dekabrya 2019 g.: Sbornik statei* [Current issues of linguoculturology and intercultural communication in the theory and practice of translation. Proceedings of the All-Russian Scientific-Practical Conferentsii with international participation. Moscow, December 23, 2019. Collected articles], MGOU, Moscow, Russia, pp. 131–134.

Информация об авторе

Ирина Г. Жирова, доктор филологических наук, профессор, Государственный университет просвещения, Москва, Россия; 105005, Россия, Москва, ул. Радио, д. 10А, стр. 2, zhirova557@yandex.ru

Information about the author

Irina G. Zhirova, Dr. of Sci. (Philology), professor, State University of Education, Moscow, Russia; bldg. 2, bld. 10A, Radio St., Moscow, Russia, 105005; zhirova557@yandex.ru

УДК 7.01:004

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-230-239

Цифровые трансформации в культуре и искусстве: современные реалии

Алсу А. Сокровищук

*Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Россия, yagudinaaa@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается степень внедрения информационных технологий в культурной и художественной области, а также приводится анализ изменений, которые произошли на фоне цифровизации в сфере культуры и искусства за последние годы. Исследование плюсов и минусов цифровизации арт пространств позволит оценить эффективность условий, созданных для формирования комфортной цифровой среды для людей различных социальных групп: учащихся, туристов, зрителей (слушателей) и т. д. В исследовании также приводятся наиболее популярные инновации сферы информационных технологий, используемых в культурной среде и арт пространстве в настоящее время, а также влияние искусственного интеллекта и нейросетей на деятельность и творчество художников, музыкантов, писателей и других деятелей искусства. Сегодня существует проблема качественных изменений внедрения цифровых технологий в культуру и искусство. На практике работа в данном направлении интенсивно ведется. В теории рассматриваемый вопрос изучен недостаточно и требует комплексного подхода к изучению и проведения новых научных исследований.

Ключевые слова: цифровизация, информационные технологии, культура, искусство, нейросеть, искусственный интеллект

Для цитирования: Сокровищук А.А. Цифровые трансформации в культуре и искусстве: современные реалии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 230–239. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-230-239

Digital transformations in culture and art. Modern realities

Alsu A. Sokrovishchuk

*Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Russia,
yagudinaaa@mail.ru*

Abstract. The article considers the extent to which introduction of information technologies have been introduced in the cultural and artistic field as well as provides an analysis of the changes that have occurred against the background of digitalization in the field of culture and art in recent years. The study of the pros and cons of digitalization of art spaces will allow us to assess the effectiveness of the conditions created for the formation of comfortable digital environment for people of various social groups: students, tourists, spectators (listeners), etc. The study also highlights the most popular innovations in the field of information technologies used in the cultural environment and art space at the present time, as well as the impact of artificial intelligence and neural networks on the activities and creative work of artists, musicians, writers and other artistic professionals. Today, there is an issue of qualitative changes in the introduction of digital technologies into culture and art. In practice, work in that direction is intensively underway. In theory, the issue under consideration has not been sufficiently studied and requires an integrated approach to the study and conduct of new scientific research.

Keywords: digitalization, information technologies, culture, art, neural network, artificial intelligence

For citation: Sokrovishchuk, A.A. (2025), "Digital transformations in culture and art. Modern realities", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 230–239, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-230-239

В современный период активными темпами идет цифровизация во всех сферах жизнедеятельности общества, в частности, в области культуры и искусства. В России в 2019 г. государство разработало масштабные проекты в сфере культуры и туризма, был успешно реализован национальный проект «Культура». Так, проект в новом цифровом формате позволил реорганизовать учреждения культуры и искусства, путем внедрения информационных технологий в их работу и повысить доступность для населения в масштабах страны, регионов и муниципалитетов [Кузьменко, Моторина 2021, с. 170]. Стоит отметить, что с целью поэтапного проведения процесса цифровизации услуг в сфере культуры, а также создания единого

информационного пространства реализован федеральный проект «Цифровая культура». Сегодня уже реализовано 500 виртуальных концертных залов, а также на сайте «Культура.РФ» размещено 600 онлайн-трансляций культурных мероприятий, что позволяет выполнять государству задачи доступности культуры и искусства. Очевидно, что сегодня сохранение научного и культурного наследия обеспечивает развитие цифрового медиапространства [Музычук 2020, с. 57].

В широком смысле термин «цифровизация», по мнению исследователей О.И. Мирошниченко, Я.В. Гайворонской и А.Ю. Мамычева, охватывает использование компьютерных, информационных, цифровых и телекоммуникационных технологий, а также внедрение искусственного интеллекта в различные сферы общества. В то же время, в узком смысле цифровизация трактуется как процесс перевода данных в цифровой формат, а в широком – как «стратегия интеграции цифровых технологий в повседневную жизнь общества» [Гайворонская, Мирошниченко 2019, с. 51].

Виртуальная реальность вошла во все сферы нашей жизни, в том числе в одни из самых творческих – культуру и искусство. В современный период применение информационных технологий в искусстве и социокультурном пространстве определяет поиск новых подходов к вопросам качественных изменений, повышения цифровой грамотности населения. Формируются все новые запросы пользователей, с каждым годом они становятся все изощреннее, смелее, становясь «вызовом» как для разработчиков, так и для мира в целом. В связи с этим государство на всех уровнях (федеральном, региональном, муниципальном) сегодня предпринимает меры, разрабатывает стандарты, помогает в удовлетворении максимальных потребностей россиян в условиях цифровой трансформации.

Стоит отметить, что мир культуры и искусства в современной России приобретает иной вид и смысл. Виртуализация различной информации, активное внедрение искусственного интеллекта, а также других инновационных технологий меняют реальность и погружают человека в иной мир, более насыщенный, интересный, потрясающий воображение, но в то же время более удобный и доступный. Следовательно, информационные технологии позволяют изменять социально-культурное пространство, способы инкультурации и социализации личности. Создаются новые проекты, которые предполагают новые форматы выставок, тематических конференций, обучающих программ, культурно-познавательных туров и т. д.

Главной целью цифровой трансформации сферы культуры и искусства сегодня является повышение доступности, привлека-

тельности и эффективности за счет применения инновационных технологий. Благодаря данному процессу происходят качественные изменения во взаимодействии учреждений культуры и искусства, в частности в отношении работы с молодым поколением, так как данная возрастная категория населения наиболее вовлечена сегодня в виртуальный мир. Так, например, приоритетным направлением становится развитие различных онлайн-ресурсов. Это позволяет создавать уникальный контент под индивидуальные потребности каждой личности, применять новые форматы сетевого творчества, создавать интересный познавательный образовательный контент. Все эти инновации в комплексе позволяют раскрывать внутренний творческий потенциал индивидуума, повышать уровень культуры, прививать эстетический вкус молодежи. В общем, в России цифровизация культуры и искусства идет по пути глубокой интеграции в процесс социализации и инкультурации молодежи в условиях комфортной и уже привычной виртуальной среды.

Известно, что современный мир – это мир компьютерной техники. Молодое поколение сегодня имеет «клиповое» мышление. Суть термина заключается в поверхностном, фрагментарном восприятии информации. Молодежь легко осваивает новые устройства и гаджеты, быстро разбирается в тенденциях цифровизации и инновационных технологиях. В связи с этим сегодня необходимо делать акцент на виртуальные технологии, которые в полной мере позволят раскрыть молодежи мир культуры и искусства, в частности. Возможно создавать новые интерактивные курсы по гуманитарным дисциплинам; новых дистанционных образовательных программ обязательного и дополнительного образования для школьников и студентов; лектории, семинары и конференции с интерактивным контентом. В современной России в связи со сложной геополитической и социально-экономической ситуацией сфера культуры и искусства трансформируются в целях формирования новой культуры и идентичности личности. Особенно актуальна эта тенденция для молодого поколения. Культура и искусство сегодня дают возможность молодежи осознать свою общекультурную идентичность, помогают найти свое место в жизни, отслеживать тенденции в обществе, развивать критическое мышление и эстетический вкус. Более того, современные тинейджеры активно пробуют себя как художники, писатели, музыканты, применяя в своем творчестве и самовыражении средства искусственного интеллекта.

Стоит также отметить самые востребованные инновации в сфере информационных технологий и новых форматов взаимодействия с аудиторией в социокультурном пространстве. Во-первых, незамеченным инструментарием всех творческих людей стали глобальные

интерактивные Интернет–порталы по вопросам искусства. Так, они с интуитивно понятным и удобным интерфейсом сочетают в себе большой функционал, множество веб-сервисов, возможность перехода на различные тематические сайты, посвященные знаменитым певцам, художникам, поэтам и другим деятелям искусства. Актуальным направлением сегодня для молодежи становится посещение интернет-ресурсов с тематикой историко-культурных событий [Лисенкова 2018, с. 39].

Во-вторых, появилось новое явление для Интернета – активное распространение тематических групп и сообществ по вопросам культуры и искусства. Стоит отметить, что данные группы по интересам творческих личностей могут быть на профессиональном уровне, носить серьезный характер. Однако сегодня все чаще появляются непрофессиональные сообщества, которые обсуждают конкретного деятеля культуры, художника или направление в искусстве. Достаточно большое разнообразие контента позволяет выбрать человеку интересующее его направление и, возможно, реализовать свой творческий потенциал. Сотворчество в таких группах приветствуется всеми членами сообщества.

В-третьих, в рамках медиатизации культурно–образовательной среды сегодня набирают популярность услуги виртуальных сервисов, образовательных приложений и библиотек. Стоит отметить и большой образовательный потенциал мобильного приложения «НЭБ Свет», которое способствует повышению уровня культуры пользователей. Это специальный проект Национальной электронной библиотеки (НЭБ). Веб-версия предполагает свободный доступ к огромной коллекции отечественной и зарубежной литературы, а также аудиокнигам различной тематики. Важно отметить, что книги подбирают профессионалы в своей области: филологи, словесники, историки и т. д. Мобильные библиотечные приложения имеют большие перспективы в будущем. Очевидно, что преимуществом использования инновационных технологий (QR-коды и RFID-метки) в данных приложениях является обеспечение удобства поиска информации. Так, с помощью QR-кодов можно скачивать любые книги на мобильные устройства, также с помощью технологии RFID подбирать рекомендации для чтения информационных материалов радиочастотными метками [Бушков 2022, с. 180; Лисенкова 2018, с. 39].

В-четвертых, «виртуальные музеи, театры, филармонии и библиотеки, предоставляющие удаленный доступ к фондам хранения с подробным описанием экспонатов, виртуальными экскурсиями и полноценным виртуальным посещением музея, библиотеки в любое время» [Лисенкова 2018, с. 39].

Следует также отметить, что сегодня в социокультурном пространстве виртуальные музеи становятся трендом. Известно, что понятие «виртуальный музей» введено в международной практике в 1990-х гг. Важно понимать, что развитие цифровых инновационных технологий, медиатизация культурно-образовательной среды, внедрение мультимедийных креативных индустрий в настоящее время привело к изменению форм и методов организации культурного пространства музеев. Современные виртуальные музеи представляют широкий комплекс услуг и контента. Так, среди цифровых возможностей музеев можно выделить следующие: оцифровка, аудиогиды, фото- и видеосъемка, удобная навигация, современный интерфейс. На интерактивных мероприятиях и выставках регулярно используются средства информационных технологий. Такой комплексный подход к реализации проектов VIR экскурсий позволяет трансформировать простые интернет-ресурсы с фото выставочных работ в интересный виртуальный музей с уникальным контентом [Жукова 2019, с. 360; Лисенкова 2018, с. 39].

В-пятых, в современном искусстве появляются новые форматы творческой деятельности на основе технологий дополненной (AR) и виртуальной (VR) реальности. Сегодня реализуются проекты единого творчества на цифровых ресурсах при интеграции информационных технологий, нейросетевого программирования и традиционного искусства. Применение VR- и AR-технологий позволяет создавать новые произведения искусств и экспериментировать в направлении Digital-Art. Примечательны такие инновационные проекты, как Science&Arts – Laboratoria Art&Science Foundation, «Новое состояние живого» и “Heliotropika” [Лисенкова 2018, с. 40; Ломовцева, Рогожина 2023, с. 8]. Кроме того, информационные технологии значительно влияют на работу художников, музыкантов и кинематографистов. Современные художники активно используют графические планшеты, специализированные программы для создания цифровых картин, такие как Adobe Photoshop и Corel Painter, а также 3D-моделирование. Музыканты применяют цифровые аудио рабочие станции (DAW) для записи и редактирования музыки, создают виртуальные инструменты и используют нейросети для генерации мелодий. В киноиндустрии широко применяются технологии компьютерной графики (CGI), визуальные эффекты (VFX) и анимация, что позволяет создавать уникальные зрелищные проекты, невозможные без информационных технологий [Конурина 2020, с. 206].

Особое внимание стоит уделить использованию нейросетей в культуре и искусстве. Нейросети помогают в создании музыки, картин и сценариев, а также анализируют большие объемы данных

для выявления трендов и предпочтений аудитории. Примером является проект «DeepDream» от Google, который использует нейросеть для генерации сюрреалистичных изображений на основе существующих фотографий [Медведева 2018, с. 235], а также самый популярный на сегодняшний день Midjourney. Стоит также отметить такие как «Шедеврум» от Яндекса, Stable Diffusion XL, Runway и т. д. В области музыки нейросети, такие как OpenAI's MuseNet, Suno AI и т. д. способны генерировать композиции в различных стилях, имитируя творчество известных композиторов, но при этом «современные модели нейросетей для генерации музыки пока что не способны к производству выдающихся художественных результатов» [Григорьев 2024, с. 141]. Существуют нейросети в помощь писателям, которым не составит труда создать эскиз сюжета, продумать персонажей, написать главу и даже предложить иллюстрации к произведению. Среди наиболее популярных технологий искусственного интеллекта стоит отметить AISearch, Rytr.me, Writesonic, НейроТекстер и др. Данная технология набирает огромную популярность и очень интенсивно совершенствуется. Но при всем своем молниеносном развитии, использование искусственного интеллекта имеет на сегодняшний день слабую нормативную базу, кроме того, вызывает много этических вопросов и споров: кого в итоге считать автором, если произведение создавалось с применением нейросетей.

В 2023 г. значительно выросла потребность в культурно-познавательных турах. Такие туры способствуют развитию общекультурной идентичности и вызывают чувство гордости за страну. Основным фактором успешности туристического бизнеса в современный период является внедрение информационных технологий для повышения уровня сервиса и услуг. Комфорт и доступность туров повышают их популярность [Воробьев, Довгалоук 2023, с. 374]. Сегодня в путешествиях активно используются мобильные гиды и специальные цифровые приложения с элементами AR и VR, которые позволяют визуализировать пространство и погружаться в другой временной период в виртуальном мире. Подобные технологии обеспечивают туристам насыщенные впечатления от экскурсий и вовлекают их в процесс сотворчества.

Таким образом, цифровизация качественно модернизирует сферу культуры и искусства. Важным аспектом в данном направлении является анализ проблемных вопросов, которые необходимо решать поэтапно при осуществлении стратегии цифровой трансформации. Это позволяет выявлять недостатки финансирования, технические и организационные ошибки и своевременно их устранять, что способствует совершенствованию учреждений культуры, сферы

искусства, туристического сервиса и повышению цифровой грамотности россиян не только в крупных городах, но и в удаленных населенных пунктах. Внедрение инновационных решений и практик цифровизации, постепенный переход на отечественные информационные технологии и обмен передовым опытом помогут в будущем совершенствовать социокультурное пространство и максимально удовлетворять потребности населения. Во всем мире сегодня происходит цифровая трансформация, что, конечно, влечет за собой глобальные изменения в культуре, искусстве, а также способах творческого самовыражения современной личности. Несмотря на вовлеченность человечества в виртуальный мир, деятели искусства и зрители (слушатели) в большинстве своем сходятся во мнении, что живое творчество и живое общение с произведениями культуры и искусства не заменит никогда виртуальное полностью, ведь оно наполняет человека особым чувством удовольствия, чего невозможно добиться применением информационных технологий.

Литература

- Бушков 2022 – *Бушков К.В.* Новые технологии в библиотеке / К.В. Бушков, А.Т. Гарипова, Н.А. Бабиева // Документ в социокультурном пространстве: теории и цифровые трансформации: Материалы V Международной научно-практической конференции, 27 мая 2022 г. / науч. ред. Л.Е. Савич, А.Р. Мансурова; сост. Г.В. Матвеева, Ю.Н. Галковская. Казань: Казанский государственный ун-т культуры и искусств, 2022. С. 176–181.
- Воробьев, Довгалоук 2023 – *Воробьев И.С., Довгалоук И.М.* Актуальность проведения культурно-познавательных туров в 2023 г. // Молодой ученый. 2023. № 22 (469). С. 374–375.
- Гайворонская, Мирошниченко 2019 – *Гайворонская Я.В., Мирошниченко О.И.* Правовые проблемы цифровизации: теоретико-правовой аспект // Правовая парадигма. 2019. № 4 (18). С. 27–34.
- Григорьев 2024 – *Григорьев В.Е.* Способы взаимодействия композитора с искусственным интеллектом и проблема авторства сгенерированного нейросетью произведения // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 2 (91). С. 137–153.
- Жукова 2019 – *Жукова К.В.* Виртуальные экскурсии по музеям России // Форум молодых ученых. 2019. № 4 (32). С. 359–363.
- Конурина 2020 – *Конурина Г.А.* Технологии, используемые для создания визуальных эффектов // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер – 2020): сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием. 2020. Ч. 1. С. 205–208.

- Кузьменко, Моторина 2021 – Кузьменко Е.А., Моторина В.А. Виртуальные музеи: проблема цифровизации культурного пространства // Знание. Понимание. Умение. 2021. № 3. С. 169–179.
- Лисенкова 2018 – Лисенкова А.А. Виртуальные технологии в искусстве – новый фактор инкультурации и социализации // Вестник Московского государственного университета культуры. 2018. № 6 (86). С. 35–42.
- Ломовцева, Рогожина 2023 – Ломовцева А.В., Рогожина А.А. Использование технологий виртуальной и дополнительной реальности в деятельности музеев: отечественный и зарубежный опыт // Вестник Музея археологии и этнографии Пермского Предуралья. 2023. № 13. С. 8–10.
- Медведева 2018 – Медведева Е.Н. Деятельность искусственных нейронных сетей в творческих проектах по работе с изображениями и феномен множественного авторства // Естественнонаучные методы в цифровой гуманитарной среде: Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием, 15–18 мая 2018 г. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский ун-т, 2018. С. 235–237.
- Музычук 2020 – Музычук В.Ю. Основные направления цифровизации в сфере культуры: зарубежный опыт и российские реалии // Вестник Института экономики Российской академии наук. 2020. № 5. С. 49–63.

References

- Bushkov, K.V., Garipova, A.T. and Babiyeva, N.A. (2022), “New technologies in the library”, in Savich, L.E. and Mansurova, A.R., eds., *Dokument v sotsiokul'turnom prostranstve: teorii i tsifrovye transformatsii: materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 27 maya 2022 g.* [Document in the socio-cultural space. Theories and digital transformations. Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference, May 27, 2022], Kazanskii gosudarstvennyi un-t kul'tury i iskusstv, Kazan', Russia, pp. 176–181.
- Gaivoronskaya, Ya.V. and Miroshnichenko, O.I. (2019), “Legal issues of digitalization. Theoretical and legal aspect”, *Legal Concept*, vol. 18, no. 4, pp. 27–34.
- Grigor'ev V.E. (2024), “Methods of interaction between a composer and artificial intelligence and the issue of authorship of a work generated by a neural network”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi*, vol. 91, no. 2, pp. 137–153.
- Konurina, G.A. (2020), “Technologies used to create visual effects”, in *Sotsial'no-gumanitarnye problemy obrazovaniya i professional'noi samorealizatsii (Sotsial'nyi inzhener – 2020): sbornik materialov Vserossiiskoi konferentsii molodykh issledovatelei s mezhdunarodnym uchastiem* [Socio-humanitarian issues of education and professional self-realization (Social Engineer 2020), Proceedings of the All-Russian Conference of Young Researchers with international participation], part 1, pp. 205–208.

- Kuz'menko, E.A. and Motorina, V.A. (2021), "Virtual museums. The issue of digitalization of cultural space", *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability], no. 3, pp. 169–179.
- Lisenkova, A.A. (2018), "Virtual technologies in art – a new factor of enculturation and socialization", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury*, vol. 86, no. 6, pp. 35–42.
- Lomovtseva, A.V. and Rogozhina, A.A. (2023), "Use of virtual and augmented reality technologies in museum activities. National and foreign experience", *Vestnik Muzeya arkheologii i etnografii Permskogo Predural'ya*, no. 13, pp. 8–10.
- Medvedeva, E.N. (2018), "Activity of artificial neural networks in creative projects on working with images and the phenomenon of multiple authorship", in *Estestvennonauchnye metody v tsifrovoi gumanitarnoi srede: materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, 15–18 maya 2018 g.* [Natural science methods in the digital humanitarian environment. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference with the international participation, May 15–18, 2018], *Permskii gosudarstvennyi natsional'nyi issledovatel'skii universitet, Perm'*, Russia, pp. 235–237.
- Muzychuk, V.Yu. (2020), "The main directions of digitalization in the sphere of culture. Foreign experience and Russian realities", *Vestnik Instituta ekonomiki Rossiiskoi akademii nauk*, no. 5, pp. 49–63.
- Vorob'ev, I.S. and Dovgalyuk, I.M. (2023), "Relevance of conducting cultural and educational tours in 2023", *Molodoi uchenyi*, vol. 469, no. 22, pp. 374–375.
- Zhukova, K.V. (2019), "Virtual tours of Russian museums", *Forum molodykh uchenykh*, vol. 32, no. 4, pp. 359–363.

Информация об авторе

Алсу А. Сокровищук, кандидат философских наук, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Пушкин, Ленинградская обл., Россия; 196605, Россия, Пушкин, Ленинградская обл., Петербургское шоссе, д. 10; yagudinaaa@mail.ru

Information about the author

Alsu A. Sokrovishchuk, Cand. of Sci. (Philosophy), Pushkin Leningrad State University, Pushkin, Leningrad region, Russia; 10, Peterburgskoe Highway, Pushkin, Leningrad region, Russia, 196605; yagudinaaa@mail.ru

Рецензии и обзоры

УДК 792

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-240-246

Мировой театр Антона Чехова

Рецензия на книгу: *Киссель В.Ш.* Космос Чехова:

Театр, пространство и время.

СПб.: Алетейя, 2024. 410 с.

Юрий В. Доманский

Российский государственный гуманитарный университет,

Москва, Россия, domanskii@yandex.ru

Аннотация. В рецензии рассматривается книга немецкого исследователя Вольфганга Штефана Кисселя «Космос Чехова. Театр, пространство и время». Показывается важность и перспективность данной монографии как для изучения драматургического наследия Чехова, так и для исследования драматургического рода литературы и театральных практик.

Ключевые слова: Антон Чехов, драма, театр, Вольфганг Штефан Киссель

Для цитирования: Доманский Ю.В. Мировой театр Антона Чехова [Рец.]: *Киссель В.Ш.* Космос Чехова: Театр, пространство и время. СПб.: Алетейя, 2024. 410 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 240–246. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-240-246

The world theatre of Anton Chekhov
Book review: *Kissel V.S.* Chekhov's cosmos.

Theatre, space and time.

Saint Petersburg: Aleteya, 2024. 410 p.

Yurii V. Domanskii

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

domanskii@yandex.ru

Abstract. The review considers the book by German researcher Wolfgang Stefan Kissel "Chekhov's cosmos. Theatre, space and time". The importance of this monograph is shown both for the study of Chekhov's dramatic legacy and for the study of the dramatic genre of literature and theatrical practices.

Keywords: Anton Chekhov, drama, theater, Wolfgang Stefan Kissel

© Доманский Ю.В., 2025

For citation: Domanskii, Yu.V. (2025), "The world theatre of Anton Chekhov [Book review]: Kissel V.S. Chekhov's cosmos. Theatre, space and time. Saint Petersburg: Aleteya, 2024. 410 p.", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 240–246, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-2-240-246

В 2012 г. вышла в свет книга немецкого филолога Вольфганга Штефана Кисселя «Космос Чехова. Театр, пространство и время» [Kissel 2012]. И вот спустя двенадцать лет данная книга была издана и в переводе на русский язык [Киссель 2024]. Надо сказать, что разного рода работ о Чехове у зарубежных филологов выходит в последнее время довольно много [Спачиль 2023]¹, однако далеко не все, появляющееся в монографическом формате на иностранных языках, удостоивается внимания российских переводчиков и издателей: из сравнительно недавних популярных примеров на ум приходит лишь книга Дональда Рейфилда, уже не раз изданная в России и являющаяся сугубо биографической [Рейфилд 2023]. В отличие от этой работы труд Кисселя обращен к чеховскому творчеству, а конкретно – к важнейшему (если брать мировую культурную репутацию Чехова) сегменту этого творчества: к драматургии. Все чеховское драматургическое наследие становится объектом пристального исследовательского внимания немецкого ученого; и исследование это ведется под весьма определенным углом зрения, который предельно четко резюмирован научным редактором русского издания О.А. Жуковой в предисловии в книге: «По мнению В. Кисселя, выражением философской идеи, которая движет мысль Чехова и создает его художественный мир, является идея *theatrum mundi* – мирового театра» [Жукова 2024, с. 6]; «сквозная тема жизни как ролевого действия, сценическая площадка для которого создается в пространстве и времени культуры, объединяет все великие пьесы Чехова – “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”» [Жукова 2024, с. 10].

И еще один важный момент, отмеченный в предисловии и касающийся подхода Кисселя к чеховскому драматургическому наследию: в прошлом веке творчество Чехова чаще всего соотносилось с русской классической литературой, с так называемым «реализмом», тогда как в большей степени Чехов (особенно – Чехов-драматург) находится у себя дома в Серебряном веке: «Чехов – автор, который принадлежит уже эпохе художественного модернизма...

¹ См. также список иностранной литературе о Чехове: [Киссель 2024, с. 396–407].

Чехов, безусловно, наследник реалистической традиции русской литературы. Однако, как и его младшие современники – Куприн, Горький, Бунин – по своему мироощущению писатель ближе к иной культуре – постклассической, не утратившей связи с классической, но являющейся в историко-культурном плане ее завершением» [Жукова 2024, с. 6–7]. Этот принципиальный исходный пункт в понимании В. Кисселем места Чехова в художественной парадигме драмы и театра становится одним из определяющих и в нетривиальной концепции прочтения чеховского наследия немецким ученым. Названные постулаты концептуально осмысливаются автором уже в начале книги и закономерно приводят к мысли о том, что решающей по целому ряду эстетических и этических проблем «оказывается аналогия между театром как формой искусства и миром как театральной игрой» [Киссель 2024, с. 22], в результате чего Кисселю удастся осуществить «раскрытие и переоценку эпистемологического потенциала метафоры мирового театра для чеховских драм» [Киссель 2024, с. 45].

Далее Киссель последовательно, а главное – не упуская даже того, что может показаться на первый взгляд мало что значащими мелочами, исследует театральную биографию Чехова; начиная от детских впечатлений и до формирования собственных уникальных театральных практик. При описании этого весьма непростого, даже тернистого пути автор книги активно привлекает контекст эпохи, делая это в аспекте, который относительно Чехова можно назвать личностным; и здесь перед нами отнюдь не только Чехов-писатель, Чехов-драматург, но еще и Чехов в его отношении с религией («...на взгляд Чехова положение религии в современном мире должно было определяться в значительной мере развитием науки, в первую очередь, естественных наук и достижениями техники. В течение этого процесса религия будет неизбежно превращаться в точное знание или в способ осознания и осмысления мира, подобный подходам точного знания» [Киссель 2024, с. 347]) и с медициной – и как врача, и как пациента. Такое многогранное аналитическое осмысление личности Чехова тем не менее все же сводится в книге Кисселя к общему знаменателю – к драматургии и к неизбежным при разговоре о драматургии театральным практикам, практикам в чеховском случае оригинальным, ведь «Чехов искал театр, который был бы по возможности столь же далек от пафоса и декламации, сколь и от плоского реализма и натурализма» [Киссель 2024, с. 39], что отнюдь не мешало писателю желать, чтобы «его драмы инсценировались в манере легких комедий, водевилей или фарсов» [Киссель 2024, с. 41]. Между тем не обходит Киссель вниманием и печально знаменитую постановку

«Чайки» как традиционной комедии в Александринском театре, что явно указывает на виденье драматургом устоявшихся жанров в совершенно новом для них свете: «Настойчивое стремление Чехова видеть в своих драмах, прежде всего в “Чайке” и “Вишневом саде”, комедии, приобретает под этим углом зрения новый смысл. Театр, освобождаясь от правил и норм классической поэтики, в повседневной жизни может экспонировать специфическую театральность человеческого поведения, однако для зрителя дистанцированное наблюдение за игрой может стать одним из источников свободы» [Киссель 2024, с. 47].

Особенно подробно в этом плане В.Ш. Киссель рассматривает «Вишневый сад», предлагая нетривиальную, но весьма релевантную самой природе данной чеховской комедии трактовку. Позволим себе привести довольно большую цитату, в которой, на наш взгляд, ставятся практически все точки над *i* в плане осмысления «странной» авторской жанровой номинации последней пьесы Чехова: «Несмотря на то, что действие и персонажи пьесы в разнообразных формах и с разной степенью интенсивности обнаруживают черты фарса, перед нами – сублимированный, “одухотворенный” фарс, противоречие в себе, ответ умирающего автора миру, его прощание с миром средствами театра. Элементы фарса интегрируются в “домохозяйство” комедии посредством выстраивания ряда эффектов и их повторения. Благодаря этим приемам театр смеха, предназначенный для народного увеселения и развлечения, изменяет свой характер. Сам мировой театр превращается в фарс, такие его темы, как эрос и смерть, страдания и боль, пространство и время, работа и конфликт, мир и насилие, предстают в сублимированной форме, по сравнению с предыдущими драмами они кажутся смягченными в сторону иронии и шалости. Тем явственнее проступают мягкость и нежность, сочетающиеся с возросшей способностью восприятия, которое наряду с прочим регистрирует и самые мелкие и мельчайшие разрывы в социальной ткани. Разговоры с собой в этой самой легкой и простодушной из всех драм приобретают также более своеобразные, смелые формы» [Киссель 2024, с. 309].

Чехов в качестве жанрового подзаголовка к последней своей пьесе ставит привычную номинацию «комедия», однако в тексте «Вишневого сада» осмысливает он эту номинацию не только с учетом памяти жанра, но и в совершенно новом, необычном для прежних трактовок свете. И по сути, исследование Кисселя во многом как раз о том, как Чехов впитывал драматургическую и театральную традиции и как самым существенным образом эти традиции переосмысливал. В этой связи приведем пару базовых замечаний из книги, таких замечаний, которые, хоть и помещены

в начало работы, тем не менее уже могут считаться концептуальными выводами, которые анализируемый далее материал успешно подтверждает: «...биография Чехова и его литературное творчество, начиная с очень раннего времени, были неразрывно связаны с театром. Чехов писал свои драмы, опираясь на точное знание театра и театральных приемов, а также театрального окружения, актеров и их мира... Самый поздний этап жизни Чехова, с началом тесного сотрудничества с Художественным театром, был частью истории русского театра, а история русского театра – частью его жизни» [Киссель 2024, с. 44]; «Благодаря своей уникальной трактовке пространства и времени чеховский театр повседневности связан с целым миром, т. е. в конечном итоге с совокупностью феноменов в космосе, и становится инструментом поиска истины в открытой вселенной» [Киссель 2024, с. 46].

Основная же часть книги представляет из себя осуществленный по хронологии детальный, буквально – поактный, анализ всего драматургического наследия Чехова с постоянной проекцией на театр. При этом магистральным сюжетом всего исследования оказываются важные для драмы и театра вообще и для Чехова в частности категории пространства и времени. Так, подробное рассмотрение «Чайки» (и в ракурсе поэтики текста, и в целом ряде значимых контекстов) позволяет В.Ш. Кисселю сделать следующий вывод, касающийся как раз пространственно-временной специфики в проекции на драматургию и на театральные практики: «Театральность и ролевая игра, феноменология времени и пространственного порядка... тесно соотнесены друг с другом и проступают в качестве характеристик чеховского мирового театра, которые можно наблюдать в последующих больших драмах и позднем монологе»² [Киссель 2024, с. 152]. Наблюдение же над всем чеховским драматургическим наследием приводит автора книги к весьма важному выводу относительно заявленного предмета – пространства и времени – и связи его с ключевой идеей всей книги – идеей мирового театра: «Новый центр образуется у Чехова самим космосом, который создает пространство и время, а последние, в свою очередь, уже непосредственно образуют сцену, на которой играют люди-актеры. Увиденные из этой перспективы, люди уже не могут выступать как отдельные, выдающиеся индивиды, как герои или протагонисты в классическом смысле, – они являются такими, какими им позволяют быть законы космоса: группой людей, которая может выжить только благодаря совместному труду» [Киссель 2024, с. 350].

² Имеются в виду пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и монопьеса «О вреде табака».

Эти и многие другие концептуальные мысли автора подкрепляются в книге аналитическим описанием и интерпретацией тех драматургических техник, которые вводит и использует Чехов в своей художественной практике, что приводит Кисселя к предельно концептуальному общему выводу: «Чеховский мировой театр, имея тонко дифференцированную феноменологию пространства и времени, владеет космическим измерением и дает нам возможность узнать это “смотрение” по-новому... Несовместимые на первый взгляд величины – ограниченная повседневность человеческой жизни и уничтожающая все границы вселенная – размещаются в этом театре рядом и вместе друг с другом, объединенные ощутимой и эстетически воспринимаемой связью» [Киссель 2024, с. 391].

Таким образом, можно заключить, что книга В.Ш. Кисселя «Космос Чехова. Театр, пространство и время» для настоящего момента изучения драматургического наследия Чехова является программным исследованием, предлагающим зачастую противоречащие привычным, устоявшимся, весьма необычные, но при этом релевантные объекту трактовки чеховской драматургии, которые в грядущем могут стать базовыми и для исследователей-чеховедов, и для практиков театральной сцены.

Литература

- Жукова 2024 – Жукова О.А. Театр Чехова в пространстве и времени культуры // Киссель В.Ш. Космос Чехова: Театр, пространство и время. СПб.: Алетейя, 2024. С. 5–18.
- Киссель 2024 – Киссель В.Ш. Космос Чехова: Театр, пространство и время. СПб.: Алетейя, 2024. 410 с.
- Рейфилд 2023 – Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: КоЛибри, 2023. 896 с.
- Спачиль 2023 – Спачиль О.В. Современное чеховедение: краткий обзор зарубежных публикаций (2012–2023) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 3. С. 609–618.
- Kissel 2012 – Kissel W.S. Čechovs Kosmos. Theater, Raum und Zeit. Wien: Böhlau Verlag, 2012. 284 p.

References

- Kissel, V.S. (2012), Čechovs Kosmos. Theater, Raum und Zeit, Böhlau Verlag, Wien, Austria.
- Kissel, V.S. (2024), *Kosmos Chekhova. Teatr, prostranstvo i vremya* [Chekhov's cosmos. Theatre, space and time], Aleteya, Saint Petersburg, Russia.

- Rayfield, D. (2023), *Zhizn' Antona Chekhova* [The life of Anton Chekhov], KoLibri, Moscow, Russia.
- Spachil', O.V. (2023), "Modern Chekhov studies. A brief overview of foreign publications (2012–2023)", *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, vol. 28, no. 3, pp. 609–618.
- Zhukova, O.A. (2024), "Chekhov's theatre in the space and time of culture", in Kissel', V.S., *Kosmos Chekhova. Teatr, prostranstvo i vremya* [Chekhov's cosmos. Theatre, space and time], Aleteya, Saint Petersburg, Russia, pp. 5–18.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 2
2025

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
П.М. Смоктунова

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодичность 12 раз в год

Подписано в печать 01.04.2025
Выход в свет 08.04.2025
Формат 60×90^{1/16}
Уч.-изд. л. 13,7. Усл. печ. л. 15,5
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2141

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru