

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
2026

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal
Periodical publication.
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: bldg. 6, bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Периодическое печатное издание.

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, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской, Миусская пл., д. 6, стр. 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. Gvozdetskaya, 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
- 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. Polozinkina*, 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. Аницферова, 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. Грищев, 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
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Курцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Университет Колумбия, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация

- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шатино*, 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>Виктория Я. Малкина</i> «Все предметы сразу»: натюрморт в российской поэзии	14
<i>Степан К. Рыбалко</i> Интермедийальный персонаж в свете исторической поэтики	27
<i>Василиса Ф. Зеленкова</i> Архангел Михаил в древнерусских житиях	37
<i>Алиса А. Галенкина</i> «Окаянного мира сего»: к вопросу об онтологии образа «мира» в покаянных стихах Галицкого юродивого Стефана	46
<i>Александра Е. Титкова</i> «Как то в Англии с начала 16 века было»: английская тема в сборнике басен С. Волчкова	53
<i>Евгений В. Никольский, Елена В. Папилова</i> Образ Шотландии в лирике М.Ю. Лермонтова	62
<i>Цзян Чжисянь</i> Прагматические стратегии драматических персонажей в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» под влиянием их психотипов	72
<i>Луээй Цзоу</i> Рецепция лирики А.А. Ахматовой в поэзии Марии Веги	80
<i>Дмитрий М. Красоткин</i> «Школа для дураков» Саши Соколова как интертекст романа А. Иванова «Географ глобус пропил»	90
<i>Григорий А. Филитов</i> Читатель и адресат романа «Это я – Эдичка» Э. Лимонова: к вопросу о границе авто- и метафического	99
<i>Богдан А. Филюшин</i> Проблема «искренного» высказывания в поэзии постконцептуализма	109
<i>Полина К. Матвеева</i> Распад логоса в альбоме Валентина Дядьки «Застольные психоделические песни»	119

<i>Юрий В. Доманский</i> «Гибельный восторг»: формула Бабеля и Высоцкого в романе Кристины Маировой «На улице Дыбенко»	128
<i>Анна А. Агапова</i> Сюжет об оборотне и мотив физических метаморфоз в кельтской словесности и артуровской традиции	142
<i>Ли Юйхань</i> Роман «Сон в красном тереме» как лингвокультурный код к интерпретации культуры яшмы в Китае	151
<i>Софья В. Гурова</i> Визуальное фантастическое в «Макбете» У. Шекспира	162
<i>Анастасия А. Алексеева</i> Мотив охоты в «Хронике царствования Карла IX» П. Мериме и «Королеве Марго» А. Дюма	169
<i>Елена И. Зейферт</i> Источники и пути формирования элегической идиллии в творчестве Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф	178
<i>Илья А. Ежов</i> Специфика поэтической речи Филиппа Уэйлена	189
<i>Арина В. Бесова</i> История, память и литература: об особенностях взаимодействия («Мешок с шариками» Ж. Жоффю)	198
<i>Елизавета Е. Гусарова</i> Ольфакторные образы смерти в хоррор-манге Д. Ито «Рыба»	206
<i>Динара С. Сабитова</i> Поэтика памяти и воображения в книге «Счастлив тот, кто может забыть» Андреаса Гедина	215
<i>Екатерина С. Бородулина</i> Переводческая экзотика как объект концепции культурного перевода в условиях междисциплинарности	223
<i>Митра Моради</i> Перевод романсов и оперных арий из пьесы А.П. Чехова «Чайка» на фарси: точность, стилистика, научный комментарий	229

Рецензии и обзоры

<i>Юрий В. Доманский</i> Рок в контексте классики. Рецензия на книгу: <i>Лочмелис Е.Р.</i> Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации. М.: АИРО-XXI, 2025. 208 с.	240
---	-----

CONTENTS

Philology

<i>Victoria Ya. Malkina</i> “All objects at once”: Still life in Russian poetry	14
<i>Stepan K. Rybalko</i> Intermedial character through the lens of historical poetics	27
<i>Vasilisa F. Zelenkova</i> Archangel Michael in ancient Russian hagiographies	37
<i>Alisa A. Galenkina</i> “Of this accursed world”: on the ontology of the image of “the world” in the penitential verses of Stefan, the Galician Fool-for-Christ	46
<i>Aleksandra E. Titkova</i> “As it was in England in the early 16 th century”: the English theme in S. Volchkov’s collection of fables	53
<i>Evgenii V. Nikolskii, Elena V. Papilova</i> The image of Scotland in Mikhail Lermontov’s poetry	62
<i>Jiang Zhiyan</i> Pragmatic strategies of dramatic characters in Anton Chekhov’s play “Uncle Vanya” influenced by their psychotypes	72
<i>Luwei Zou</i> The reception of A.A. Akhmatova’s lyrics in the poetry of Maria Vega	80
<i>Dmitrii M. Krasotkin</i> Sasha Sokolov’s “School for Fools” as an intertext of Alexander Ivanov’s novel “The Geographer Who Drank the Globe”	90
<i>Grigorii A. Filippov</i> Reader and addressee in Eduard Limonov’s novel “It’s Me, Eddie”: On the question of the boundary between autofiction and metafiction	99
<i>Bogdan A. Filiushin</i> The problem of “sincere” utterance in post-conceptual poetry	109
<i>Polina K. Matveeva</i> The disintegration of the logos in Valentin Dyadka’s album “Psychedelic Table Songs”	119

<i>Yurii V. Domanskii</i> “Fatal delight”: Babel and Vysotsky’s formula in Kristina Mailovskaya’s novel “On Dybenko Street”	128
<i>Anna A. Agapova</i> The werewolf narrative and the motif of physical transformation in Celtic literature and Arthurian tradition	142
<i>Li Yuhan</i> “Dream of the Red Chamber” as a linguacultural code for interpreting jade culture in China	151
<i>Sofia V. Gurova</i> The visual fantastic in William Shakespeare’s “Macbeth”	162
<i>Anastasia A. Alekseeva</i> The motif of hunting in the “Chronicle of the Reign of Charles IX” by P. Mérimée and “Queen Margot” by A. Dumas	169
<i>Elena I. Seifert</i> Sources and ways of forming the elegiac idyll in the works of Annette von Droste-Hülshoff	178
<i>Ilya A. Ezhov</i> The specificity of Philip Whalen’s poetic speech	189
<i>Arina V. Besova</i> History, memory and literature: the peculiarities of interaction (“A Bag of Marbles” by J. Joffo)	198
<i>Elizaveta E. Gusarova</i> Olfactory images of death in horror manga “Gyo” by J. Ito	206
<i>Dinara S. Sabitova</i> Poetics of memory and imagination in Andreas Gedin’s book “Happy is he who can forget”	215
<i>Ekaterina S. Borodulina</i> Translation exophony as an object of the paradigm of cultural translation in the context of interdisciplinarity	223
<i>Mitra Moradi</i> Translation of romances and opera arias from Anton Chekhov’s play “The Seagull” into Farsi: accuracy, stylistics, scientific commentary	229

Reviews

<i>Yurii V. Domanskii</i> Rock in the context of classical literature: Book review: <i>Lochmelis E.R.</i> Russian rock and classical literature of the 19 th century: Traditions and interpretations. Moscow: AIRO-XXI, 2025. 208 p.	240
---	-----

УДК 82-1:75.049.6

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-14-26

«Все предметы сразу»: натюрморт в российской поэзии

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, malkina.vy@rggu.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу натюрморта как формы репрезентации визуального в российской поэзии XX в. В центре внимания – способы поэтического освоения живописного жанра и трансформации его семантики в лирическом тексте. На материале стихотворений, содержащих слово «натюрморт» в заглавии или тексте, рассматриваются основные модели функционирования этого образа: натюрморт как произведение живописи, как созданная природой или миром композиция и как соположение предметов, организующее поэтическое высказывание. Показано, что обращение к натюрморту актуализирует визуальную образность и одновременно вовлекает другие сенсорные образы, а также способствует рефлексии о соотношении живого и неживого, вещи и человека, искусства и реальности. Анализ выявляет, что в поэзии натюрморт редко реализуется в форме прямого экфрасиса, но организует лирический сюжет и актуализирует визуальное воображение читателей.

Ключевые слова: натюрморт, визуальное в лирике, лирический сюжет, визуальная образность, поэзия и живопись, интермедийные исследования

Для цитирования: Малкина В.Я. «Все предметы сразу»: натюрморт в российской поэзии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 14–26. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-14-26

“All objects at once”: Still life in Russian poetry

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
malkina.vy@rggu.ru*

Abstract. The article analyzes still life as a form of representing the visual in twentieth-century Russian poetry. The focus is on the ways in which the pictorial genre is poetically appropriated and its semantics transformed within the lyric text. Drawing on poems that include the words “*still life*” in the title or the body of the text, the study examines the main models of this image’s functioning: still life as a work of painting, as a composition created by nature or the world, and as a juxtaposition of objects that organizes poetic utterance. It is shown that recourse to still life activates visual imagery while simultaneously engaging other sensory modalities and fostering reflection on the relationship between the living and the non-living, the thing and the human being, art and reality. The analysis demonstrates that in poetry still life is rarely realized in the form of direct ekphrasis; rather, it structures the lyrical plot and activates the reader’s visual imagination.

Keywords: still life, the visual in lyric poetry, lyrical plot, visual imagery, poetry and painting, intermedial studies

For citation: Malkina, V.Ya. (2026), “ ‘All objects at once’: Still life in Russian poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 14–26, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-14-26

Одним из способов репрезентации визуального в лирике является обращение к живописи, в частности, к живописным жанрам: как непосредственно в тексте стихотворений, так и в заголовках. В российской поэзии значительно чаще появляется пейзаж и портрет, чем натюрморт. Так, Национальный корпус русского языка выявил 49 упоминаний слова «натюрморт» в поэтическом корпусе (для сравнения, пейзаж встречается 526 раз, а портрет – 981 раз). Не случайно Ю.М. Лотман писал, что натюрморт – это самый «нелитературный» вид живописи [Лотман 2002, с. 348].

Также очевидно более позднее возникновение обращений к натюрморту в российской поэзии: первые упоминания встречаются только в начале XX в., тогда как пейзаж и портрет появляются уже в веке XIX. Впрочем, и в живописи натюрморт как жанр возник позже остальных, только в XVII в. [Данилова 2005, с. 153], а сам термин «натюрморт» как обозначение данного жанра – еще позже, в XIX в. [Вишпер 2005, с. 47]. И даже в 20-е годы XX в.

Б.Р. Виппер в своей работе вынужден доказывать релевантность этого термина, то есть он все еще не рассматривался как однозначно принятый [Виппер 2005, с. 28]. Первые специализированные выставки натюрморта в Европе относятся также к началу XX в.: в 1907 г. в Париже и в 1909 г. в Роттердаме [Фомичева 1984]. В это же время натюрморт начинает занимать значительное место и в русском искусстве¹.

В XX в. натюрморт (не только в России) начинает активно развиваться и даже влиять на все остальные жанры. Б.Р. Виппер писал о том, что в это время «натюрморт превратился в особое художественное миропонимание» [Виппер 2005, с. 59]. И.Е. Данилова выделяет в своих работах несколько линий развития натюрморта в XX в.: «Утрата вещами их “жизненного пространства” в пределах изобразительного поля картины», «агрессивность форм», втягивание вещей во внутреннее «я» художника, когда «вещи изживают себя, становясь лирическим эквивалентом авторского Я» и, наконец, «распад, раздробление предмета, его формы, даже его силуэта, его контура – т. е. наиболее существенных его признаков». В целом натюрморт значительно меняется, он как бы «очеловечивается. Полярная противоположность живого и мертвого стирается» [Данилова 1998, с. 72–82]. В XX в. (впервые после века XVII) натюрморт становится важным, активно и разнообразно развивающимся жанром. Что не удивительно, Ю.М. Лотман писал о том, что «интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [Лотман 2002, с. 348], а в XX в. данный интерес не утихал.

Так что вполне закономерно, что именно в это время натюрморт оказывается предметом внимания и в поэзии, пусть и не особенно пристального. Нами обнаружено 8 стихотворений, которые озаглавлены «Натюрморт» (И. Эренбурга, И. Сельвинского, Ю. Одарченко, С. Красовицкого, И. Бродского, Н. Матвеевой, С. Аракелова, А. Иващенко), и еще три – со словом «натюрморт»: «Натюрморт с головкой чеснока» В. Кривулина, «Натюрморт настроения» Л. Губанова и «Натюрморт с фамилиями» Л. Лосева.

Также есть еще около 40 стихотворений, в которых просто упоминается данное слово. Это как другие произведения тех же авторов – И. Сельвинского, С. Красовицкого, И. Бродского, В. Кривулина, Л. Лосева, так и других: А. Адалис, И. Бахтерева, Г. Шенгели, С. Петрова, П. Антокольского, В. Шаламова, В. Сосноры, Л. Мартынова, В. Высоцкого, В. Шефнера, И. Елагина, Г. Сапгира,

¹ Болотина И.С. Русский натюрморт. М.: Искусство, 2000. С. 3. См. также: [Володарский 1984].

С. Кековой, Ю. Карабчиевского, Е. Рейна, Д. Новикова, Б. Кенжева, Ю. Мориц. Попробуем проанализировать некоторые из этих текстов с точки зрения того, как в них представлена визуальная образность и как натюрморт в поэзии соотносится с натюрмортом в живописи.

В живописном натюрморте уже упомянутые нами исследователи выделяют ряд особенностей, главная из которых заключается в том, что натюрморт – это «искусство изображения вещи» [Лотман 2002, с. 40]. Но это вещи, созданные (домашняя утварь, книги и т. д.) или умерщвленные (дичь, сорванные цветы и пр.) руками человека. То есть в любом случае на картине изображается нечто неживое или ставшее таковым, опредмеченное, превращенное в вещь. В то же время, это вещи, которые так или иначе подверглись влиянию человека, даже если самого человека на картине не изображено (а в натюрморте люди присутствуют крайне редко). И.Е. Данилова писала, что «мир натюрморта – это мир искусственной реальности, или реальности, в той или иной степени, преобразенной человеком» [Данилова 2004, с. 8]. При этом изображаемые в натюрморте предметы показаны крупным планом, масштабированы, увиденны словно бы через увеличительное стекло. Отсюда – важность детали или деталей: «Натюрморт – это мир малых величин, композиционно укрупненных, изображение вещей, увиденных вблизи, рассмотренных в деталях» [Данилова 2004, с. 8].

Натюрморт активно использует пространство, но при этом он статичен, все предметы там неподвижны и не предполагают движения. С другой стороны, динамика может возникать за счет композиции и движения зрительского взгляда, когда вещи начинают как бы взаимодействовать друг с другом, т. е. кроме овеществления и опредмечивания, в натюрморте может быть оживление вещи. Отсюда особое значение композиции для натюрморта, ведь изображенные там вещи предварительно отобраны и особым образом скомпонованы художником. Получается удвоение композиционного решения: сначала в трехмерной реальности, а затем на полотне. Из всех этих особенностей следует, во-первых, что натюрморт переосмысляет вещи, их отношение к миру, человеку и слову. И.Е. Данилова пишет, что «натюрморт, останавливая на вещи пристальное внимание, возвращает ей первичный, сущностный смысл (делает ее “вещью в себе”» [Данилова 2004, с. 9], а Ю.М. Лотман замечает: «Но если слово стремится сделаться вещью, то вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему. На пересечении этих семиотических процессов располагается искусство *изображения вещи*, то есть натюрморт» [Лотман 2002, с. 350].

Во-вторых, он актуализирует у зрителя не только зрение, но и другие органы чувств (обоняние, вкус, осязание, слух). Ю.И. Кузнецов отмечает: «Натюрморт есть поэтому вторжение в область обоняния, осязания, вкуса и даже звука – область чувств, которая, кажется, противопоставлена искусству живописи, и которая в других жанрах обычно не акцентирована и не привлекает специального внимания художника, а следовательно, и зрителя. Конечно, все это достигается за счет высокого чисто живописного мастерства. Художник так представляет зрителю предметы, как будто приглашает его не только полюбоваться, но потрогать, погладить, понюхать, взвесить на ладони, послушать их звон» [Кузнецов 1984].

В-третьих, натюрморт всегда поднимает тему соотношения живого и мертвого в самых разных вариантах и комбинациях.

Ну и, наконец, в-четвертых, изображенная на натюрморте вещь может иметь не только прямое (предметное), но и аллегорическое или символическое значение.

В анализируемых нами стихотворениях самое очевидно, казалось бы, обращение к натюрмарту – экфрасис – отсутствует вообще. Отчасти о его элементах можно говорить только в двух стихотворениях. Во-первых, у П. Антокольского «Нико Пиросманишвили», но там речь идет об описании не картины, а процесса создания картины (хотя этот текст можно рассматривать как фрагментарный экфрасис). Во-вторых, у И. Бродского, в 5-м фрагменте стихотворения «На выставке Карла Вейлинка». Но описывается там вовсе не натюрморт, а пейзаж.

В других стихотворениях, использующих слово «натюрморт», можно выделить следующие его контекстуальные значения:

1. Картина (натюрморт) как физический объект и/или произведение искусства. Кроме П. Антокольского и И. Бродского, такое значение есть у И. Сельвинского в «Уляляевщине» («Вот кошка и пинчер / Вот натюрморт и Бордо»), Г. Шенгели («Натюрморт с багряной ветчиной»), еще раз у И. Бродского «Из школьной антологии» («его пейзажи походили на – на натюрморт»), В. Кривулина в «Четырех отрывках о природе летнего света («И сорвал натюрморт со стены»), Ю. Карабчиевского («одинокий натюрморт»), А. Кушнера («Если видишь на картине / <...> Знай, что это натюрморт»). Дорисовывать натюрморты предполагается воображению читателя, исходя из того, что каждый знает, что такое натюрморт как жанр живописи, хотя бы в общих чертах.

2. Картина, которую пишет природа / мир: «потусторонний натюрморт» у А. Адалис, «Я – натюрморт плодов Твоей земли» и «стеклянной слезы натюрморт» у С. Петрова, «рисует утро натюр-

морт» у С. Красовицкого в «Латвийских пейзажах», «натюрморт вещей, плодов ли» у И. Бродского в «Бабочке», «Сад сам себя творит и пишет / извне отринув натюрморт» у Б. Ахмадулиной в «Поездке в город». «Натура» тут не мертвая, а совсем наоборот, живая, особенно это видно в стихотворении Б. Ахмадулиной, где натюрморт, который пишет сад, противопоставлен мертвой природе внутри дома: сад способен творить, а лирический субъект – нет.

3. Собрание предметов, неодушевленных или ставших неодушевленными в контексте стихотворения вещей: «в закрытые глаза – уездного музея / вдруг смотрит натюрморт, чьи ожили цветы», «присмотр юрливой улыбки / оберегает натюрморт», «Я узнаю пейзаж и натюрморт», «С пейзажа, что уже темнеет / мой натюрморт не сводит глаз» у Б. Ахмадулиной, «Три розы в бокале, / три винных в водице, / машинка... на то – натюрморт» у В. Сосноры, «И какой натюрморт – угловой гастроном / в позолоченной раме» у Б. Кенжеева, «лапки кверху / лежит поэт / с подоконника упал / глиняный разбился / молоко пролилось / умерла поэзия / отличный натюрморт» у Г. Сапгира. Здесь натюрморт – как композиция, соположение вещей – до того, как их нарисовали. Картины – на основе поэтического произведения – должен опять-таки дорисовать читатель. Однако, как мы видим, во всех случаях упоминание натюрморта влечет за собой и визуальные образы: зрения / взгляд, рисование / художника, другие живописные жанры (пейзаж), цвет, свет, тень, очертания предметов и т. п.

Обратимся теперь к стихотворениям, где слово «Натюрморт» есть в заглавии. В двух из них – Н. Матвеевой и Л. Лосева – под натюрмортом понимается произведение живописи.

У Н. Матвеевой «Натюрморт» – это не отдельное стихотворение, а часть мини-цикла «Песня», рассуждение о том, как складывается лирика, причем это рассуждение строится через сопоставление с другими искусствами: первый фрагмент («Как сложилась песня у меня?...») отдельного заглавия не имеет. Второй называется «Музыка», и там музыка соотносится со словом – точнее, показывается, что музыку нельзя объяснять словами. Третий фрагмент – как раз «Натюрморт»². В нем словами описывается картина, точнее, одна небольшая деталь картины (ягода винограда), но это деталь для лирического субъекта оказывается тем центром и фокусом, который организует целое всего произведения искусства (поскольку виноград является одним из самых типичных мотивов, используемых в натюрмортах, атрибутиро-

² Матвеева Н. Избранное: стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1986. С. 27.

вать картину возможным не представляется). Обратим внимание на то, что ягода изображается не статично, то есть взгляд зрителя в буквальном смысле оживляет натюрморт.

Заглавие стихотворения Л. Лосева «Натюрморт с фамилиями» задает интригу, поскольку включает в себя не то, что непредметную, но и вовсе нематериальную сущность. С упоминания фамилии художника (разделенной пополам) и вправду начинается текст: «Ну, Петров, по фамилии Водкин, / а по имени просто Кузьма»³. И в дальнейшем упоминаются детали, характерные для натюрмортов К. Петрова-Водкина, главным образом, цветовые:

Я еще скатертей розовее,
стен синее не видывал.
В синем блюде пара лимонов,
желтоватость конверта...

Подчеркнем: это не описание конкретной картины, а фрагменты разных. Так, розовая скатерть есть в «Натюрморте с селедкой» (1918), розовая скатерть и синие стены – на «Розовом натюрморте» (1918), но лимона там нет. Лимон на розовой скатерти есть на натюрморте «Яблоко и лимон» (1930), но стены там вообще не изображаются. Желтоватые письма на розовой скатерти появляются в картине «Натюрморт. Фрукты», но там нет лимона (только яблоки и мандарины), а из синего – книга, а не стены, и т. п. Лирический субъект оказывается «воткан» не в конкретный холст, а во всю совокупность полотен художника (кстати, упомянутые в стихотворении «водка и чай» также на натюрмортах К. Петрова-Водкина встречаются), более того, с ним же этот холст и создает. Границы между миром картин и миром лирического субъекта здесь очевидным образом проницаемы, и натюрморт оказывается способом другого взгляда на мир.

В остальных же стихотворениях, озаглавленных «Натюрморт», используется третье значение – натюрморт как собрание предметов. Здесь поэт как бы выступает в качестве художника, располагая предметы и вещи (точнее, то, что он считает предметами и вещами) в пространстве и (поскольку речь все же идет о поэзии, а не о живописи) во времени. Основная аллюзия на живопись – это заглавие, хотя в текстах неоднократно встречаются различные визуальные образы. Совершенно не обязательно то, что образует такой поэтический натюрморт, это именно вещи.

³ Лосев Л. Чудесный десант: стихотворения. [Б. м.]: Эрмитаж, 1985. С. 121.

Так, в центре стихотворения С. Красовицкого на самом деле – музыка. Именно исполнение музыкального произведения и переживание вызываемых им эмоций составляет лирический сюжет. Но за счет заголовка и упоминания в тексте («И весь оркестр – набор / фанерных натюрмортов»⁴) музыка создается при помощи визуального образа натюрморта, т. е. к слуховому восприятию должно добавляться зрительное. К вещной реальности здесь можно отнести только окурки. К материальной – дополнительно колоннаду и трамвай, образующих пространственные ориентиры, и музыкальные инструменты, скрипку и контрабас. Пространство динамическое, есть обозначенное течение времени, а также мотивы сна и смерти (череп в последней строфе). За счет обращения к натюрморту музыка как бы овеществляется и визуализируется.

В стихотворении И. Эренбурга аналогичный процесс овеществления происходит с душой. Образность тут строится на параллелизме души и яблок⁵. Визуальные и осязательные образы (цвет, форма, тяжесть) связаны именно с яблоками и подносом – классическими атрибутами натюрморта. Смерть – «завершение» – с душой. Звуковой образ представлен скорее минус-приемом («тихие дни»), и эта тишина противопоставляется яркости предметных деталей. Во второй половине стихотворения душа также материализуется, причем буквально («обрастая плотью»), таким образом, она также становится частью визуальной картины, которая озаглавлена «натюрморт».

В стихотворении И. Сельвинского частью натюрморта становятся и люди. Тема смерти и всего мертвого вводится сразу же в первой строфе, вместе с «невероятным натюрмортом / цилиндра и подсвечника»⁶: это и начальный, и завершающий образ в стихотворении. И если рассматривать его текст как полотно, то все, воссозданное в дальнейшем (включая женщину и ее мужа), оказывается изображением, хотя предметных деталей больше нет. Зато есть звук, музыка и большое количество визуальных образов: *окно, очки, золото зари, сон, зеленый цвет*. Предметы и люди, таким образом, оказываются уравниены на натюрморте, а следовательно, неживыми либо овеществленными.

⁴ *Красовицкий С.* Натюрморт. URL: https://45parallel.net/stanislav_krasovitskiy/stihi/index.html (дата обращения: 20.12.2025).

⁵ *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1964. С. 372.

⁶ *Сельвинский И.Л.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1971. С. 484.

В стихотворении Л. Губанова «Натюрморт настроения» также овеществление приобретает нематериальная реальность, окрашенная восприятием лирического субъекта: «До чего же день дурной»⁷. Визуальные, в том числе и цветовые, образы в стихотворении есть, но цвет не всегда используется в буквальном значении – хотя обращение к живописи в заглавии заставляет визуализировать и метафоры тоже («солнце пьяно поднимается», «От такой тоски виски / по подвалам не белеют», «Море черных дней твоих», «тень его пошатывает», «Знаменитой тенью», «белый мрамор», «черным соколом»). При этом смерть появляется уже во второй строке и связана с отсутствием звука («тишина убить старается»), а вещь – ответственность – она же окаменелость – оказывается сакральной и появляется в сильной позиции последнего слова в последнем стихе, еще и выделенном графически: «буду вечным камнем Храма».

То же овеществление и умерщвление людей, превращение их во фрагменты картины, но в то же время – оживление вещей, можно наблюдать и в стихотворении В. Кривулина «Натюрморт с головкой чеснока»⁸. С одной стороны, как у Эренбурга, мы видим традиционные атрибуты натюрморта: гипсовый кувшин, хлеб, веревка, головки чеснока. С другой стороны, чеснок (хоть и сушеный) оказывается живым: он смотрит, шуршит и «изъясняется эллинской речью». Человек, напротив, слеп – и не готов стать частью натюрморта, хотя, разумеется, станет: здесь это образ смерти, то есть буквально стать натюрмортом – стать мертвой природой, умереть.

Ту же буквализацию значения слова натюрморт мы видим и в стихотворении И. Бродского⁹. Заглавие «Натюрморт» здесь не только (и не столько) отсылка к жанру живописи, сколько возвращение к исходному этимологическому значению слова (мертвая природа), причем соотносится природа мертвая изначально (вещь) и постепенно переходящая в это состояние (человек): мы видим тут прямую рефлексию о соотношении вещи с человеком, словом и миром.

В обоих произведениях – и у Кривулина, и у Бродского – большое количество визуальных образов, но у Кривулина соотношенных, в первую очередь, со звуковыми, а у Бродского – mortalными [Адлерберг 2017; Лосев 2008].

⁷ Губанов Л. Натюрморт // Время и мы. 1978. № 26. С. 95.

⁸ Кривулин В. Обращение: стихотворения. Л.: Советский писатель, 1990. С. 21–23.

⁹ Бродский И.А. Сочинения: В 4 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 270–274.

Три оставшиеся стихотворения объединяет, помимо всего остального, синтаксис и грамматика: они все строятся как кумулятивное нанизывание коротких (большей частью назывных) предложений, а следовательно, наслаивание различных образов.

У Ю. Одарченко также, как у Бродского и Кривулина, мы видим буквальную реализацию слова «натюрморт», поскольку в центре стихотворения – самоубийство. Человека как части мира уже нет, остаются детали, которые перечисляются через запятую, несмотря на их разноплановость: разбитый стакан, муха, лист бумаги, книга, свеча, кровь. Ярких цветов тут нет, все темное и затуманенное («мутно-серый», «свеча в бутылке темной»¹⁰), но визуальных образов много. Звуковые также, как у Эренбурга, представлены тишиной. И, как у Сельвинского, есть образ недочитанной книги. На картине, таким образом, изображается фактически сам момент смерти и его атрибуты, по аналогии с натюрмортами *vanitas* и *memento mori*.

В стихотворении С. Аракелова многие образы и детали повторяются (бутылка, лист бумаги, насекомые). Натюрморт со столом и всем, что на нем, дополняется частью человека (локтями), которые таким образом также оказываются овеществленными («Тень, два локтя, окурков банка, / Лист бумаги – стихов изнанка»¹¹). И аналогично рисуется натюрморт в стихотворении (песне) А. Иващенко. Многие детали совпадают: пепел / окурки (они, кстати, были и у С. Красовицкого), таракан, исписанная бумага. И также в этом ряду оказывается человек («белый снег на волосах»¹²), ставший частью натюрморта, а визуальная образность влечет за собой рефлексию о жизни и смерти: «И впереди вся жизнь и две исписанных салфетки, / И все, и больше ничего».

Подведем итоги. Употребление слова «натюрморт» в поэзии влечет за собой большое количество визуальных образов. Однако, когда натюрморт оказывается заглавием стихотворения, другие отсылки к живописным образам возникают достаточно редко.

Вторая важная особенность – значение предметных деталей (одной или целого ряда), которые, наряду с визуальными образами как таковыми, организуют образную систему стихотворения. Однако, вместе с визуальными образами, очень часто возникают и образы звуковые, осязательные, обонятельные и т. п., т. е. возникающая картина затрагивает разные образы чувств. И, в отличие от

¹⁰ Одарченко Ю. Стихи и проза. Р.: La Presse Libre, 1983. С. 61–62.

¹¹ Аракелов С. Натюрморт. URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=31999> (дата обращения: 20.12.2025).

¹² Иващенко А. Натюрморт. URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=5571> (дата обращения: 20.12.2025).

живописи (в силу понятной специфики искусства слова), гораздо чаще возникает динамика во времени и пространстве, чем просто статическая картина.

Следующая особенность – это, конечно, мотивы и образы, связанные со смертью и (отчасти) с жизнью, противопоставленной смерти. Они есть почти во всех стихотворениях, озаглавленных «Натюрморт», и в некоторых из тех, где натюрморт просто упоминается. В любом случае, возникает рефлексия о соотношении живого и неживого – вещественного, искусственного, умерщвленного. В процессе этой рефлексии могут происходить и метаморфозы, то есть овеществление живого или абстрактного и оживление предметов.

И, наконец, в этих стихотворениях почти всегда возникают мотивы и образы, связанные с поэтическим творчеством, которые оказываются параллельны творчеству изобразительному, заложенному в слове «натюрморт».

Если же говорить о стихотворениях, озаглавленных «натюрморт», то они, по сути, создают нарисованную вербальными средствами поэтическую картину, во многом аналогичную этому жанру в живописи.

Литература

- Адлерберг 2017 – *Адлерберг Д.В.* В поисках вечности: к интерпретации стихотворения И. Бродского «Натюрморт» // *Prosodia*. 2017. № 7. С. 164–174.
- Володарский 1984 – *Володарский В.М.* Русский натюрморт XVIII – начала XX века // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX в.: выставка картин из музеев СССР и ГДР: каталог / науч. ред. И.Е. Данилова, В.А. Садков. М.: Советский художник, 1984. [Без пагинации].
- Виппер 2005 – *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с. (Художник и знаток)
- Данилова 1998 – *Данилова И.Е.* Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: РГГУ, 1998. 104 с. (Чтения по теории культуры; вып. 21)
- Данилова 2004 – *Данилова И.Е.* Натюрморт – жанр среди других жанров // Вещь – вещь: натюрморт XVII–XX вв. из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: каталог. М.: РГГУ, 2004. С. 8–18.
- Данилова 2005 – *Данилова И.Е.* Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство-СПб., 2005. 291 с.
- Кузнецов 1984 – *Кузнецов Ю.И.* Социальное содержание натюрморта: Флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века: выставка картин из музеев СССР и ГДР: каталог / науч. ред. И.Е. Данилова, В.А. Садков. М.: Советский художник, 1984. [Без пагинации]

- Лосев 2008 – *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 479 с. (Жизнь замечательных людей)
- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–339.
- Фомичева 1984 – *Фомичева И.С.* Выставки натюрморта: историческая справка // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века: выставка картин из музеев СССР и ГДР: каталог / науч. ред. И.Е. Данилова, В.А. Садков. М.: Советский художник, 1984. [Без пагинации].

References

- Adlerberg, D. (2017), “In search of eternity: towards interpretation of Joseph Brodsky’s ‘nature mort’”, *Prosōdia*, no. 7, pp. 164–174.
- Danilova, I.E. (1998), *Problema zhanrov v evropeiskoi zhivopisi: Chelovek i veshch'. Portret i natiurmort* [The issue of genres in European painting: Man and thing. Portrait and still life], RGGU, Moscow, Russia. (*Chteniya po teorii kul'tury*; iss. 21)
- Danilova, I.E. (2004), “Still life as a genre among other genres”, in *Veshch' – vest': natiurmort XVII–XX vv. iz sobraniya GMII im. A.S. Pushkina* [Thing as message: Still life of the 17th – 20th centuries from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts], RGGU, Moscow, Russia, pp. 8–18.
- Danilova, I.E. (2005), *Sud'ba kartiny v evropeiskoi zhivopisi* [The fate of the painting in European art], Iskusstvo-SPb., Saint Petersburg, Russia.
- Fomicheva, I.S. (1984), “Still life exhibitions: historical overview”, in Danilova, I.E. and Sadkov, V.A., eds., *Natiurmort v evropeiskoi zhivopisi XVI – nachala XX veka: vystavka kartin iz muzeev SSSR i GDR: katalog* [Still life in European painting of the 16th – early 20th centuries: Exhibition catalogue from the Museums of the USSR and the GDR], Sovetskii khudozhnik, Moscow, USSR.
- Kuznetsov, Yu.I. (1984), “Social content of still life. Flora and fauna”, in Danilova, I.E. and Sadkov, V.A., eds., *Natiurmort v evropeiskoi zhivopisi XVI – nachala XX veka: vystavka kartin iz muzeev SSSR i GDR: katalog* [Still Life in European Painting of the 16th – early 20th centuries: Exhibition catalogue from the Museums of the USSR and the GDR], Sovetskii khudozhnik, Moscow, USSR.
- Losev, L.V. (2008), *Iosif Brodskii: opyt literaturnoi biografii* [Joseph Brodsky: An attempt at a literary biography], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia. (*Zhizn' zamechatel'nykh lyudei*)
- Lotman, Yu.M. (2002), “Still life in the perspective of semiotics”, in Lotman, Yu.M., *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia, pp. 322–339.
- Vipper, B.R. (2005), *Problema i razvitiye natiurmorta* [The problem and development of still life], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.

Volodarskii, V.M. (1984), "Russian still life of the 18th – early 20th centuries", in Danilova, I.E. and Sadkov, V.A., eds., *Natiurmort v evropeiskoi zhivopisi XVI – nachala XX veka: vystavka kartin iz muzeev SSSR i GDR: katalog* [Still life in European painting of the 16th – early 20th centuries: Exhibition catalogue from the Museums of the USSR and the GDR], Sovetskii khudozhnik, 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, стр. 6; malkina.vy@rggu.ru

Information about the author

Victoria Ya. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; malkina.vy@rggu.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-27-36

Интермедиаальный персонаж в свете исторической поэтики

Степан К. Рыбалко

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

Аннотация. В статье предпринимается попытка рассмотреть область интермедиаальных исследований с точки зрения теоретической и исторической поэтики, проследив трансформацию «интермедиаального персонажа» на разных стадиях развития европейской поэтики (эпоха синкретизма, эпоха эйдетической поэтики, эпоха художественной модальности). Введение в научный оборот понятия «интермедиаальный персонаж» позволяет уточнить субъектный аспект при анализе интермедиаальности в литературном произведении и описать еще одну внутриккомпозиционную форму интермедиаальности (по В. Вольфу) на уровне субъектно-объектной организации текста.

Ключевые слова: интермедиаальность, интермедиаальная поэтика, историческая поэтика, субъектно-объектная организация текста, интермедиаальный герой, интермедиаальный персонаж

Для цитирования: Рыбалко С.К. Интермедиаальный персонаж в свете исторической поэтики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 27–36. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-27-36

Intermedial character through the lens of historical poetics

Stepan K. Rybalko

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

Abstract. The article attempts to examine the field of intermedial studies from the perspective of theoretical and historical poetics, tracing the transformation of the “intermedial character” at different stages of the development of European poetics (the era of syncretism, the era of eidetic poetics, and the era

© Рыбалко С.К., 2026

of artistic modality). The introduction of the concept of “intermedial character” into scientific discourse allows for a more precise analysis of the subjective aspect of intermediality in literary works and the description of another intra-compositional form of intermediality (according to W. Wolf) at the level of the subject-object organization of the text.

Keywords: intermediality, intermedial poetics, historical poetics, subject-object organization of the text, intermedial hero, intermedial character

For citation: Rybalko, S.K. (2026), “Intermedial character through the lens of historical poetics”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 27–36, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-27-36

Настоящая работа находится на пересечении нескольких интенсивно развивающихся областей гуманитарного знания¹ и представляет собой часть комплексного исследования проблем номинации и функционирования в тексте *персонажей-творцов* (художников, скульпторов, музыкантов, актеров и т. п.), способных творчески преобразовывать внутренний мир произведения (по Д.С. Лихачёву). Ввиду того, что целый ряд теоретических соображений относительно целесообразности введения в научный оборот экспериментального понятия «*интермедиаальный персонаж*» уже был опубликован в нескольких научных журналах², нам представляется важным сосредоточиться на рассмотрении данного явления в диахроническом аспекте.

На сегодняшний день еще относительно новый термин «интермедиаальность» (нем. “intermedialität”), впервые упомянутый в статье австрийского литературоведа и слависта О.А. Ханзен-Лёве [Hansen-Löve 1983], становится все более востребованным в академической среде. При этом, несмотря на обилие существующих подходов, до сих пор нет научного консенсуса относительно определения интермедиаальности. Учитывая ограниченный объем статьи, мы считаем допустимым оставить за скобками обзор многочислен-

¹ Прежде всего исследований интермедиаальности (intermedial studies) и исторической поэтики (historical poetics). В некоторых случаях мы также обращаемся к достижениям отечественных историков литературы, нарратологов и фольклористов.

² Подробнее см.: [Рыбалко 2024; Рыбалко 2025]. В первой статье проблематизируется ситуация «изображения» в литературе персонажа-творца и очерчиваются предварительные контуры экспериментального понятия. Во второй статье описывается методология выявления *интермедиаального персонажа* в художественном тексте.

ных трактовок интермедиаальности, остановившись на наиболее авторитетной и, как нам представляется, проработанной типологии «**интра-/интер-**медиаальных связей (“**intra-/inter-**mediale Beziehungen”) немецко-австрийского теоретика В. Вольфа, которая в том числе опирается на предшествующие классификации С.П. Шера и И. Раевски.

Согласно классификации В. Вольфа [Wolf 2019], *фундаментальные* (интра-/интер-медиаальные связи) и *второстепенные* (трансмедиаальность, транспозиция, интермедиаальная референция, плюримедиаальность и др.) формы *межсемиотических отношений* могут взаимодействовать друг с другом и объединяться в рамках одного произведения. Подробно описав и структурировав разновидности межсемиотических связей, исследователь тем не менее настаивает на том, что процесс классификации **интра-/интер-**медиаальности все еще далек от завершения. Отчасти этим и обусловлено наше стремление по-новому взглянуть на область интермедиаальных исследований через призму теории литературы, связав воедино интермедиаальную проблематику с теоретической и исторической поэтикой.

Вслед за М.М. Бахтиным мы будем рассматривать литературное произведение как художественное целое, состоящее из двух противоположных частей: *внешней (текста)* и *внутренней (мира героя)*. Обозначенная специфическая «многосоставность» произведения складывается в процессе «диалога» трех участников эстетической коммуникации – *автора-творца, героя и читателя* [Бахтин 2022]. При таком подходе художественный текст может восприниматься не только как пространство «диалога» между тремя упомянутыми инстанциями, но и как пространство «диалога» различных видов искусства (например, литературы и живописи), а интермедиаальность – осмысляться как «диалогическое взаимодействие различных медиа и/или переложение (перевод) с языка одного медиа на другой» [Малкина 2025, с. 35]. Это «диалогическое взаимодействие» может реализовываться на разных уровнях, в том числе на субъектном, за счет введения в текст фигуры музыканта или художника. В то же время такой герой становится проводником других медиа только в том случае, когда ему приписывается создание иномедийного произведения, оказывающего влияние на внутренний мир художественного текста. Для того чтобы избежать терминологической путаницы и отличить *персонажа-творца*, который преобразовывает внутренний мир художественного целого, от обычного *персонажа-художника*, мы предлагаем использовать термин «интермедиаальный герой» / «интермедиаальный персонаж» (в зависимости от

того, какое место этот субъект действия занимает в структуре произведения).

Насколько нам известно, термин *интермедиаальный персонаж* почти не использовался ни в отечественной, ни в зарубежной гуманитаристике³, равно как и почти не предпринимались попытки взглянуть на область интермедиаальности через призму исторической поэтики⁴. Он лишь вскользь упоминается в работах С.А. Петровой [Петрова 2014], А.Л. Церковского и А.И. Жишкевич [Жишкевич, Церковский 2021], а также П.А. Олейник [Олейник 2024]. Нам представляется важным предложить рабочее определение, которое будет соотноситься как с литературоведческими исследованиями, так и с теорией интермедиаальности.

Интермедиаальный 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 «интермедиаальным» (т. е. «включая» в структуру художественного текста другой вид искусства).

По нашему мнению, в таком определении, с одной стороны, содержится фундаментальная характеристика интермедиаального персонажа, отделяющая его от простого персонажа-творца (*способность к преобразованию внутреннего мира путем создания произведений искусства*⁵), а с другой – подчеркивается его основная функция в тексте (*соединение нескольких медиа*). Такой субъект рассматривается нами как *особый тип героя-художника*, органично вписывающийся в рамки литературоведческих исследований и помогающий существенно прояснить специфику устройства *внутрикомпозиционных форм интермедиаальности* в некоторых литературных произведениях.

Теперь, не претендуя на исчерпывающую полноту раскрытия проблемы в рамках одной статьи, обратимся к проблеме проис-

³ В типологии В. Вольфа, встречается близкое по смыслу обозначение “composer characters in fiction”, но, опять-таки, как было сказано, следует отделять простой образ *музыканта* или *художника (тематизация)* от *интермедиаального персонажа*, преобразующего внутренний мир произведения за счет привнесения в текст новых *интермедиаальных компонентов*.

⁴ На возможность изучения интермедиаальности с использованием инструментария исторической поэтики впервые указала В.Я. Малкина. См.: *Малкина В.Я.* Онлайн-курс «Интермедиаальность художественного произведения». URL: <https://www.lektorium.tv/intermediality> (дата обращения: 10.01.2026).

⁵ Именно поэтому описание самого *процесса творения* обязательно должно присутствовать в тексте.

хождения и развития «интермедиаального персонажа» на разных стадиях европейской поэтики⁶, поскольку, как отмечал С.Н. Бройтман, субъектная структура любого литературного произведения – это «исторически меняющаяся величина».

Первый этап развития словесного искусства и, шире, искусства как такового был обозначен А.Н. Веселовским как «эпоха синкретизма» [Веселовский 2021]. Для нее характерно «нерасчлененно-слитное» (т. е. синкретичное) восприятие действительности. Именно такой целостный взгляд на мир являлся основой «художественного (и еще слитого с ним “нехудожественного”) мышления»⁷ и отражался в самой структуре произведений того времени. Отсюда проистекало и первоначальное неразличение между мифом и обрядом, отдельными видами искусства, «я» и «другим» в субъектной сфере эстетического объекта.

Некоторые исследователи отмечают, что предположительно возникшее позже остальных словесное искусство (так называемый архаический фольклор) долгое время являлось частью *религиозно-обрядового комплекса* и было связано с театрально-ритуальным действием [Мелетинский, Неклюдов, Новик 2021, с. 17–53], т. е. с «*показом*». Антропологические исследования культур древних народов продемонстрировали, что участники подобных «действий» в момент распевания песен и танцев как бы становятся другими существами (не случайно перед этим многие участники переодеваются в особую одежду или надевают маски духов и/или богов) и буквально «творяют» другую реальность при помощи магических слов, движений и жестов. Хотя в ходе дальнейшего развития человеческой культуры и словесного искусства «показ» сменится «*рассказыванием*» [Тюпа 2021, с. 15], отголоски первоначальной традиции будут обнаруживаться в «классическом» (или «традиционном») фольклоре разных эпох [Фрейденберг 2018].

Одной из важнейших категорий мифического вымысла является «“раннее”, мифологическое время, эпоха творения первопредметов, создаваемых первопредками – демиургами – культурными героями» [Мелетинский, Неклюдов, Новик 2021, с. 28], или, говоря другими словами, персонажами мифа, среди которых в том числе встречаются и (в широком смысле) персонажи-художники (Орфей, Аполлон, Пигмалион и др.). Таким образом, несмотря на возникающие в процессе рассмотрения «архаического фольклора»

⁶ Подробнее о трехчастной периодизации словесного творчества см.: Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учебное пособие. М.: РГГУ, 2001. 320 с.

⁷ Там же. С. 20.

сложности (ни один из дошедших до нас мифов не избежал последующей «нарративизации» и, как следствие, трансформации), мы можем заключить, что в эпоху синкретизма творческая способность не отделялась от магической или божественной силы. Мифологические герои-художники выступали как проводники высшей воли, а не самостоятельные творцы (отсутствие рефлексии творчества как процесса). Их искусство было неотъемлемой частью ритуала и мифа, а процесс творчества, как правило, не описывался, акцент делался на его магическом результате. Субъектная структура характеризовалась неразличением автора и героя.

С наступлением эпохи эйдетической поэтики совершается постепенный «переход от синкретизма к различению, от мифа к понятию, от дорефлексивности к рефлексии»⁸, что влечет за собой способность рационально-понятийного различения феноменов мира, появление «осознанного авторства, дифференциацию родов и жанров, возникновение тропов и наррации»⁹. Анализируя описания в «Илиаде», О.М. Фрейденберг отмечает, что именно они знаменуют собой этап в развитии словесности, когда «первое лицо уже полностью отделено от третьего, субъект от объекта» [Фрейденберг 2018, с. 52]. При этом, как отмечает автор, в тексте также встречаются и более архаичные описательные формы – *экфразы* (описания еще не природы, но любой хорошо сделанной вещи), которые изобилуют подробностями и фактически воспроизводят «процесс творения»: «Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т. д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путемковки, лепки, тканья. Всякое изделие соответствует сотворенному миру» [Фрейденберг 2018, с. 51]. Поскольку встречающееся в древнегреческих текстах понятие «техне» (*techne*) многозначно и включает в себя не только искусства (в привычном для нас смысле), но и технически совершенные ремесленные изделия и мастерство как таковое, то создающий щит Ахилла бог Гефест может рассматриваться как персонаж-творец, но не как интермедиаальный персонаж. Функция «творения» в эту эпоху может быть присуща как персонажам-богам, так и простым людям.

Иными словами, в эпоху эйдетической поэтики фигура художника постепенно секуляризируется, хотя еще сохраняет функцию посредника между человеческой и божественной сферами. Художник или музыкант (как, например, Гефест, Садко или Джотто у Боккаччо) чаще является второстепенным персонажем, его

⁸ Там же. С. 138.

⁹ Там же.

внутренний мир и творческий процесс редко становятся объектом пристального внимания. Источником творчества по-прежнему считается божественное вдохновение или благодать.

Начало эпохи художественной модальности характеризуется «категориальным сломом»: меняется мировоззрение человека («я-для-себя»), эстетические принципы творчества (концепция становящегося мира) и субъектно-объектная структура произведений (от повышенной активности авторского плана до повышенной автономности героев). В этот период в художественной литературе появляется тип субъекта, которого уже можно назвать «интермедиаальным персонажем». Художник окончательно превращается в демиурга, в центрального или важнейшего персонажа произведения, чья индивидуальность провозглашается главным источником творчества. Ключевым признаком становится рефлексия над процессом творения, который подробно описывается и часто становится стержнем сюжета. Герой-творец романтиков (Франц Штернбалд, Нольтен, кавалер Глюк и др.) уже не просто упоминает о своем искусстве, но активно творит внутри текста, и его творения начинают трансформировать художественную реальность произведения.

Таким образом, эпоха художественной модальности становится тем этапом, когда взаимодействие искусств начинает осмысляться как фундаментальный принцип художественного мышления. Уже в романтических поэтиках можно обнаружить мысли о проницаемости границ между словесным, музыкальным и визуальным искусствами. Процесс творчества и фигура художника выходят в центр художественного мира. Именно в этот момент возникает жанр *Künstlerroman* и утверждается особый тип *героя-художника*, превращающегося в медиатор между различными медиумами. Романтическая концепция синтеза искусств (*Gesamtkunstwerk*) подготавливает почву для эстетических поисков модернизма и авангарда, где идея преодоления границ искусств получила новые, экспериментальные воплощения.

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что *интермедиаальный персонаж* не является универсальной (вневременной) категорией, а представляет собой исторически обусловленный *тип персонажа*, формирующийся в хронологических границах поэтики художественной модальности. Возникновение данного субъекта связано с изменением субъектной структуры литературного произведения и автономностью искусства (рождение эстетики). Основным отличием интермедиаального персонажа от персонажа-художника в эпоху синкретизма и эйдетической поэтики является не простая тематическая связь с другим видом искусства

(живопись, скульптура, музыка, театр и т. д.), а *функциональная способность преобразовывать внутренний мир произведения*. Введение в научный оборот понятия «интермедиаальный персонаж» позволяет уточнить субъектный аспект при анализе интермедиаальности в литературе и описать еще одну *внутрикомпозиционную форму интермедиаальности* на уровне субъектно-объектной организации текста.

Литература

- Бахтин 2022 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н.К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. 544 с.
- Веселовский 2021 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. СПб.; М.: RUGRAM, 2021. 383 с. (Пальмира – Университет)
- Жишкевич, Церковский 2021 – *Жишкевич А.И., Церковский А.Л.* Интермедиаальный анализ художественного текста: интегративный подход // Язык и межкультурные коммуникации: сб. науч. статей / отв. ред. В.Д. Старичёнок. Минск: БГПУ им. Максима Танка, 2021. С. 86–88.
- Малкина 2025 – *Малкина В.Я.* Интермедиаальность в литературе: проблемы методологии // Новый филологический вестник. 2025. № 2 (73). С. 30–38.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик 2021 – *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С.* Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике. 2-е изд., стереотип. М.: РГГУ, 2021. 285 с.
- Олейник 2024 – *Олейник П.А.* Категории интермедиаальности и виды интермедиаальных включений в романе А.С. Байетт «Дева в саду» // Романо-германские литературы: традиции и современность: материалы III Международной научной конференции, посвященной 85-летию филологического факультета Белорусского государственного университета (Минск, 19–21 сент. 2024 г.). Минск: БГУ, 2024. С. 511–518.
- Петрова 2014 – *Петрова С.А.* К вопросу о формировании интермедиаальных традиций в литературе (на материале стихотворения А.А. Блока «Голоса скрипок») // Филологические науки: Вопросы теории и практики. Серия: Языкознание и литературоведение. 2014. № 4-2 (34). С. 157–160.
- Рыбалко 2024 – *Рыбалко С.К.* Интермедиаальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.
- Рыбалко 2025 – *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.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 1. С. 1–31.

- Фрейденберг 2018 – *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературного описания / публ. и примеч. Н. Костенко при участии Н. Брагинской // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Материалы Международной научной конференции (Седльце, 25–26 мая 2017 г.). Седльце: Ин-т региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах: Киевский национальный ун-т им. Тараса Шевченко: Гродненский государственный ун-т им. Янки Купалы, 2018. С. 28–76.
- Hansen-Löve 1983 – *Hansen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. P. 291–360.
- Wolf 2019 – *Wolf W.* Das Feld der Intermedialität im Überblick // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik / Hrsg. Von K. Maiwald. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2019. P. 23–48.

References

- Bakhtin, M.M. (2022), *Avtor i geroi v esteticheskom sobytii* [The author and the hero in an aesthetic event], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Hansen-Löve, A.A. (1983), “Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne”, in Schmid, W. und Stempel, W.-D., Hrsg., *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, Austria, pp. 291–360.
- Freidenberg, O.M. (2018), “The origin of literary description”, in *Teoriya i istoriya ekf-rasisa: itogi i perspektivi izucheniya: Materiali Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Sedltse, 25–26 maya 2017 goda)* [Theory and history of ekphrasis: results and prospects of study: Proceedings of the International Scientific Conference (Siedlce, May 25–26, 2017)], Siedlce, Poland, pp. 28–76.
- Malkina, V.Ya. (2025), “Intermediality in literature: problems of methodology”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 73, no. 2, pp. 30–38.
- Meletinskii, E.M., Neklyudov, S.Yu. and Novik, E.S. (2021), *Istoricheskaya poetika folk-lora: ot arkhaiki k klassike* [Historical poetics of folklore: from archaic to classical], RGGU, Moscow, Russia.
- Oleinik, P.A. (2024), “Categories of intermediality and types of intermedial inclusions in A.S. Byatt’s novel ‘The virgin in the garden’”, in *Romano-germanskie literatury: traditsii i sovremennost’: materialy III Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, pos-vyashchennoi 85-letiyu filologicheskogo fakul’teta Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta (Minsk, 19–21 sent. 2024 g.)* [Romano-Germanic literatures: Traditions and modernity: Proceedings of the 3rd International Scientific Conference dedicated to the 85th anniversary of the philological faculty of the Belarusian State University (Minsk, September 19–21, 2024)], Belorusskii gosudarstvennii universitet, Minsk, Belarus, pp. 511–518.

- Petrova, S.A. (2014), “On the issue of the formation of intermediate traditions in literature (based on the material of A.A. Blok’s poem ‘Voices of Violins’)”, *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki. Seriya: Yazykoznanie i literaturovedenie*, vol. 34, no. 4-2, pp. 157–160.
- Rybalko, S.K. (2024), “The intermedial hero/character in literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 32–41.
- 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.
- Тура, В.И. (2021), “The pivotal narratological category in historical perspective”, *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, pp. 1–31.
- Veselovskii, A.N. (2021), *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], RUGRAM, Moscow, Russia. (*Pal’mira – Universitet*)
- Wolf, W. (2019), “Das Feld der Intermedialität im Überblick”, in Maiwald, K., Hrsg., *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, Germany, pp. 23–48.
- Zhishkevich, A.I., and Tserkovskii, A.L. (2021), “Intermediality in the system of approaches to the study of literary texts: advantages and disadvantages”, in Starichenok, V.D. ed., *Yazyk i mezhkul’turnye kommunikatsii: sbornik nauchnykh statei* [Language and intercultural communication. Collected articles], Belorusskii gosudarstvennii pedagogicheskii universitet imeni Maksima Tanki, Minsk, Belarus, pp. 86–88.

Информация об авторе

Степан К. Рыбалко, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; stepan_rybalko@mail.ru

Information about the author

Stepan K. Rybalko, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; stepan_rybalko@mail.ru

Архангел Михаил в древнерусских житиях

Василиса Ф. Зеленькова

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

Аннотация. Архангел Михаил – важная фигура в христианской религии, образ, который нашел отражение в искусстве и литературе, в том числе и в древнерусских житиях. В статье представлен анализ ряда житий, в которых упоминается Архангел Михаил, исследуется общая распространенность его образа в данном жанре. Особое влияние на севернорусскую житийную традицию оказало одно из его известнейших деяний – «Чудо в Хонех», воинская сторона Архангела была отображена в «Житии Александра Невского». Наиболее активно Архангел Михаил проявляет себя в «Житии Евдокии Илиопольской», пускай и известном, но непопулярном переводном памятнике. В зависимости от века создания жития и его сюжета, Архангел Михаил мог присутствовать в произведении как в качестве безымянного ангела, раскрыть личность которого можно только по приведенным в тексте библейским параллелям, так и являться действующим лицом, активно и не анонимно помогающим святому. Без сомнений, фигура Архангела Михаила имела огромное значение для древнерусских книжников, однако строгие рамки жанра не позволяли авторам свободно использовать его образ в текстах. Тем не менее Архангел Михаил является важной и неотъемлемой частью житийной литературы.

Ключевые слова: древнерусская литература, Архангел Михаил, Архистратиг, жития, ценностный подход, анонимность, параллелизм

Для цитирования: Зеленькова В.Ф. Архангел Михаил в древнерусских житиях // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 37–45. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-37-45

Archangel Michael in ancient Russian hagiographies

Vasilisa F. Zelenkova

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

Abstract. Archangel Michael is an important figure in the Christian religion, an image that is reflected in art and literature, including ancient Russian lives. The article presents an analysis of a number of hagiographies in which Archangel Michael is mentioned, and examines the general prevalence of his image in this genre. One of his most famous acts the “Miracle at Chonae” had a special influence on the northern Russian hagiographic tradition; the military side of the Archangel was reflected in the “Life of St Alexander Nevsky”. Archangel Michael reveals himself most actively in the “Life of Eudokia of Heliopolis”, a well-known but unpopular translated work. Depending on the century of the creation of the life and its plot, Archangel Michael could be present in the work either as an unnamed angel, whose identity can only be revealed by the biblical parallels given in the text, or as an actor actively and not anonymously helping the saint. Without a doubt, the figure of Archangel Michael was of great importance for ancient Russian scribes, but the strict within the genre of Live did not allow authors to freely use his image in texts. Nevertheless, Archangel Michael is an important and integral part of hagiographic literature.

Keywords: Old Russian literature, Archangel Michael, Archangel, hagiographies, value approach, anonymity, parallelism

For citation: Zelenkova, V.F. (2026), “Archangel Michael in ancient Russian hagiographies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 37–45, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-37-45

Жития святых – один из обширнейших и важнейших пластов древнерусской литературы. «История русской агиографии насчитывает столько же веков, сколько существует русская словесность, ибо начинается в XI в. с переводных памятников, составлявших до XV столетия большую часть всего корпуса агиографических текстов» [Дорофеева 2017, с. 11–12]. Несмотря на распространенность и популярность житий, о чем говорит большое количество дошедших до нас памятников, канонические тексты такого типа крайне «скупы» на появления Архангела Михаила.

Большое влияние на жития северорусских святых оказало одно из известнейших деяний Архангела – «Чудо архистратига Михаила иже в Хонех». В тексте повествуется о спасении пономаря Архиппа, когда язычники задумали погубить пономаря и разрушить храм, направив на них речную воду: в этот момент

явился Архангел Михаил, который, ударив жезлом по горе, создал расселину, куда и ушел весь поток, тем самым сохранив и жизнь Архиппа, и церковь. «Чудо архистратига Михаила иже в Хонех» является переводным греческим произведением, тем не менее, оно было хорошо известно в Древней Руси, текст вошел в Прологи, Минеи Четьи, Торжественники, встречался в сборниках смешанного содержания. В.М. Быкова проводит текстологический анализ на материале 91 рукописи, что подтверждает широкое бытование данного сюжета [Быкова 2003]. Аллюзии на это деяние Архангела можно обнаружить в житии Александра Свирского и житии Ефрема Перекомского.

Александр Свирский возносит молитву Архангелу во время постройки водяной мельницы: «...яви силу твою, якоже в Колоссах чудодействовал еси чрезъ Архистратига Михаила крѣпкою Твоею десницею, стремление воды многи внутрь малаго камене сохранивъ, такожде и здѣ яви силу Твою...»¹. Подобное обращение к Архангелу встречается и в «Житии Ефрема Перекомского», в эпизоде, где святой с братией прокопали протоку, чтобы обеспечить монастырь водой: «... яви славу свою, яко же бе въ Колосаехъ чудодействова архистратигомъ своимъ Михаиломъ: крепкая твоя десница воду въ камень низводе» [Федотова 2001, с. 180]. Тем не менее есть основания полагать, что это обращение к чуду в Хонех – не самостоятельное решение составителя, а копирование сюжета из «Жития Александра Свирского». Еще В.О. Ключевский указал на то, что «Житие Ефрема Перекомского» списано с «Жития Александра Свирского» с заменой некоторых названий и имен. М.А. Федотова отмечает, что составитель жития таким образом переделал эпизод о постройке водяной мельницы Александром Свирским в чудо Ефрема Перекомского «О пропущении воды из реки Веренды во озеро Илмень».

В переводной агиографической литературе Архистратиг активно фигурирует только в «Житии и страдании преподобной мученицы Евдокии», описывающем жизнь раннехристианской святой Евдокии Илиопольской. Известно, что изначально житие было переведено на греческий с сирийского, однако его датировка вызывает у исследователей трудности. События, описывающиеся в памятнике, предположительно относятся ко II в. нашей эры, хотя в житии присутствует ряд анахронизмов, а время жизни самой Евдокии относят к V в. Кроме того, есть версия, что в текст были также включены деяния тезки святой – Евдокии Персидской, жившей

¹ Житие и чудеса преподобного Александра Свирского. СПб., 1995. С. 65.

в IV в. Составитель жития и точный век перевода не установлены (предположительное время написания – V–VI вв.), тем не менее сам факт древности памятника не подлежит сомнению.

«Житие и страдание преподобной мученицы Евдокии» на территории Древней Руси было распространено слабо. Нельзя отрицать того, что о нем знали, однако, оно не снискало такой же популярности, как переводные жития других святых (Николай Чудотворец, Андрей Юродивый, Георгий Победоносец, Илия Пророк и другие). День памяти Евдокии был включен в Типикон Великой Церкви, но не вошел в Студийский Устав, который был взят за основу устройства Киево-Печерского монастыря Феодосием Печерским в начале XI в.

«Житие и страдание преподобной мученицы Евдокии» отличается большим количеством прижизненных чудес с явным вмешательством Бога, карающего всех, кто угрожает святой или имеет нечистые помыслы, а сама Евдокия воскрешает людей (более четырех раз за житие). Указанные особенности сближают памятник с апокрифической литературой, для которой обилие чудес можно назвать характерным. Это объясняет и определенную непопулярность жития в типиконах, и появление Архангела Михаила, который достаточно часто фигурирует в апокрифах, в том числе – в апокрифических житиях (например, в апокрифическом житии Моисея).

В отличие от более распространенного варианта житий, где сразу демонстрируется праведность святого, в «Житии и страдании преподобной мученицы Евдокии» используется сюжет о раскаявшемся грешнике. Евдокия – блудница, которая нечестным путем нажила огромное состояние, однако, услышав под окном проповедь священника, задумалась о спасении души и в итоге стала вести праведный образ жизни.

После покаяния ей приходит видение: «...востахъ отъ земли, и видѣхъ юношу пресвѣтла и страшна, егоже одежды бѣлѣйша паче снѣга, той поемши ма за десницу, восторже на воздухъ, и вза ма на облакъ, къ небеси веде»². Но «светлому и страшному юноше» препятствует дьявол, который жалуется на то, что вложил слишком много сил, чтобы сделать Евдокию большой грешницей. Более того, он опасается, что, если ее покаяние будет принято, его лишат на земле всякой власти. В этом диалоге затрагивается не только судьба Евдокии, но вопрос о возможности искупления грехов для

² Житие и страдание преподобномученицы Евдокии, изложенное по четым-минеям Димитрия Ростовского // Жития святых. Книга третья: Март, апрель, май. СПб.: Аксион эстин, 2009. С. 6. Репринт. изд. 1764 г. (Святоотеческие творения)

всех людей. Если Михаил может оправдать блудницу, значит, любовью грешник имеет право на прощение и может им воспользоваться, из-за чего ослабнет сила дьявола.

Подобная тема поднималась и в апокрифическом «Житии пророка Моисея». Несмотря на то, что пророк прожил праведную жизнь, дьявол предьявил на него свои права, поскольку тот совершил убийство. Однако Архангел Михаил заступился за своего подопечного, и спор о теле Моисеевом закончился победой заступника, говорящего от лица Бога: «И прячется о Моисиинѣ телеси, яко сътворишу ему, рече, убийство егуптянина, и ина нѣкая лъстяшетъ на нь, облыгая, рѣци. К немуже отвѣщавъ архистратигъ Михаилъ рече: «Запрещаетъ ти Господь вселукавый Дьяволъ»³.

Для читателя заступничество Архангела было логичным и ожидаемым, Моисей – один из пророков, ветхозаветный праведник, спасший свой народ, требование дьявола выглядело в этом контексте низким и абсурдным. В «Житии и страдании святой преподобной мученицы Евдокии» то же «право» на душу будущей святой воспринимаются иначе, ведь до недавнего времени девушка действительно жила во грехе.

Тем не менее Архангел дает дьяволу ответ, подчеркивающий первенство Бога, как и в споре о теле Моисеевом: «...такъ угодно есть Богу милосердствующему о сынѣхъ человѣческихъ»⁴.

В большинстве текстов, где упоминается Архангел Михаил, читатель обычно должен догадаться, что речь идет именно об архистратиге, исходя из эпитетов, которым может быть награжден безымянный ангел, параллелей с библейскими сюжетами или его ролью, но в «Житии и страдании святой преподобной мученицы Евдокии» с его фигуры снимается всякая анонимность. Сначала Евдокия услышала голос, который обратился к Архангелу по имени: «Михаиле, завѣта моего хранителю»⁵. После этого, отвечая на вопрос будущей святой, Михаил сам представляется и объясняет свою роль в небесной иерархии: «Азь есмь князь аггеловъ Божіихъ, и мнѣ попеченіе надлежитъ о грѣшницѣхъ кающихся еже приимати ихъ, и вводити въ жизнь блаженную и безконечную»⁶.

Раскрытие личности Архангела и обилие эпитетов характерны, прежде всего, для апокрифической литературы. Во многих древнерусских произведениях вне зависимости от жанра участники тех

³ Житие пророка Моисея // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 3. СПб., 1999. С. 149.

⁴ Житие и страдание преподобномученицы Евдокии... С. 7.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

или иных событий часто не называются напрямую, а их представление ограничивается общей характеристикой, эпитетом или параллелями, отсылающими к Библии.

Подобный прием использован в «Житии Александра Невского». Архангел Михаил упоминается в тексте дважды, оба раза связаны с воинскими подвигами Александра. В редакциях до XVI в. Михаил не назван по имени.

Наибольший интерес для исследования представляют текст из Синодального собрания (далее Син), вставка из Лаврентьевской летописи, текст из Степенной книги и редакция Ионы Думина, которые дают наиболее полное представления о роли Архангела Михаила в деяниях Александра Невского. Согласно житию, одной из причин победы князя на Чудском озере стало явление ангельского воинства, которое помогло ему одолеть врагов: «Се же слышах от самовидца, иже рече ми, яко видѣх полкъ Божий на въздусъ, пришедши на помощь Александрови. И тако побѣди я помощью Божиею, и даша плеща своя, и сѣчашуть я, гоняще, аки по иаеру, и не бѣ камо утещи. Зде же прослави Богъ Александра пред всѣми полкы, яко же Иисуса Наввина у Ерехона»⁷. Эта часть примечательна тем, что здесь Архангел Михаил не только не упоминается, но и не отделяется от «Божиих полков», хотя и подразумевается, что именно он должен вести Ангелов в бой. На это же намекает и сравнение чуда с библейским сюжетом об Иисусе Навине, которому явился Вождь воинства Господня. Несмотря на то что в «книге Иисуса Навина» Михаил не назван по имени, там четко обозначена его функция Архистратига (др.-гр. ἀρχιστρατήγος – главнокомандующий), а обширная иконография этого сюжета лишь подтверждает его роль во взятии Иерихона.

Другое появление Архангела в тексте «Жития Александра Невского» связано с эпизодом, описывающим чудо у реки Ижоры. Ангел Господень уничтожает противников князя в том месте, куда не могли пройти его полки: «Бысть же в то время чюдо дивно, яко же во дrevьяя дни при Езекии цесари. Еда приде Санахиримъ, асурійскій цесарь, на Иерусалимъ, хотя плѣнити град свягый Ерусалимъ, внезапно изиде ангель Господень, изби и от полка асурійска 100 и 80 и 5 тысящъ, и, вѣставше утро, обрѣтошася трупья мертвы вся. Тако же бысть при побѣдѣ Александровѣ, егда побѣди короля, об онъ поль рѣкы Ижжеры, иде же не бѣ проходно полку Олександрову, здѣ обрѣтоша много множество избьеных от ангела Господня»⁸. Здесь проводится

⁷ Житие Александра Невского Син // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб., 1997. С. 365.

⁸ Там же. С. 362.

параллель с «Четвертой книгой Царств», в которой описывается, как ангел уничтожил воинов ассирийского царя. В части списков этот эпизод опущен.

В XVI в. в «Степенной книге» и редакции Ионы Думина снимается анонимность явления Архангела на Чудском озере: «яко же древле Иисусу Наввину Архангел Михаил помогаше на Ерихоняны, тако и блаженному Александру»⁹, «Тако прослави Бог великаго князя Александра пред всеми сопотивными ему, якоже древле Иисусу Наввину Архангел Михаил помогаше на Ерихоняны, тако и блаженному Александру»¹⁰.

Раскрытие анонимности в этот период происходит не только в житийной традиции, но и в других памятниках древнерусской письменности. Это может быть обусловлено изменением отношения людей к сакральному. Имя Архангела Михаила, являющегося могучей небесной сущностью, в ранних памятниках намеренно оставалось неназванным из страха перед высшими силами. Такое отношение типично для описания сакральных сущностей у самых разных народов с древнейших времен (например эпитеты греческих богов в «Илиаде» или скандинавских, в частности Одина, в «Старшей Эдде», кеннинги и др.).

В этом контексте стоит обратить внимание и на «Житие Иулиании Лазаревской». Прямой связи между описанием жизни святой и Архангелом нет, но можно обнаружить две косвенные параллели. Первая связана с упоминанием в житии Николая Чудотворца, который выступал в роли демоноборца – по просьбе Иулиании изгонял бесов. В народном сознании образы первого среди святых и первого среди ангелов достаточно близки и часто взаимозаменяемы. Тем не менее критерии составления и переписывания житий были достаточно строги, чтобы подобная замена произошла в этом жанре, подобного стоит ожидать только в том случае, если житие приобрело в народе форму устной легенды. Второй параллелью является то, что над местом погребения Иулиании была возведена теплая церковь во имя Архистратига Михаила, а над гробом святой поставили печь. В итоге церковь стала местом посмертных чудес Иулиании. Можно было бы развить мысль о связи названия церкви и печи как важного фольклорного элемента с местом погребения святой, смертью и потусторонними мирами (Архангел является проводником по загробным мирам, а также имеет эпитет «ангел смерти» и ряд традиций,

⁹ Мансикка В.П. Житие Александра Невского: разбор редакции и текст. СПб.: Комитет Императорского Общества любителей древней письменности, 1913. С. 151.

¹⁰ Там же. С. 82.

бытовавших в народе, связаны с этими его функциями), но, судя по дальнейшим событиям, описанным в житии, устойчивого соотношения между этими элементами нет. Соответственно прямую связь Иулиании с Архангелом доказать невозможно.

Архангел Михаил – важная фигура в христианской религии, образ, который нашел отражение в древнерусском искусстве и литературе, тем не менее, он редко фигурирует в древнерусских житиях. Широкое распространение текста «Чудо архистратига Михаила, иже в Хонех» и упоминания Архангела в оригинальных житиях северорусских святых говорят об особом почитании Архистратига на севере. Тем не менее, этот сюжет не проникает в другие жития. В «Житии Александра Невского» Михаил проявляет себя как Архистратиг, помощник воинов, «небесный двойник» князя. Для всех рассмотренных житий характерны параллели с библейскими сюжетами или Чудом в Хонех, Архангел Михаил не раскрывается как действующее лицо. Активным участником событий он выступает лишь в «Житии и страдании преподобной мученицы Евдокии», которое по своей структуре больше напоминает апокриф. Строгие рамки жизнеописаний святых помешали древнерусским авторам раскрыть образ Архангела с художественной стороны, но его упоминание в подобных текстах в очередной раз подтверждает значимость фигуры Архистратига для древнерусского человека.

Литература

- Быкова 2003 – *Быкова В.М.* О почитании архангела Михаила на Севере (текстологическая характеристика Чуда в Хонех) // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера»: материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения – 2003 / под ред. Т.Г. Ивановой. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижы», 2003. URL: <https://site.kizhi.karelia.ru/library/guabinin-2003/92.html> (дата обращения: 07.08.2025).
- Дорофеева 2017 – *Дорофеева Л.Г.* Проблемы изучения русской агиографии // Слово.ру: балтийский акцент. Т. 8. № 1. 2017. С. 11–23.
- Федотова 2001 – *Федотова М.А.* К вопросу о Житии Ефрема Перекомского // Книжные центры Древней Руси: Севернорусские монастыри / ред. С.А. Семячко. СПб., 2001. С. 152–198.

References

- Bykova V.M. (2003), “The Veneration of Archangel Michael in the North of Russia (a textological examination of the Miracle at Chonae)”, in Ivanova, T.G., ed., *Lokal'nye*

traditsii v narodnoi kul'ture Russkogo Severa»: materialy IV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Ryabininskie chteniya – 2003" [Local traditions in the folk culture of the Russian North: Ryabinin Conference – 2003], Muzei-zapovednik "Kizhi", Petrozavodsk, Russia, available at: <https://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2003/92.html> (Accessed 7 Aug. 2025).

Dorofeeva, L.G. (2017), "Issues of studying Russian hagiography", *Slovo.ru: Baltic accent*, vol. 8, no. 1, pp. 11–23.

Fedotova M.A. (2001), "On the question of the Life of Ephraim Perekomsky", in Semyachko, S.A, ed., *Knizhnye tseny Drevnei Rusi: Severnorusskie monastyri [Book centers of Old Rus: Northern Russian monasteries]*, Saint Petersburg, Russia, pp. 152–198.

Информация об авторе

Василиса Ф. Зеленькова, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; edanime@mail.ru

Information about the author

Vasilisa F. Zelenkova, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; edanime@mail.ru

«Окаянного мира сего»:
к вопросу об онтологии образа «мира»
в покаянных стихах Галицкого юродивого Стефана

Алиса А. Галенкина

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

Аннотация. В статье рассматривается сложная и многогранная природа образа «мира» в древнерусской покаянной поэзии XVII в. На материале стихов Стефана Трофимовича Нечаяева (Галицкого юродивого Стефана) анализируются онтологические и космологические представления, лежащие в основе образной системы текста: «мир» в стихах выступает не просто как фон или стилистический элемент, а как динамическая субстанция, находящаяся на пересечении бренного и духовного, сакрального и повседневного. Особое внимание уделяется двойственной модели миропонимания: с одной стороны – мир как тленное, ограниченное человеческим грехом пространство, с другой – как вселенский универсум, к которому стремится покаявшаяся душа. Через анализ мотивов гроба, наготы, богатства и эсхатологического ожидания раскрывается антропоцентрическая основа онтологии «мира» в покаянных стихах, где человеческая смертность и греховность определяют границы восприятия бытия.

Ключевые слова: покаянный стих, Галицкий юродивый Стефан, образ «мира», онтология, космология, древнерусская литература, юродство, эсхатология, антропоцентризм

Для цитирования: Галенкина А.А. «Окаянного мира сего»: к вопросу об онтологии образа «мира» в покаянных стихах Галицкого юродивого Стефана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 46–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-46-52

“Of this accursed world”: on the ontology
of the image of “the world” in the penitential verses
of Stefan, the Galician Fool-for-Christ

Alisa A. Galenkina

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

Abstract. The article explores the complex and multifaceted nature of the image of the “world” in seventeenth-century Old Russian penitential poetry. Focusing on the verses attributed to Stefan Nechaev (Stefan the Galician Fool-for-Christ), the study examines the ontological and cosmological conceptions underpinning the text’s imagery: the “world” functions not merely as a stylistic backdrop but as a dynamic substance situated at the intersection of the temporal and the spiritual, the sacred and the mundane. Special attention is given to a dual model of world-perception: on the one hand, the world as a transient, sin-bound domain; on the other, as a universal cosmos toward which the penitent soul aspires. Through an analysis of motifs such as the coffin, nakedness, wealth, and eschatological anticipation, the article reveals the anthropocentric foundation of the “world’s” ontology in these penitential verses, where human mortality and sinfulness fundamentally shape the boundaries of existential perception.

Keywords: penitential verse, Stefan the Galician Fool-for-Christ, image of the “world”, ontology, cosmology, Old Russian literature, holy foolishness (yurodstvo), eschatology, anthropocentrism

For citation: Galenkina, A.A. (2026), “ ‘Of this accursed world’: on the ontology of the image of ‘the world’ in the penitential verses of Stefan, the Galician Fool-for-Christ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 46–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-46-52

Образ «мира» в понимании древнерусского книжника – явление не только стилистического свойства: внутри разветвленной системы флористических, анимистических и духовных мотивов разные характеристики «мира» органично балансируют на границе двух противопоставленных друг другу категорий – повседневного и сакрального. В данной статье мы сознательно не рассматриваем качественные различия между понятиями «мировое», «мирское», «земное» и «повседневное» через призму их гносеологической антонимии. Говоря об образе «мира», мы подразумеваем явление космологического и, более того, онтологического свойства: в него систематически включается коллизия отношений брэнного и ду-

ховного, апокалипсического и благостного, сущего и прогнозируемого, провидческого.

Покаянные стихи Галицкого юродивого Стефана Трофимовича Нечаева были обнаружены Н.В. Поньрко в составе сборной рукописи, «в которой под одним переплетом были собраны разновременные написанные и первоначально отдельно существовавшие рукописи XVII и XVIII вв.» [Поньрко 2003, с. 220]. Стоит отметить, что покаянные стихи лишь соседствуют с основным содержанием рукописи, включающим послания и краткие сочинения, повествующие о кончине юродивого, а также текстовый материал, принадлежащий иным авторам: единственная рукопись, датируемая 40–60-ми годами XVII в., является непосредственным источником дошедших до наших дней покаянных стихов С.Т. Нечаева.

Обзорная статья Н.В. Поньрко посвящена текстологическим трудностям, связанным с определением авторской принадлежности стихотворного наследия Стефана Галицкого, и дает исчерпывающие сведения о подлинности, а также о жанровой аутентичности рассматриваемого материала. Однако прежде всего в статье звучит крайне важная мысль о том, что уход в юродство не стоит расценивать как закономерную причину прекращения любой писательской деятельности (ранее такая версия не рассматривалась в связи с широким бытованием гипотезы А.М. Панченко, выдвинутой им в книге «Смеховой мир» Древней Руси») [Лихачев, Панченко 1976]. Подтверждение самой возможности продолжения творчества музыкального и литературного в контексте традиции русского юродства представляется перспективным направлением для изучения особенностей поэтики древнерусской литературы и поэтики покаянного стиха в частности.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных примеров, созвучных образной модели мира или ей противопоставленных, следует обозначить, что именно понимается под «онтологическими аспектами» в рамках рассматриваемого нами вопроса. Понимание онтологии отталкивается от глубинных представлений о материальном мире как об отражении мира духовного. А.П. Щеглов, ссылаясь на сборник «Небеса» Святого Иоанна Дамаскина, пишет: «По древнерусскому космологическому учению все звезды и планеты, как, впрочем, и вся небесные сферы, являются лишь бездушными телами, состоящими из огненной стихии» [Щеглов 2023, с. 247]. На контрасте с этим утверждением «мир», явленный в подобии синтеза мировоззренческого и гетерогенного, то есть, напрямую связанного с категориями видимого и осязаемого, а значит познаваемого, преобразуется как субстанция подвижная: «...и обладает движением, каковое имеется у всего вещественного –

текущим и к бытию, и к тлению, и принимают свой порядок, Богом положенный и полагаемый» (Дионисий Ареопагит, св. «О небесной иерархии», гл. 2) [Щеглов 2023, с. 248]. Таким образом, представления средневекового человека о мире и небесном своде определяет саму возможность существования понятия «онтологической динамики» – знания, эволюционирующего в перспективе восприятия исконно дуальных категорий естественного миропонимания.

Рассуждая о характерных особенностях покаянного стиха, А.М. Панченко пишет: «Душеспасительное “глаголение”, христианская трактовка смерти – вслед за кончиной последует расплата за грехи, панегирики “прекрасной пустыне”, мотивы раскаяния и покаяния – таков крут вопросов, затрагиваемых в этих “полезных”, с церковной точки зрения, песнопениях» [Панченко 1968, с. 35].

В покаянных стихах Стефана Галицкого тематическая структура стиха не меняется: именно здесь, как следует полагать, в текстологический материал плавно включается музыковедческая ориентация на «пропевание» назидательного текста, сложенного путем классической трехчастной структуры¹. Данное наблюдение логично складывается из наблюдений А.М. Панченко, цитируемого нами выше, однако образная структура дошедших до наших дней стихов заслуживает более пристального внимания.

На первый взгляд скудный набор тем нивелирует мотивно-образное разнообразие стиха, однако такое впечатление обманчиво. В стихе под названием «Покаянень о еже всегда должны есмы поминати смертный час подобень: Радуйся, живоносный кресте» читаем:

Въмѣсто бо пресвѣтлых полать
во темный гробъ заключается,
вмѣсто и об красных ризь и дра/гихъ одѣяний
во единой срачице нагъ погребается и землю покрывается,
въмѣсто бисерия и камня драгаго
червьми ислѣвается,
въмѣсто высоконасланных одров
с мертвецы нерадиво повержень (с. 420).

Классическое обращение к танатологическому мотиву в стихе сопровождается смежным речевым и образным рядом, разряжающим эсхатологическое ожидание неизбежного. Вещный мир

¹ См.: Библиотека литературы Древней Руси. Т. 17: XVII век / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, Н.В. Поньрко. СПб.: Пушкинский дом, 2013. С. 420–427 (Библиотека литературы Древней Руси). Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи – в скобках, с указанием страницы.

изначально сужается до масштабов телесного «судилища», то есть гроба, а далее происходит трансформация универсального «тела» в общечеловеческом масштабе: гробовая оболочка распадается, и тело вновь уходит в землю, буквально «растворяясь» в ее недрах.

От «суеты мира сего» в том же стихе человека закономерно призвана избавить божественная воля. Однако «суета» эта вызвана скорее чередой человеческих вмешательств в пространство всего сущего, что не искажает изначальной антропоцентрической природы мира, но временно ограничивает его проявления в виду человеческой смертности.

Иная модель прослеживается в стихе «Покаянень о еже всуе мятется всякъ человекъ живый. Подобен: Егда от древа тя»:

Люто бо есть богатство и немилосердная вещь,
зане ничтоже ми на путь даруешь,
но токмо едино худое рубище и трилакотный гробъ,
в немъже имамъ юселитвуя имѣти
до втораго и страшнаго Христова пришествия (с. 423).

В этом примере исходная модель «мир – гроб» в контексте интерпретации «последнего пристанища» трактуется не как потенциальное место заключения телесного сосуда, а как некое сдерживающее начало. Если в первом рассмотренном нами примере гробовая оболочка была совершенно проницаема, то во втором примере она сдерживает греховную человеческую натуру, тем самым буквально комбинируя две онтологические модели миропонимания: мира «динамического» и мира статично «распадающегося» в ожидании конца.

В качестве доказательства приведем еще один отрывок из того же стиха:

О, богате, безчеловѣчне и немилосерде,
иже всю вселенную питай
просить у тебе одинаго преломка хлѣба,
и всю тварь напоаяй
жаждать у тебе единый чаши студеныя воды,
небо покрывали облаки
хощеть у тебе одинаго худаго рубища,
покрыта нагия плещи своя,
всю вселенную обогащая и винограды учащая (с. 424).

Несмотря на то что жанрово данный эпизод вполне вписывается в исконную модель «плача–прошения» или «душеспатительного» глаголения, образ «вселенной» здесь демонстрирует совершенно

иную космологическую эмблему: «мир» с его предсказуемой смертностью ощутимо гиперболизирован и с помощью усиления образной семантики разрастается до масштабов вселенского универсума.

Следует отметить, что ряд рассмотренных выше образов позволяет сделать вывод о том, что единый онтологический принцип построения модели «мира» в традиции написания покаянного стиха основывается на двух выявленных мотивированных направлениях: первое из них – это герметичная ролевая модель «гроба» и низведения во прах; вторая же – это покаянное обращение ко вселенной как к предпочтительной целевой субстанции, к обогащению которой стремится всякий поправший земные грехи.

С точки зрения онтологии оба этих направления предельно динамичны; различия, напрашивающиеся при первичном их сопоставлении, имеют единое начало – антропоцентрическое, по просту – человеческое. Бренность и тлетворность тела порождают искажение динамики мировой модели, а значит и сам факт взаимодействия с ней: соблазны и многочисленные прегрешения исключают природу «случайного», благодаря чему «мир» становится ограничен рамками пространственного-временного вмешательства человека в природу бытия.

Литература

- Лихачев, Панченко 1976 – *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука. Ленинградское отд-ние, 1976. 204 с.
- Панченко 1968 – *Панченко А.М.* Книжная поэзия Древней Руси // История русской поэзии / отв. ред. Б.П. Городецкий. Т. 1. Л.: Ин-т русской литературы (Пушкинский дом), 1968. С. 26–52.
- Поньрко 2003 – *Поньрко Н.В.* Автор стихов покаянных и распевающих юродивый Стефан // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 54 / отв. ред. О.В. Творогов. СПб.: Ин-т русской литературы (Пушкинский дом), 2003. С. 220–230. URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/TODRL_54-3.pdf (дата обращения: 05.10.2026).
- Щеглов 2023 – *Щеглов А.П.* Представления о природе зла в Древней Руси. СПб.: Алетей, 2023. 512 с.

References

- Likhachev, D.S. and Panchenko, A.M. (1976), “*Smekhovoi mir*” *Drevnei Rusi* [The “laughing world” of Old Rus’], Nauka, Leningradskoe otdelenie, Leningrad, USSR.

- Panchenko, A.M. (1968), “Book poetry of Old Rus’ ”, in Gorodetskii, B.P., ed., *Istoriya russkoi poezii* [History of Russian zoetry], vol. 1, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom), Leningrad, USSR, pp. 26–52.
- Ponyrko, N.V. (2003) “The author of penitential poems and chanter, the holy fool Stefan”, in Tvorogov, O.V., ed., *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the of Old Russian literature], vol. 54, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom), Saint Petersburg, Russia, pp. 220–231, available at: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/TODRL_54-3.pdf (Accessed 5 Oct. 2025).
- Shcheglov, A.P. (2023), *Predstavleniya o prirode zla v Drevnei Rusi* [Conceptions of the nature of evil in Old Rus’ ”, Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Алиса А. Галенкина, магистрант первого года обучения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; alisagalenkina@yandex.ru

Information about the author

Alisa A. Galenkina, 1st year master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; alisagalenkina@yandex.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-53-61

«Как то в Англии с начала 16 века было»:
английская тема в сборнике басен С. Волчкова

Александра Е. Титкова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, t1tckovaal@yandex.ru*

Аннотация. В статье проводится анализ перевода сборника басен Роджера Лестранжа (“Fables of Aesop and Other Eminent Mythologists”), выполненный секретарем Академии наук Сергеем Волчковым и изданный им в 1747 г. под названием «Езоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Лестранжа». В работе выполнено сопоставление итогового издания перевода басен и оригинального произведения Роджера Лестранжа. В ряде случаев привлекается также источник перевода Волчкова – немецкое издание английского сборника “Esopi Fabeln mit Herrn Roger L’Estrange Lehren und Anmerckungen aus dem Englischen übersetzt” (1714). Некоторые из басен Лестранжа содержат в себе ряд политических аллюзий, которые напрямую связаны с его биографией. Так, в них фигурируют упоминания Кромвеля, Папистского заговора, выпады в сторону партии вигов и др. Волчков же при переводе стремился передать общую суть тех или иных сюжетных схем, чтобы приспособить сборник для широкого читателя. В связи с этим отдельно затронутой в статье темой является изучение особенностей работы русского переводчика с иностранным текстом, благодаря чему можно проследить происхождение тех изменений, которые появляются в процессе подготовки издания к печати.

Ключевые слова: басня, перевод, Волчков, Лестранж, сборник, русская литература XVIII в.

Для цитирования: Титкова А.Е. «Как то в Англии с начала 16 века было»: английская тема в сборнике басен С. Волчкова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 53–61. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-53-61

“As it was in England in the early 16th century”:
the English theme in S. Volchkov’s collection of fables

Aleksandra E. Titkova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, t1tckowaal@yandex.ru*

Abstract: The article analyzes the translation of Roger L’Estrange’s collection of fables (“Fables of Aesop and Other Eminent Mythologists”), which was done by Sergei Volchkov, secretary of the Academy of Sciences, and published by him in 1747 under the title “Aesop’s Fables with Moral Lessons and Notes by Roger Letrange”. The article compares the final edition of the translation of the fables with Roger L’Estrange’s original work. In a number of cases, Volchkov’s source for the translation is also cited – the German edition of the English collection «Esopi Fabeln mit Herrn Roger L’Estrange Lehren und Anmerkungen aus dem Englischen übersetzt» (1714). Some of the L’Estrange’s fables contain a number of political allusions that are directly related to his biography. For example, they mention Cromwell, The Popish Plot, an attack on the Whig party, etc. When translating, Volchkov sought to convey the general essence of the certain plot lines in order to adapt the collection for a wide readership. In this regard, a separate topic touched upon in the article is the study of the peculiarities of the Russian translator’s work with foreign text, thanks to which it is possible to trace the origin of the changes that appear in the process of preparing the publication for printing.

Keywords: fable, translation, Volchkov, L’Estrange, collection, Russian literature of the 18th century

For citation: Titkova, A.E. (2026), “ ‘As it was in England in the early 16th century’ : the English theme in S. Volchkov’s collection of fables”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 53–61, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-53-61

В 1747 г. при Академии наук был выпущен сборник басен под названием «Езоповы басни с нравоучением и примечанием Рожера Лестранжа» в переводе Сергея Волчкова. Оригинальный сборник английского писателя Роджера Лестранжа, изданный им в Лондоне в 1692 г., был переведен на немецкий язык книготорговцем Томасом Фритчем в Лейпциге в 1714 г. Это издание и было подлинным источником перевода Сергея Волчкова, несмотря на бытовавшее долгое время ошибочное мнение, что перевод был им осуществлен с французского языка. Французский перевод басен Лестранжа, осуществленный Этьеном Роже в том же 1714 г., расходится

с русским вариантом в количестве переведенных басен. На выбор Волчковым немецкого издания в качестве перевода указывает и то обстоятельство, что, по замечанию исследователей, лишь немецкий язык был известен русскому переводчику лучше остальных: «Волчков порядочно знал один только немецкий язык»¹. Более того, в Отделе рукописей РГБ сохранился черновик перевода Волčkова, датируемый 1745 г., в названии которого переводчик прямо указывает на источник: «а с немецкаго на российский язык переведены в Санкт- Петербурге канцелярии Академии Наук секретарем Сергеем Волчковым 1745-го году».

В басне № 37 «Лошадь и осел» (XXXVIII “A Horse and an Asse”) русский переводчик пишет: «Как в старые годы лошади Халдейским языком говаривали, а ослы умели загадки отгадывать...»². У Лестранжа это место выглядит следующим образом: «In the Days of Old, when Horses spoke Greek and Latin, and Asses made Syllogisms / В давние времена, когда лошади говорили по-гречески и по-латыни, а ослы составляли силлогизмы»³ – (здесь и далее пер. с англ. мой. – А. Т.). Ни в английском, ни в немецком тексте (по указаниям исследователей), ни о каком халдейском языке речь не идет, в связи с чем появление в басне «халдейского языка» является нововведением Волčkова. О возможных причинах такой замены в тексте пишет и М. Брагоне: «Можно предположить, что такая замена, снимая ссылку на античность, отражает намерение переводчика включить повествование басни в контекст, связанный с Библией и библейскими персонажами и событиями, которые упоминаются в разных пунктах размышления» [Брагоне 2024, с. 75].

Любопытно, как размышления Лестранжа об английской истории трансформируются в переводе Волčkова. Вполне возможно, что решение сократить примечание к басне № 44 «Союз у волков с овцами» (XLV “A League betwixt the Wolves and the Sheep”) принадлежит немецкому переводчику, однако длинные рассуждения английского автора, в которых он сравнивает происходящее в басне с событиями в Англии русским переводчиком опускаются

¹ Цит. по: *Черняев П.Н.* Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II: Материалы для истории классического образования в России в библиографических очерках его деятелей былого времени. Воронеж, 1906. С. 58.

² Цит. по: Езоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Лестранжа вновь изданные, а на российский язык переведены... Сергеем Волчковым. СПб., 1747. [2]. С. 167.

³ Цит. по: *L'Estrange R.* Fables of Aesop and other eminent mythologists, with morals and reflexions. L., 1699. P. 36.

и обобщаются: «...как то в Англии с начала 16 века было»⁴. Между тем указания на конкретное время в рассуждениях Лестранжа не содержит, речь идет лишь об общей схожести сюжета басни с историей: «This was our very Case within the Memory of Man, when Matters were brought to the same Issue in the Kingdom by't, that they are here in the Fable / Так было и в нашей памяти, когда дела в королевстве доходили до того же, что и в басне»⁵. Очевидно, упоминания Лестранжем некоего королевства было достаточно для решения о сокращении этой части текста со стороны немецкого или русского переводчика.

В басне LVII “A Stag and a Horse” (№ 56 «Лошадь с оленем») Лестранж продолжает начатую в предыдущем тексте тему о вынужденной неволе, и обращается к античной легенде, согласно которой древнегреческий поэт Стесихор пытался предостеречь народ от выбора тирана Фалариса, предрекая ему ту же участь, что постигла лошадь в басне: «This Horses case, says he, will be Yours, if you go on with your Proposals. 'Tis true, You'l have your Revenge, but you'l lose your Liberties; Upon which Words the Motion fell / Этот пример с лошадьми, говорит он, будет вашим, если вы последуете своим предложениям. Правда, вы получите свою месть, но потеряете свою свободу; на этих словах прошение было отклонено»⁶. В повествовании Волчкова фрагмент с легендой отсутствует, кроме того, изменена и сама структура изложения сюжета. В обработке русского переводчика лошадь и олень ссорятся из-за корма на лугу, в то время как в оригинальном тексте конфликт возникает из-за более выгодного места на пастбище: «Upon a Dispute betwixt a Stag and a Horse about a piece of Pasture / О споре между оленем и лошадью по поводу участка пастбища».

Нередко русский переводчик указывает и на вполне определенное место, где могут происходить события басни (№ 89 «Ворожея» / XCIII «A Cunning Woman»): «В Польше была такая ведьма»⁷. Английский же текст таких подробностей лишен: «A Certain Dame that pass'd in the World under the Name of a Cunning Woman / Некая дама, которая известна в свете под именем изворотливой женщины»⁸. Кроме уже упомянутого наименования, Лестранж также называет ведьму: «The Counterfeit Witch / поддельная ведьма», в то время как у Волчкова на протяжении всей басни встречается

⁴ Там же. С. 198.

⁵ *L'Estrange R.* Op. cit. P. 47.

⁶ *Ibid.* P. 56.

⁷ Езоповы басни с нравоучением и примечаниями. С. 293.

⁸ Там же. P. 87.

сразу несколько обозначений: «ведьма», «угадывательницы», «чаровницу». Более того, в оригинальном тексте нет никаких уточнений о возрасте женщины, в то время как в переводе добавлено обращение: «Что ты друг мой бабушка думаешь» (с. 293). Различаются в текстах и способы расправы с ведьмой, о чем Волчков пишет вполне определенно: «судейским приговором зжечь велели» (с. 293). У Лестранжа же неоднократно указывается именно на предстоящую казнь: «And at last Executed for a Witch indeed / и, наконец, казнена за то, что действительно была ведьмой», «she was upon the Way to her Execution / она была на пути к своей казни». Не сказано ничего и про содержание ведьмы под стражей, хотя в русском сборнике это отдельно подчеркивается: «под караул взявши в тюрьму посадили».

Изменена Волчковым и басня № 112 «Осел самохвал» (CXVIII “A Boasting Mule”). В тексте снова появляются детали, расширяющие повествование: «У знатного мещанина между лошадиным заводом был молодой осел»⁹. У Лестранжа подобные уточнения отсутствуют, и акцент в описании сделан на другом: «There was a Favourite Mule, that was High Fed, and in the Pride of Flesh and Mettle / У него был любимый мул, который был хорошо откормлен и отличался великолепной плотью и характером»¹⁰. Внедряет в басню русский переводчик и упоминания других стран: «Отец мой Гишпанский жеребец, а мать у меня Аглинская кобылица была». В английском тексте действительно содержится высказывание осла о своем отце, правда, речь в нем скорее идет о разновидности средневековых рыцарских лошадей, без указания на конкретную страну их практической эксплуатации: «My Father (says he) was a Courser / Мой отец (говорит он) был курсером». Вероятно, испанскую родословную Волчков приписывает осла, исходя из сентенции, следующей после басни в оригинальном сборнике, где Лестранж приводит историю об испанце, хвастающимся своей именитой родословной: «This comes to the Case of a Spaniard, that was Wonderfully upon the Huff about his Extraction, and would needs Prove himself of such a Family by the Spelling of his Name / Это относится к случаю с одним испанцем, который был чудесно осведомлен о своем происхождении и должен был доказать свою принадлежность к такой семье посредством произношения своего имени»¹¹. Эта история довольно точно передана и в русском переводе: «Подлаго рода Гишпанец будучи в компании, знатною своего рода фамилиею так хвалился, что уже и прямых тут же бывших

⁹ Там же. С. 347.

¹⁰ *L'Estrange R. Op. cit. P. 110.*

¹¹ *Ibid. P. 111.*

дворян ругать начал». Впрочем, концовку этой истории Волчков вновь додумывает сам: «Самохвал сие услышав, тогож часу из компании ушел, и с тех пор родом своим отнюдь не величался»¹². Наставления английского автора, предостерегающие от бездумной гордости, в русском сборнике опущены: «Wherefore let every Man look well about him before he boasts of his Pedigree, to make sure that there be not an Asse in the Family / Поэтому пусть каждый человек, прежде чем хвалиться своей родословной, хорошо осмотрится, чтобы убедиться, что в его семье нет ни одного осла».

Волчков вновь обращается к английской теме в басне № 137 «Летучая мышь, терновой куст, и ворон» (CXLIV “A Bat, Bramble, and Cormorant”). Примечательно, что Англия появляется в нравоведении дважды, что, как и в предыдущем случае, доказывает, что за организацией оригинального текста русский переводчик следует весьма точно. Первое высказывание Лестранжа об Англии содержит упоминание знаменитой психиатрической больницы: «There was a Miserable Wretch in Bedlam that had lost his Wits upon the Firing of a Ship at Sea, and His Head was still running upon Fire and Water / В Бедламе был один несчастный, который лишился рассудка во время пожара на корабле в море, и его голова все еще была охвачена огнем и водой»¹³. Этот фрагмент в переводе сохранен, хотя и без прямого указания на конкретную больницу: «В Лондонском толгаузе <куда бешеных и сумозбродов сажают> был такой купец, у котораго корабль со всеми товарами згорел»¹⁴. Фигурирует в тексте и указание точного года событий, приводимых Лестранжем в качестве примера: «In the Year 1688, When the Original Contractors were met in Council about Settling the Government / В 1688 году, когда Первоначальные Исполнители контракта собрались на совет, чтобы договориться с правительством»¹⁵. Очевидно, речь идет о событиях Славной революции (1688–1689): «Things that a Man has once set his Heart upon, will hardly be ever got out of his Head / То, к чему человек однажды прикипел сердцем, вряд ли когда-нибудь выйдет у него из головы». Однако дальнейшее обращение к недавней истории используется Лестранжем для уличения, видимо, позиции сторонников еще протектората, что особенно прослеживается в прямом указании на Оливера Кромвеля: «Oliver’s Enthusiastick Porter, was directly Bible-mad, and up to the Ears still in the Dark Prophets, and the Revelation / Воодушевленный пред-

¹² Езоповы басни с нравоведением и примечаниями. С. 349.

¹³ *L'Estrange R.* Op. cit. P. 131.

¹⁴ Езоповы басни с нравоведением и примечаниями. С. 401.

¹⁵ *L'Estrange R.* Op. cit. P. 132.

сказатель Оливера был прямо-таки помешан на Библии и по уши погружен в темные пророки и откровение». Речь здесь идет о реальной исторической фигуре – личном предсказателе Кромвелля, Дэниэле. Отсюда же вытекает и упоминание больницы Бедлам чуть ранее в тексте, ведь именно туда Дэниэл был сослан после обвинений в религиозном фанатизме. Любопытно, что немецкий переводчик практически все аллюзии Лестранжа сохраняет и даже дополняет: «*Oliver Cromwells phantastischer thürhüter war recht bibelthöricht, und wolte von nichts, als von den dunkeln propheten und von der offenbahrung Johanis reden oder hören. Als in dem jahr 1688 die bekannte revolution in Engelland vorgieng brachte ein gutes armes weib ihr weniges vermögen in ein gewisses haus, damit dasselbst für dem damals unruhigen pöbel in guter verwahrung seyn möchte / Причудливый привратник Оливера Кромвелля был совершенно невежественен в Библии и не хотел слышать ни о чем, кроме темных пророков и откровений Иоанна Крестителя. Когда в 1688 г. в Англии грянула революция, одна добрая бедная женщина принесла свои немногочисленные пожитки в один дом, чтобы они хранились там в надежном месте для беспокойной тогда толпы*»¹⁶. В повествовании же Волчкова фигурирует лишь идентичная дата, всё остальное описание значительно сокращено и выражено в одной фразе: «Как 1688 года в Англии великое смятение было»¹⁷.

В иных баснях Волчков напротив прибегает к сокращению текста, опуская оригинальные размышления Лестранжа. Так, например, избавляется он от всех конкретных упоминаний, которые внедряет в нравоучение английский автор: «*How many of these empty chattering fops have we daily put upon us, for men of sense and business; that Balzack's Prime minister, shall spendye eight and forty hours together poring over a map, to look for Aristocracy and Democracy, instead of Croatia and Dolmatia, and take the Name of a Country for a Form of Government / Сколько этих пустоголовых болтунов мы ежедневно выдаем за людей разумных и деловых, чтобы балзаковский премьер-министр проводил по сорок восемь часов над картой, искал аристократию и демократию вместо Хорватии и Долмации и принимал название страны за форму правления*»¹⁸. В басне Волчкова (№ 158 «Дельфин с обезьяной» / CLXIX “An Ape and a Dolphin”) этот фрагмент полностью пропущен и точно переведена только предыдущая часть сентенции: «Кроме статских дел, интрих

¹⁶ Цит. по: *Fritsch T. Esopi Fabeln. Mit Herrn Roger L'Estrange Lehren und Anmerckungen aus dem englischen übersetzt. Leipzig, 1714. S. 341.*

¹⁷ Езоповы басни с нравоучением и примечаниями. С. 401.

¹⁸ *L'Estrange R. Op. cit. P. 149.*

Посольских обрядов, и кроме важных обстоятельств ни о чем не говорят; а сами ни аза в глаза не знают»¹⁹.

В басне № 165 «Певец» (CLXXVII “A Musician”) Волчков близко к тексту переводит очередное нравоучение Лестранжа, однако в конце совершает замену: «Только я умным людям на таких ходулях публично танцовать не советую; то есть голосу неимеющим Итальянскими кастратами, а безобразным лицам Ангельскою красотою называться не приговариваю»²⁰. И английский, и немецкий же сборники сохраняют введенную Лестранжем аналогию: «But men must not think to walk upon these stilts, if they come to set up in the Publick once; the one, for an italian capon, the other, for an english beauty: wherefore it will become all people to weigh and measure themselves, before they venture upon any undertaking that may bring their lives, honour, or fortune in question / Но люди не должны думать о том, чтобы ходить на этих ходулях, если они однажды выйдут на публику; один – за итальянским каплуном, другой – за английской красавицей: поэтому всем людям следует взвешивать и измерять себя, прежде чем они решатся на любое дело, которое может поставить под вопрос их жизнь, честь или состояние»²¹. Таким образом, от очередного указания на Англию в словосочетании “an english beauty” Волчков избавляется, переводя это как «ангельскою красотою», хотя упоминание Италии чуть ранее в тексте оставляет без изменений.

Исходя из сделанных наблюдений над переводом Волčkова, следует отметить стремление переводчика передать общую суть тех или иных сюжетных схем. Изменения, вносимые им при подготовке текста, никогда не касаются организации сборника, благодаря чему уникальная трехступенчатая система басни, изобретенная Лестранжем, в переводе сохраняется. Оставлены Волчковым и некоторые иностранные слова, к которым он добавляет краткое пояснение.

В то же время сборник, равно как и другие работы переводчика, характеризует вольное обращение с текстом, выражающееся в изменении действующих лиц басни, ее концовки или в добавлении совершенно новых деталей. В результате такой обработки, повествование оригинального произведения оказывается лишено своих отличительных черт. Так, например, подавляющее большинство рассуждений Лестранжа об английской истории в русском переводе либо сильно сокращены, либо вовсе не включены в издание;

¹⁹ Езоповы басни с нравоучением и примечаниями. С. 446.

²⁰ Там же. С. 464.

²¹ *L'Estrange R.* Op. cit. P. 155.

изымаются или обобщаются упоминания и других стран, и конкретных исторических событий.

Примерный облик английского сборника в переводе считается, хоть и в сильно измененном виде. Также следует учитывать, что происхождение некоторых отличий русского перевода с оригинальным произведением происходит напрямую из немецкого текста, и Волчков при подготовке издания лишь сохраняет их. Дальнейшее исследование внесенных русским переводчиком изменений может быть проведено при тщательном сопоставлении немецкого текста и русского. Кроме того, представляется перспективным изучение французских и немецких переводов английского сборника и анализ влияния этих версий на последующее развитие жанра басни.

Литература

Брагоне 2024 – *Брагоне М.К.* Эзоп в России XVIII в.: Несколько наблюдений над переводом С.С. Волčkова // XVIII век. Вып. 31 / отв. ред.: Н.Д. Кочеткова, С.И. Николаев. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2024. С. 63–85.

References

Bragone, M.K. (2024), “Aesop in Russia of the 18th century: Some observations on the translation by S.S. Volchkov”, in Kochetkova, N.D. and Nikolaev, S.I., eds., *XVIII vek [The 18th century]*, iss. 31, Alyans-Arkheo, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 63–85.

Информация об авторе

Александра Е. Титкова, магистрант первого года обучения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; t1tckowaal@yandex.ru

Information about the author

Aleksandra E. Titkova, 1st year master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; t1tckowaal@yandex.ru

УДК 821.161.1

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-62-71

Образ Шотландии в лирике М.Ю. Лермонтова

Евгений В. Никольский

*Институт современных гуманитарных исследований,
Москва, Россия, eugenius-08@yandex.com*

Елена В. Папилова

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

Аннотация. В статье рассматривается образ Шотландии в лирике М.Ю. Лермонтова как особое поэтическое пространство, соединяющее личную родовую память, культурно-исторические ассоциации и романтический миф. Анализируются стихотворения «Гроб Оссиана» и «Желание», в которых Шотландия выступает не только землей предков поэта, но и символом духовной свободы, утраченного идеала и сакрального вдохновения. Обращение к шотландской тематике осмысливается как форма самоидентификации, как поиск поэтом внутреннего родства с героическим и поэтическим прошлым. Через мотивы туманов, холмов, замков предков, арфы и меча раскрывается романтическая топика «воображаемой родины», противопоставленной холодной и равнодушной России. Лермонтов воспринимает Шотландию не в этнографическом, а в экзистенциальном плане – как утраченный духовный центр, родину души, место, где возможны гармония и возрождение. В поэтическом воображении она становится символом «иного мира» и идеала, к которому стремится лирический герой, но который остается недостижимым. Тем самым образ Шотландии выполняет функцию культурно-мифологического конструкта и одновременно личного архетипа, отражающего трагическую раздвоенность поэта между реальностью и мечтой, между «своим» и «чужим».

Ключевые слова: Лермонтов, Шотландия, имагология, романтизм, Оссиан, родовая память, утопия, идентичность, сакрализация

Для цитирования: Никольский Е.В., Папилова Е.В. Образ Шотландии в лирике М.Ю. Лермонтова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 62–71. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-62-71

© Никольский Е.В., Папилова Е.В., 2026

The image of Scotland in Mikhail Lermontov's poetry

Evgenii V. Nikolskii

*Institute of Modern Humanitarian Researches,
Moscow, Russia, eugenius-08@yandex.com*

Elena V. Papilova

Gubkin University, Moscow, Russia, llenochka@mail.ru

Abstract. The article examines the image of Scotland in Mikhail Lermontov's poetry as a special poetic space that combines personal ancestral memory, cultural and historical associations, and a romantic myth. The poems "The Coffin of Ossian" and "Desire" are analyzed, where Scotland is not only the land of the poet's ancestors but also a symbol of spiritual freedom, a lost ideal, and a sacred inspiration. The focus on Scottish themes is interpreted as a form of self-identification and a search for inner kinship with the heroic and poetic past. Through the motifs of fog, hills, ancestral castles, the harp, and the sword, the romantic theme of the "imaginary homeland" is revealed, contrasting with the cold and indifferent Russia. Lermontov perceives Scotland not in an ethnographic sense, but in an existential one – as a lost spiritual center, the homeland of the soul, a place where harmony and rebirth are possible. In the poet's imagination, Scotland becomes a symbol of a "different world" and an ideal that the lyrical hero strives for but remains unattainable. Thus, the image of Scotland serves as a cultural and mythological construct, as well as a personal archetype that reflects the poet's tragic duality between reality and dreams, between "native" and "alien".

Keywords: Lermontov, Scotland, imagology, romanticism, Ossian, ancestral memory, utopia, identity, sacralization

For citation: Nikolskii, E.V. and Papilova, E.V. (2025), "The image of Scotland in Mikhail Lermontov's poetry", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 62–71, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-62-71

Наличие в родословной Лермонтова по отцовской линии шотландских корней – не легенда, а исторический факт, подкрепленный генеалогическими исследованиями [Ляпин 2014; Молчанова 2008]¹.

¹ См. также: Долгушин М.С., Воронкина Н.А. О шотландских корнях великого русского поэта Михаила Юрьевича Лермонтова // Молодежный вестник ИРГТУ. 2014. № 4; Панфилова С.А. Родословная Лермонтовых. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-vkl/lre464.htm> (дата обращения: 10.10.2025).

Об этом с самого детства знал и сам поэт. С этим связано и присутствие образа Шотландии (нечастое явление для русской литературы XIX в.) в его творчестве, главным образом – в поэзии. Таких произведений немного, но они довольно ярко выражают отношение поэта к этой его родине.

В поэтическом сознании Лермонтова Шотландия занимает место, гораздо более значительное, чем это может показаться на первый взгляд. Она выступает не просто как далекая земля предков, но как романтически окрашенное «утраченное отечество», наполненное мифологизированными смыслами. Это «воображаемое пространство» наделяется поэтом чертами идеализированной родины, в противоположность России, с которой он эмоционально и духовно конфликтует.

Как писал известный лермонтовед И. Андроников, воображение уносило поэта на Кавказ, «в Литву, Финляндию, Испанию, Италию, *Шотландию*, Грецию, в будущее и в прошлое» [Андроников 1964, с. 11]. Следует подчеркнуть, что упоминание Шотландии в поэзии Лермонтова возникает не из этнографического или географического интереса, а как отклик на внутреннюю потребность самоидентификации. Поэт ищет в шотландском прошлом объяснение собственной духовной инаковости и чувства чуждости по отношению к окружающей его российской действительности. В этом смысле Шотландия превращается в символ иного мира – родственного по крови, но недостижимого в реальности. Ее иконография строится на устойчивых романтических образах: туманы, холмы, древние руины, оружие предков, арфа барда, призрачные замки и, конечно, могилы предков. Все это подчинено задаче построения идеального прошлого, с которым можно установить глубокую эмоциональную связь.

В стихотворении «Гроб Оссиана» (1830) 16-летний поэт обращается к своему предшественнику по перу – легендарному шотландскому барду Оссиану, жившему, по преданию, в III в. Подзаголовок стихотворения, заключенный в скобки («узнав от путешественника описание сей могилы»), свидетельствует о том, что юный Лермонтов писал его, вдохновившись рассказом некоего путешественника, побывавшего на могиле Оссиана. Образ Шотландии в этом стихотворении соотносится с образом кельтского поэта и воина, чье творчество получило новую жизнь в эпоху романтизма благодаря публикациям Джеймса Макферсона². Уже сам выбор этого персонажа как объекта поэтического обращения

² *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / под ред. Ю.Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.

говорит о стремлении Лермонтова приобщиться к героической и поэтической традиции, где миф, эпос и природа сливаются в едином образе. Шотландия становится местом сакральным: не просто родиной, но прародиной поэтического слова, откуда лирический герой хотел бы «вторично жизнь свою занять». Здесь мы имеем дело с четко выраженной мифологемой «сакрального истока», которая в имагологии нередко служит оправданием творческой идентичности.

В первой строфе стихотворения Лермонтов рисует вполне конкретный образ Шотландии, с характерной для нее природой: горы, степи, влажный климат («занавеса тумана», «небо бурь»). Шотландию поэт называет «своей» («В горах Шотландии *моей*»), тем самым прямо заявляя о генетической связи с этой страной. Этот мотив повторяется в строке «*Родимым* ветром подышать», отражающей стремление поэта осязательно слиться с далекой родиной – дышать ее воздухом. Поэт внутренне стремится в Шотландию: «Летит к ней дух мой усыпленный». «Усыпленный» дух может свидетельствовать о некоей апатии, которую лирический герой надеется преодолеть в другой стране. При этом важную роль в этом, помимо природы, предстоит сыграть могиле Оссиана, которая должна дать новые силы жить и творить:

И от могилы сей забвенной
Вторично жизнь свою занять!..³

В стихотворении «Желание» (1831) шотландская тема получает более детальное развитие. В нем акцент сдвигается с фигуры барда на родовую тему. Здесь Шотландия мыслится как земля предков, носителей рыцарской доблести и благородства. Автор использует сведения из родословной, в которой говорится о шотландском происхождении родоначальника фамилии Лермонтовых – Джорджа (Георга) Лермонта (с. 621).

Лирический герой стихотворения жалеет о том, что он не птица, не может быть свободным и парить в небесах. Это то, чего он желал бы, чем объясняется и название стихотворения. Путь лирического героя лежал бы на запад:

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля. (с. 368)

³ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 247. Далее издание цитируется с указанием страниц в круглых скобках.

В этом стихотворении образ Шотландии сочетает в себе как описание природы, так и – приближаясь к семейной легенде поэта – за́мка его предков. Природа Шотландии рисуется такими деталями, как цветущие поля, туманные горы, холмы. Но все это так далеко, что кажется лирическому герою недостижимым:

Меж мной и холмами *отчизны* моей
Расстилаются волны морей.

Форма множественного числа «морей» подчеркивает дальность родины, что отделяет героя от его мечты.

Родовой замок поэта назван «пустым», а присутствие там когда-то предков обозначено исключительно их могилами («Их забвенный *покоится прах*»). Пустой замок, однако, хранит в себе память о своих хозяевах: в нем на древней стене висят «их наследственный *щит*» и «заржавленный *меч*». Эти атрибуты благородного рыцаря отражают гордость поэта своими предками. Он называет их «отважными бойцами», превознося их дело воинского служения отчизне, а себя – их «последним потомком». В лицезримые им щит и меч он жаждет вдохнуть новую жизнь:

Я стал бы летать над мечом и щитом,
И смахнул бы я пыль с них крылом.

Отметим, что называние себя «последним потомком» можно принять как пророчество поэтом собственной судьбы: его линия прервалась, хотя другие ветви Лермонтовых продолжались.

Другой атрибут жизни предков – шотландская *арфа*. Лирический герой-птица хочет задеть крылом ее струны, чтобы «по сводам бы звук полетел». Этот звук – мост между настоящим и прошлым, он, зазвучав теперь так же, как звучал столетия назад, объединил бы поколения.

Замок, щит, меч, арфа – все эти реалии создают образ культурной преемственности, которую герой хочет восстановить. Важно отметить, что замок назван «пустым», предки – «забвенными», а щит и меч – «заржавленными». Эти эпитеты формируют мотив утраты, что типично для имагологических построений: страна предков – недоступна, ее память – почти стерта, но именно это побуждает героя к мечтаниям и усиливает его внутреннюю драму. Он ощущает себя последним звеном прерванной цепи, «последним потомком отважных бойцов», и в этом его трагизм – как личный, так и культурный.

Завершается стихотворение возвращением лирического героя из романтических мечтаний в суровую реальность: он не может попасть на родину предков, так как их разделяет огромное расстояние:

Но тщетны мечты, бесполезны мольбы
Против строгих законов судьбы.

Судьба лирического героя – «увядать среди чуждых снегов». По-настоящему близким и родным лирическому герою оказывается далекая призрачная Шотландия, а не засыпанная снегом Россия. «Последний потомок отважных бойцов» вынужден увядать среди снегов, при этом осознавая, что душа его стремится на запад:

Я здесь был рожден, но нездешний душой...
О! Зачем я не ворон степной!..

Итак, Лермонтов зовет Шотландию «родиной», «отчизной», для него это утерянная, по-видимому, навсегда, родная сторона. Она дорога ему тем, что дает понимание собственных корней, а через это – и самого себя. Его душа стремится в эти далекие края в надежде обрести гармонию и силы. Ему кажется, что там – место, лучшее для него, там дух предков вселит в него новые надежды. Но оно остается недостижимым, а мечта о счастье – несбыточной.

Стилистически оба стихотворения подчинены романтической поэтике, в которой «чужая» земля часто наделяется чертами утопического пространства – прекрасного, но недостижимого. Шотландия у Лермонтова – это «воображаемая отчизна», олицетворяющая мечту об иной жизни, иной родине, и в то же время – мифологическая альтернатива существующему миру. Она служит пространством проекции поэтической идентичности, противопоставленной «чужим снегам» – метафоре России, не принимающей своего поэта.

Таким образом, образ Шотландии у Лермонтова раскрывается в двух измерениях: как личная родословная (историко-биографическая данность) и как культурно-мифологический конструкт, выполняющий функцию идеального «Иного». В этом и заключается имагологическая уникальность лермонтовской Шотландии: она не является ни чисто реалистическим пейзажем, ни простым фольклорным элементом. Это – символ внутренней оторванности, духовного изгнания, поиска утраченного смысла. Через Шотландию Лермонтов осмысляет не только свое происхождение, но и свое поэтическое призвание, свою душевную инаковость, свою неукорененность в отечественной почве.

В центре имагологического восприятия Шотландии у Лермонтова находится напряженное, глубоко прочувствованное противопоставление «своего» и «чужого». Это противопоставление не ограничивается географией или нацией – оно коренится в экзистенциальной раздвоенности поэта, который осознает себя духовно чуждым той стране, где родился. Шотландия, пусть далекая и недостижимая, становится в его поэтическом воображении не просто родиной предков, но истинной родиной духа, прародиной, с которой связана надежда на самопонимание, силу и творческое преобразование.

Шотландия в его стихах – это не просто дальняя страна, но пространство сакральной памяти и утраченной идентичности. Поэт прямо называет ее «своей»: «в горах Шотландии *моей*», подчеркивая тем самым не формальное, а сущностное родство. В воображении Лермонтова эта земля оживает в образах туманных холмов, ветров, замков предков, ржавого меча, щита на стене и древней арфы. Это пространство, где живут отзвуки героического прошлого, откуда доносится голос забытых поколений. Лермонтов, как лирический герой, стремится к этой земле не физически, а духовно. Его «усыпленный дух» летит туда в поисках возрождения, надежды, вдохновения. Шотландия – это земля, где он надеется «вторично жизнь свою занять», где могила Оссиана может пробудить поэта к новой жизни.

Россия, напротив, в его поэзии предстает как чуждое, отталкивающее пространство. Ее символом становится снег – холодный, мертвый, равнодушный. Здесь герой «увядает среди чуждых снегов», его мечты «тщетны», а душа чувствует себя изгнанной. Здесь – атмосфера не родная, а равнодушная, не вдохновляющая, а обессиливающая. Знаковым становится признание: «Я здесь был рожден, но нездешний душой...» – формула, выражающая глубокое чувство оторванности, духовного непринадлежания. Лермонтов живет в России, но не ощущает ее своей – в отличие от далекой, но близкой ему по духу Шотландии.

Такое возвышенное восприятие Шотландии проистекает не только из семейной памяти, но и из стремления поэта к гармонии, к соединению с предками, к утверждению собственной идентичности. Через образы Оссиана, рыцарских символов, арфы, замка он строит романтический миф о земле, где он мог бы обрести самого себя. Это не этнографическая Шотландия, а Шотландия мифическая, почти утопическая – пространство, где душа может обрести дом, вдохновение, силу, родство. Поэт стремится туда не из желания путешествия, а из тоски по внутренней правде. Эта земля воплощает ту жизнь, которая могла бы быть, но никогда не будет:

она по-прежнему отдалена «волнами морей», отделена «строгими законами судьбы», недостижима, но вечно желанна.

В этом трагическом контрасте между «своим» и «чужим» раскрывается суть лермонтовского имагологического переживания. Россия – страна рождения, но не родина духа; Шотландия – родина, но утерянная, призрачная, невозможная. Поэт обречен жить среди снега и молчания, но сердце его принадлежит ветрам и холмам далекой земли. Таким образом, Шотландия становится для Лермонтова не просто образом «чужой страны», а символом глубокой, истинной принадлежности, которой он лишен в реальной жизни. Через обращение к этому образу он не просто идеализирует прошлое – он ищет опору для своей духовной сущности, стремится обрести утраченный смысл, соединиться с истоком. Это и есть подлинная функция Шотландии в поэзии Лермонтова: быть не географией, а проекцией души, зеркалом ее стремлений, боли, гордости и одиночества.

Название поэтом Шотландии «своей» подчеркивает ее восприятие не как экзотической страны, а как глубоко личного, родного пространства. Ее туманы, ветры, горы, древние замки, щиты и мечи предков, их забытые могилы – все это образует особый поэтический миф, в котором биографическая память сплетается с романтическим идеалом. Шотландия становится для Лермонтова сакральной территорией: ее земля – это земля героического прошлого, ее звук – это эхо родовой памяти, ее арфа – музыкальный голос той силы, что может вдохнуть жизнь в уставшую душу. Именно туда летит его «усыпленный дух» в надежде пробудиться, обновиться, «вторично жизнь свою занять». Поэтому Шотландия воспринимается с таким возвышенным романтическим настроением. В ней поэт ищет не просто предков, но корни своей духовной природы. Она для него – место гармонии и утерянного равновесия. Вдохновляясь легендами о барде Оссиане, он находит в шотландской мифологии не только родовую гордость, но и метафизическую надежду. Через этот образ он стремится приобщиться к великой традиции, к благородству, к воинской и поэтической силе, которой он лишен в своей повседневности. Шотландия для него – это пространство, где возможно целостное бытие, соединение с предками, с героическим прошлым и с самим собой.

Эта родина остается недостижимой. Между поэтом и ею – «волны морей», строгие законы судьбы, неодолимая дистанция. Именно потому шотландский образ наделен оттенком трагизма: он манит, вдохновляет, но одновременно и отталкивает своей недостижимостью. Это утопия, образ идеального мира, где душа могла бы жить, но куда нет пути. Романтическая мечта разбивается о суровую

реальность, и поэт вынужден возвращаться в мир, который не принимает его и который он не может принять.

Таким образом, в поэзии Лермонтова Шотландия выполняет функцию символа «своего», истинного, глубинного, тогда как Россия – пространства «чужого», подавляющего. Имагологическое прочтение этих образов позволяет увидеть не просто географические ориентиры, но выражение внутренней драмы личности. Поэт ищет точку опоры в прошлом, в памяти, в духе предков, и именно это делает Шотландию столь значимой: она становится зеркалом его подлинной природы. Через нее он стремится обрести себя, понять свое место в мире, найти голос для собственной поэтической истины. Но одновременно этот путь – путь одиночества, безответной тоски и осознания трагической разорванности между желаемым и возможным.

Литература

- Андроников 1964 – *Андроников И.* Образ поэта // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 5–18.
- Ляпин 2014 – *Ляпин Д.А.* Джордж Лермонт на русской службе в XVII в. (к ранней истории рода Лермонтовых) // *История в подробностях.* 2014. № 9 (51). С. 74–77.
- Молчанова 2008 – *Молчанова Т., Лермонт Р.* Лермонты – Лермонтовы: 1057–2007: Россия, Великобритания. М.: Логос, 2008. 91 с. (Россия & Великобритания)

References

- Andronikov, I. (1964), “The poet’s image”, in Lermontov, M.Yu, Collected works, vol. 1, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
- Lyapin, D.A. (2014), “George Lermont in the Russian service in the 17th century (on the early history of the Lermontov family)”, *Istoriya v podrobnostyakh*, vol. 51, no. 9, pp. 74–77.
- Molchanova, T. and Lermont, R. (2008), *Lermonty – Lermontovy 1057–2007: Rossiya, Velikobritaniya* [Lermonty – Lermontovy, 1057–2007: Russia, Great Britain], Logos, Moscow, Russia. (*Rossiia & Velikobritaniya*)

Информация об авторах

Евгений В. Никольский, доктор филологических наук, Институт современных гуманитарных исследований, Москва, Россия; 119361, Россия, Москва, ул. Озёрная, д. 19, корп. 1; eugenius-08@yandex.com

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., д. 65 корп. 1; llennochka@mail.ru

Information about the authors

Evgenii V. Nikolskii, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Modern Humanitarian Researches, Moscow, Russia; 19-1, Ozernaya St., Moscow, Russia, 119361; eugenius-08@yandex.com

Elena V. Papilova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Gubkin University, Moscow, Russia; 65-1, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119991; llennochka@mail.ru

Прагматические стратегии драматических персонажей
в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня»
под влиянием их психотипов

Цзян Чжиянь

*Северо-западный педагогический университет,
Ланьчжоу, Китай, jiang78@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются прагматические стратегии персонажей пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» через призму их психотипов. Исследование показывает, что анализ прагматических стратегий персонажей чеховских пьес в контексте их психотипов остается малоизученным как в Китае, так и в России. Работа посвящена анализу прагматических стратегий персонажей в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» с учетом трех основных психотипов: доминантность и недоминантность; мобильность и ригидность; экстраверсия и интроверсия. Исследование демонстрирует, что герои пьесы используют различные прагматические стратегии в зависимости от своих психотипов. Доминантный и недоминантный персонаж применяет стратегию переключения языкового кода. Мобильный персонаж выбирает стратегию утешения, а ригидный – стратегии убеждения. Экстраверт использует стратегии подтекста, а интроверт склонен к стратегии отрицания. Драматические персонажи первого психотипа трех оппозиций используют прагматические стратегии для достижения перлокутивного акта эффекта действия, а второго психотипа – для достижения перлокутивного акта эффекта действия и эмоций. Кроме того, драматические персонажи третьего психотипа трех оппозиций стремятся к достижению перлокутивного акта эмоций. Новизна исследования заключается в комплексном подходе к анализу пьесы «Дядя Ваня» А.П. Чехова, объединяющем методы прагматики, психологии и дедуктивного анализа.

Ключевые слова: психотипы, прагматические стратегии, пьесы Чехова, междисциплинарный и дедуктивный метод, ситуации

Для цитирования: Цзян Чжиянь. Прагматические стратегии драматических персонажей в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» под влиянием их психотипов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 72–79. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-72-79

Pragmatic strategies of dramatic characters in Anton Chekhov's play "Uncle Vanya" influenced by their psychotypes

Jiang Zhiyan

Northwest Normal University, Lanzhou, China, jiang78@mail.ru

Abstract. The article examines the pragmatic strategies of the characters in Anton Chekhov's play "Uncle Vanya" through the prism of their psychotypes. The study shows that the analysis of the pragmatic strategies of the characters of Chekhov's plays in the context of their psychotypes remains poorly understood both in China and in Russia. The work is devoted to the analysis of the pragmatic strategies of the characters in Anton Chekhov's play "Uncle Vanya", taking into account three main psychotypes: dominance and non-dominance; mobility and rigidity; extraversion and introversion. The study demonstrates that the characters of the play use different pragmatic strategies depending on their psychotypes. A dominant and non-dominant character applies a language code switching strategy. The mobile character chooses a strategy of consolation, while the rigid character chooses strategies of persuasion. An extrovert uses subtext strategies, while an introvert tends to use denial strategies. The dramatic characters of the first psychotype of the three oppositions use pragmatic strategies to achieve the perlocutionary act of the effect of action, and the second psychotype – to achieve the perlocutionary act of the effect of action and emotions. In addition, the dramatic characters of the third psychotype of the three oppositions strive to achieve a perlocutionary act of emotion. The novelty of the research lies in an integrated approach to the analysis of the play "Uncle Vanya" by Anton Chekhov, combining the methods of pragmatics, psychology and deductive analysis.

Keywords: psychotypes, pragmatic strategies, Chekhov's plays, the deductive method, situations

For citation: Jiang, Zhiyan (2026), "Pragmatic strategies of dramatic characters in Anton Chekhov's play 'Uncle Vanya' influenced by their psychotypes", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 72–79, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-72-79

Персонажи разных психотипов (психологических типов) воспроизводятся в художественных произведениях А.П. Чехова. Исследователи занимаются рассмотрением психических особенностей чеховских персонажей. Психотипы чаще всего влияют на то, что персонажи художественных произведений выбирают прагматические стратегии в разной ситуации.

Исследование чеховских пьес редко затрагивает сочетание прагматики и психологии. Таким образом, в статье рассмотрены стратегии персонажей пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» с учетом их психотипов. Эта тема остается малоизученной как в Китае, так и в России.

В работе использован междисциплинарный и дедуктивный подход, позволяющий интегрировать методы прагматики, психологические исследования и анализ текста. Предложенный метод может быть эффективно применен как для анализа художественных произведений, так и для изучения коммуникативного поведения личности в реальной жизни. Наличие коммуникативной цели способствует выбору говорящим речевого поведения и действий, необходимых для эффективного достижения поставленной цели [Денисюк 2004, с. 16], диктуемой практическими намерениями говорящего [Паршина 2005, с. 197]. В пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» персонажи разных психотипов стремятся к достижению своей цели, намерения и др., так что они принимают разные прагматические стратегии. Мы можем определить прагматические стратегии в зависимости от психотипов, которые герои пьесы «Дядя Ваня» выбрали в разных ситуациях.

По психологическим особенностям каждого персонажа художественного текста можно соотнести с определенным психологическим типом характера: интровертированный, экстравертированный, эмотивный и другие¹. Согласно мнению А.Б. Добровича, можно выделить психотипы трех оппозиций: доминантный/недоминантный, мобильный/ригидный, экстравертивный/интровертивный². Отсюда мы можем также выделить психотипы трех оппозиций драматических персонажей в чеховской пьесе «Дядя Ваня»: доминантность и недоминантность; мобильность и ригидность; экстраверсия и интроверсия. Также мы можем раскрыть прагматические стратегии персонажей разных психотипов в пьесе «Дядя Ваня» А.П. Чехова.

Доминантный психотип «демонстрирует инициативу и напористость. Основой ее иллокутивных намерений становится желание влиять на собеседника, убедить его в своей правоте» [Седов 2016, с. 50–51]. Доминантный персонаж относится к социальным ролям, которые «связаны с социально-психологическими, составляя с ними единство» [Формановская 2007, с. 159]. Одним из видов социальных ролей являются семейные роли, которые, в свою очередь, включают роли, связанные с супружеской подсистемой (муж,

¹ Немов П.С. Психология. М.: Гуманитар, 2005. С. 137.

² Там же. С. 137.

жена), детско-родительской (отец, мать, сын, дочь) [Рябинская 2021, с. 134].

Под влиянием семейных ролей мать Мария Васильевна Войницкая имеет доминантность, а ее сын Иван Петрович Войницкий – недоминантность. Мать имеет право приказывать своего сына: «*Жан*, не противоречь Александру»³. В конфликте она опять приказала: «(строго). *Жан!*»⁴. Очевидно, героиня доминантного психотипа выбирает прагматическую стратегию переключения языкового кода для достижения иллюкутивного акта эффекта действия, т. е. мать хочет заставить своего сына подчиниться своим приказам: слушаться «Александра». Как отмечается, что «... деспотичное, авторитарное отношение к детям уживается в этих чеховских героях с почти благоговейным отношением к своим чувствам, своим мнениям, своим пристрастиям и привычкам» [Волчеквич 2010, с. 15].

А недоминантный психотип часто выражает то, что «он уступчив и неинициативен, он готов слушать коммуникативного партнера, но не навязывает ему тем для разговора и не настаивает на своей точке зрения» [Седов 2016, с. 51].

Когда Войницкий разговаривает с матерью, он выражает недоминантность. Когда Войницкий говорит о профессоре, он тоже использует стратегию переключения языкового кода. Обратимся к примеру: «*Войницкий*. Дело? Не всякий способен быть *пишущим perpetuum mobile*, как ваш *гепр* профессор»⁵. В этой ситуации Войницкий выбирает стратегию переключения языкового кода, кроме того, он использует метафору. Поскольку он полагает, что «пишущий *perpetuum mobile*» – это похоже на профессора: они только пишут. Он принял такую стратегию, потому что не смел прямо вступить в конфликт со своей матерью.

Мобильная языковая личность легко и быстро меняет речевые средства в зависимости от ситуации, характера собеседника, темы общения [Седов 2016, с. 51]. В конфликте проявляется мобильность, тем более что старая няня Марина применила стратегию утешения с духовным и материальным планом, чтобы достигнуть перлюкутивного акта эффекта действия и эмоций. Обратимся к примеру: «Марина (гладит ее по голове). ...Ну, ну, сиротка, *бог милостив*. *Липового чайку* или *малинки*, оно и пройдет...»⁶. Прежде всего Марина утешила Соноу религиозным выражением **бог**

³ Чехов А.П. Дядя Ваня. М.: ДА! Медиа, 2014. С. 28.

⁴ Там же. С. 29.

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Там же. С. 30.

милостив, а потом она хочет дать Соне липовый чай или малинку, чтобы Соня почувствовала внимание и тепло. Няня выбрала обращение «сиротка», что тронуло Сою. Таким образом, няня легко использует речевые средства для переключения темы в этой ситуации. При этом она выбирает стратегию утешения с духовным и материальным планом, чтобы воздействовать на Сою и достичь перлокутивного акта эффекта действия и эмоций.

Ригидность «демонстрирует неспособность моментально переключаться с одних речевых тактик на другие; он долго и основательно входит в тему разговора и не может быстро изменить его течение» [Седов 2016, с. 51].

Соня, проявляя ригидность в ситуации, применила стратегию убеждения с просьбой и похвалой. С самого начала она просит собеседника, а не приказывает: «Соня (мешает ему): Нет, *прошу* вас, *умоляю*, не пейте больше»⁷. «Соня: ...Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны... *умоляю, заклинаю* вас»⁸. В своей прагматической стратегии убеждения Соня не употребляет повелительную форму, а использует форму первого лица глагола *прошу, умоляю, заклинаю* для выражения просьбы. Тем не менее и просьба, и похвала содержатся в стратегии убеждения. Без исключения, все любят получить похвалу, поэтому Соня достигла перлокутивного акта эффекта действия и эмоций.

Экстраверт «демонстрирует устремленность вовне: он стремится к коммуникации с любым собеседником и предпочитает факт общения факту отсутствия оногo» [Седов 2016, с. 51]. В пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» персонаж отражает экстраверсию, которая активно участвует в разговорах, чтобы получить понимание от других. Обратимся к примеру: «Телегин (плачущим голосом): Ваня, я не люблю, когда ты это говоришь. Ну, вот, право... Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!»⁹. На наш взгляд, Телегин относится к экстраверсии тогда, когда разговор касается темы «болевого точки». В этой ситуации Телегин активно вмешивается в разговор, чтобы получить согласие. Поскольку некоторые люди, например лавочник, считают его «приживалом», Телегину трудно добиться уважения других к себе. Он часто становится тем объектом, над которым другие смеются. Кроме того, Телегин не уверен в своей наружности, поскольку его жена сбежала от него по причине его непривлекательной наружности. В общем когда неуверенный пер-

⁷ Там же. С. 18.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 6.

сонаж услышал разговор, касающийся его «болевого точки», он сразу принял активное участие в разговоре и использовал стратегии подтекста, чтобы достичь перлокутивного акта эмоций.

В этой ситуации подтекст Телегина предполагает его согласие с тем, что Елена не изменяла своему мужу, но по своему социальному положению он не смел прямо высказать свое мнение и критиковать Войницкого. Таким образом, Телегин использует стратегию подтекста, чтобы не вступить в конфликт с Войницким, он не хочет «портить хорошие отношения».

А интроверт, наоборот, «внешнему диалогу всегда предпочитает внутренний: ему необходимо не просто общение, а общение, предполагающее понимание» [Седов 2016, с. 51]. Астров демонстрирует интроверсию, поскольку вокруг него «мужики, у которых только обывательский взгляд на жизнь, они не понимают Астрова и клеветают на него, и в целом все люди вызывают у него неприятие [Цзян Чжиянь 2021, с. 101–102]. Астров стремится к пониманию, но не находит общего языка с окружающими людьми, поэтому предпочитает внутреннее общение. Окружающие люди так утомляют Астрова, что он признается: «...Я никого *не люблю* и... уже *не люблю*.... Но ведь это *не любовь, не привязанность*...»¹⁰. Астров разговаривает с Соней, но уже забыл о ее присутствии, он ведет внутренний диалог с самим собой. Поэтому Астров выражает интроверсию. Во внутреннем диалоге Астрова использованы глаголы с отрицательной частицей «не». Очевидно, он применил прагматическую стратегию отрицания, поскольку выразил отказ окружающим его людям.

В разных ситуации персонажи чеховской пьесы «Дядя Ваня» демонстрируют разные психотипы, на основании которых драматические персонажи реализуют прагматические стратегии для достижения целей.

Итак, исследование показало, что психотипы персонажей пьесы «Дядя Ваня» определяют выбор прагматических стратегий в различных ситуациях. Анализ позволил выявить закономерности речевого поведения героев и их влияние на достижение коммуникативных целей. Мать (доминантный психотип) и сын (недоминантный психотип) Войницкие использовали стратегию переключения языкового кода для достижения перлокутивного акта эффекта действия. Няня Марина демонстрирует мобильность, а Соня – ригидность. Няня использует стратегию утешения с духовным и материальным планом, а Соня – стратегию убеждения с просьбой и похвалой. Мобильный и ригидный персонаж применил прагматические стратегии для достижения перлокутивного

¹⁰ Там же. С. 18.

акта эффекта действия и эмоций. Телегин (экстраверт) активно участвует в разговорах, касающихся «болевого точки», он отражает экстраверсию. Между тем Телегин применил прагматическую стратегию подтекста, поскольку он не посмел вступить в конфликт. А Астров (интроверт), которого окружающие люди не понимают, проявил интроверсию, потому что он хочет только вести внутренний диалог с самим собой. При этом он использует стратегию отрицания, чтобы отказаться от окружающих людей, которые, в свою очередь, используют прагматические стратегии, чтобы достичь перлокутивного акта эмоций.

Литература

- Волчкевич 2010 – *Волчкевич М.А.* «Дядя Ваня» сцены из непрожитой жизни. М.: Пробел. 2010. 88 с.
- Денисюк 2004 – *Денисюк Е.В.* Манипулятивное речевое воздействие: коммуникативно-прагматический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уральский государственный университет им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2004. 23 с.
- Паршина 2005 – *Паршина О.Н.* Стратегии и тактики речевого поведения современной политической элиты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского. Саратов, 2005. 48 с.
- Рябинская 2021 – *Рябинская Е.С.* Семейные обязанности сквозь призму статусно-ролевого подхода // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки, 2021. № 2 (62). С. 133–139.
- Седов 2016 – *Седов К.Ф.* Общая и антропоцентрическая лингвистика. М.: Издат. дом ЯСК, 2016. 440 с. (Studia philologica)
- Формановская 2007 – *Формановская Н.И.* Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. М.: Икар, 2007. 480 с.
- Цзян Чжиянь 2021 – *Цзян Чжиянь.* Речевой портрет драматических персонажей через призму китайской лингвокультуры. М.: Флинта, 2021. 208 с.

References

- Denisyuk, E.V. (2004), *Manipulyativnoe rechevoe vozdeistvie: ommunikativno-pragmaticheskii aspekt* [Manipulative speech impact: communicative and pragmatic aspect], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Ural'skii gosudarstvennyi universitet im. A.M. Gor'kogo, Ekaterinburg, Russia.
- Formanovskaya, N.I. (2007), *Rechevoe vzaimodeistvie: kommunikatsiya i pragmatika* [Speech interaction: communication and pragmatics], Ikar, Moscow, Russia.
- Jiang, Zhiyan (2021), *Rechevoi portret dramaticheskikh personazhei cherez prizmu kitaiskoi lingvokul'tury* [Speech portrait of dramatic characters through the prism of Chinese linguoculture], Flinta, Moscow, Russia.

- Parshina, O.N. (2005), *Strategii i taktiki rechevogo povedeniya sovremennoi politicheskoi elity* [Strategies and tactics of speech behaviour of modern political elite], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Saratovskii gosudarstvennyi universitet imeni N.G. Chernyshevskogo, Saratov, Russia.
- Ryabinskaya, E.S. (2021), "Family responsibilities through a status-role approach", *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki*, vol. 62, no. 2, pp. 133 – 139.
- Sedov, K.F. (2016), *Obshchaya i antropotsentricheskaya lingvistika* [General and anthropocentric linguistics], Izdatel'skii dom YASK, Moscow, Russia. (*Studia philologica*)
- Volchkevich, M.A. (2010), *Dyadya Vanya» stseny iz neprozhitoi zhizni* ["Uncle Vanya" scenes from the unlive life], Probel, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Цзян Чжиянь, кандидат филологических наук, Северо-Западный педагогический университет, КНР; 967 Anning E Rd, Anning Qu, Lanzhou Shi, Gansu Sheng, China; jiang78@mail.ru

Information about the author

Jiang Zhiyan, Cand. of Sci. (Philology), Northwest Normal University, Lanzhou, China; 967 Anning E Rd, Anning Qu, Lanzhou Shi, Gansu Sheng, China; jiang78@mail.ru

Рецепция лирики А.А. Ахматовой в поэзии Марии Веги

Лувэй Цзоу

*Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне,
Шэньчжэнь, Китай, Luvej.czzou@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию рецепции поэтики Анны Ахматовой в творчестве поэтессы «первой волны» эмиграции Марии Веги. Изучение творчества поэтессы Марии Веги с предлагаемых позиций ранее в российском и зарубежном литературоведении не предпринималось. Автор, последовательно анализируя стихи Веги и Ахматовой, пытается обосновать влияние последней, не сводимое к простому подражанию со стороны Веги, а представляющее собой осознанный творческий диалог. Среди ключевых аспектов этого влияния, просматривающихся в исследуемых стихотворениях и эпистолярном наследии Веги, можно выделить: органолептическую образность, нетривиальную роль и значимость «вещного» мира, повествовательные стратегии и применение принципа психологической недосказанности в художественном произведении. Особое внимание при анализе уделяется интертекстуальным связям, которые демонстрируют формы и способы творческого преломления Марией Вегой ахматовских мотивов любви, памяти, связи с Родиной. Основной вывод исследования заключается в том, что, усвоив ахматовскую модель изображения самодостаточной женской души, Мария Вега развивает ее в направлении большей субъектности и даже инверсии традиционных гендерных ролей, что позволяет говорить о ее новаторском вкладе в развитие «женской линии» русской поэзии.

Ключевые слова: рецепция поэтики А. Ахматовой, поэзия Марии Веги, творческий диалог, «женская душа» в поэзии, повествовательные стратегии

Для цитирования: Цзоу Лувэй. Рецепция лирики А.А. Ахматовой в поэзии Марии Веги // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 80–89. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-80-89

The reception of A.A. Akhmatova's lyrics in the poetry of Maria Vega

Luwei Zou

Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China,

Luwej.czzou@mail.ru

Abstract. This article investigates the reception of Anna Akhmatova's poetics in the work of Maria Vega, a poet of the "first wave" of emigration. The study of Maria Vega's poetry from this proposed perspective has not been previously undertaken in either Russian or foreign literary scholarship. Through a sequential analysis of poems by Vega and Akhmatova, the author aims to substantiate the influence of the latter, which is not reducible to mere imitation by Vega but rather constitutes a conscious creative dialogue. Key aspects of this influence, discernible in the examined poems and Vega's epistolary legacy, include: organoleptic imagery, the nontrivial role and significance of the objective/material world, narrative strategies, and the application of the principle of psychological understatement in the literary work. Particular analytical attention is paid to intertextual connections, which demonstrate the forms and methods of Maria Vega's creative refraction of Akhmatovan motifs such as love, memory, and connection to the Homeland. The main conclusion of the study is that, having assimilated Akhmatova's model of depicting a self-sufficient female soul, Maria Vega develops it in the direction of greater subjectivity and even an inversion of traditional gender roles, which speaks to her innovative contribution to the development of the "female line" in Russian poetry.

Keywords: reception of A.A. Akhmatova's poetics, poetry of Maria Vega, creative dialogue, "female soul" in poetry, narrative strategies

For citation: Zou, Luwei (2026), "The reception of A.A. Akhmatova's lyrics in the poetry of Maria Vega", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 80–89, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-80-89

Лирика Анны Ахматовой, отличаясь большой откровенностью и величавой простотой, открыла новые возможности для выражения сокровенных движений женской души в русской поэзии. Практически сразу после выхода первой книги «Вечер» (1912) у поэтессы появляются многочисленные подражательницы, которых Н.С. Гумилёв назовет «подахматовками»¹. По мнению современных

¹ *Одоевцева И.В.* На берегах Невы. М.: Художественная литература, 1988. С. 49.

исследователей, этот список включает в себя имена таких поэтесс, как Л. Копылова, Н. Львова, В. Инбер, М. Моравская, И. Кнорринг, М. Петровых [Цзоу, Михайлова 2023, с. 198–223; Цзоу, Михайлова 2021, с. 204]. Нам видится возможным добавить в этот перечень и поэтессу-эмигрантку Марию Вегу. На данный момент мы не встретили основательные литературоведческие исследования творчества Марии Веги российского или зарубежного авторства. Этот факт, в том числе, стал основанием для углубленного изучения поэзии Веги как наследницы русской поэтической традиции и, в частности, ее предполагаемого творческого диалога с А.А. Ахматовой.

Жизненный путь Марии Веги (Марии Николаевны Волынцевой, 1898–1980) был сложным: эмигрировав в начале 20-х годов сначала во Францию, затем оказавшись в Америке и позже в Швейцарии, в 1975 г. она возвращается в Советский Союз, где и завершается ее жизненный путь. Такие перипетии думающего и одаренного человека, сопровождаемые глубокой внутренней эволюцией и метаморфозами, не могли не найти отражения в творчестве.

До возвращения в СССР Мария Вега издает несколько поэтических сборников: «Полынь» (1933), «Мажор в миноре» (1938), «Лилит» (1955), «Ночной корабль» (1958), реакция на которые со стороны эмигрантской критики остается и сегодня практически не известной. Однако имя ее имело определенную популярность в русском Париже². Получила Вега признание как «талантливая поэтесса» и в популярном в 60-е годы журнале «Родина»: исследователь и поэтесса Светлана Соложенкина рассказывала о знакомстве со стихами Марии Веги в подборке журнала за 1965 г.; сотрудники редакции объяснили, что журнал время от времени охотно печатает стихи действительно талантливой поэтессы³. Эти факты свидетельствуют о достаточной известности творчества Веги.

В переписке поэтессы со Светланой Соложенкиной нам открывается человек, способный воспринимать окружающую действительность с необычайной чувственностью: «Вот уже зацвели кругом все сады и садики, скоро у нас под окнами зацветет сирень. Есть и соловьи. Когда солнце близится к закату, ветер доносит до нашего балкона запах стада, такой знакомый, совсем как дома, в деревне. Потом запах проходит и начинает пахнуть свежей, здоровой землей, травой, листьями, просто не надышишься»⁴. Многочисленные

² *Кравчинский М.Э.* Песни, запрещенные в СССР. Н. Новгород: Деком, 2008. С. 188–190.

³ *Вега М.* Ночной корабль: Стихотворения и письма. М.: ИД Водолей, 2009. С. 490–492.

⁴ Там же. С. 351.

органолептические описания (крик птиц, цветение деревьев, запахи и пр.) и воссоздание предметных реалий (матрешки, самовар, янтарь, серые стены и т. д.), присутствовавшие изначально в ранней лирике Веги, словно «оплотняют» переживания лирической героини, сближают субъективный локус стихотворений с правдивым в своей объективности вещным рядом, «опредмечивают» и одновременно «одухотворяют» чувственные проявления. В этом смысле ориентация на поэтический мир Ахматовой оказалась для Веги плодотворной и в определенной мере неизбежной.

Пример присутствия «ахматовского дискурса» – стихотворение Веги «Светляк в руке моей – звезда» (1935)⁵. Оно повествует о расставании героини с возлюбленным и о состоянии опустошенности, возникшем после разрыва. Светлячок в ее руке становится единственным связующим звеном с прошлыми счастливыми мгновениями. Вчера еще была «глубина» чувств, а сегодня остались лишь «запах сада» и «светляк в руке» – почти сказочное существо, символизирующее связь миров и воплотившееся в «зеленую, земную звезду». Звезда, уменьшенная до размеров светлячка, метафорически отражает угасание и растворение чувств героини. Созданная Вегой картина вызывает аллюзии на ахматовские образы «невинного и простого» оконного луча, играющего на позеленелом медном рукомоёмике («Молюсь оконному лучу...», 1909⁶), или любви, блеснувшей «в инее ярком» («Любовь», 1911⁷) – та же поэтесса, возвышающая реальность вещного мира и низводящая божественное содержание Любви до земного понимания.

Хотя героиня Веги уверяет, что «идет, не вспоминая» (созвучно ахматовским: «Память о солнце в сердце слабеет» (стихотворение «Память о солнце в сердце слабеет...», 1911⁸) и «грудь предчувствием боли не сжата» (стихотворение «По аллее проводят лошадок...», 1911⁹), однако акцент на этом моменте «забытья» свидетельствует, что прошлое пока не окончательно забыто (и вновь созвучно с ахматовскому: «...подожди, Я тоже мраморною стану» – стихотворение «...А там мой мраморный двойник...», 1911¹⁰). Счастливое прошлое с закрепившимися в объектах вещного мира (запах сада,

⁵ Там же. С. 82.

⁶ Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Стихотворения: 1904–1941 / сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. С. 14.

⁷ Там же. С. 80.

⁸ Там же. С. 48.

⁹ Там же. С. 55.

¹⁰ Там же. С. 72.

светлячок) чувственными порывами продолжает сопровождать героиню и в горестные моменты, подчеркивая глубину страданий, усугубляя их и не позволяя забыть все сразу и навсегда. Схожее встречаем и у А. Ахматовой: «Дверь полуоткрыта, Веют липы сладко... На столе забыты Хлыстик и перчатка. Круг от лампы желтый... Шорохам внимаю. Отчего ушел ты? Я не понимаю...» (стихотворение «Дверь полуоткрыта», 1911¹¹). Стихотворные строки Веги мастерски отражают динамику и резкую смену эмоций героини – та же противоречивость, что и в поэзии Ахматовой. Помимо противоречивости поэтические картины переживаний обеих поэтесс объединяет присутствие некоей величественной и недоступной простоты в описании чувств лирической героини: «Так просто все! Исчезла глубина Вчерашнего... Мне ничего не надо» у Веги и «Радостно и ясно Завтра будет утро, Эта жизнь прекрасна, Сердце, будь же мудро» у Ахматовой («Дверь полуоткрыта», 1911¹²).

Примечательно, что в выбранную поэтессой обстановку «впечатано» яркое воспоминание, заключающее в себе информацию о ее чувствах. Вега лишь называет ключевые «элементы», предоставляя читателю возможность объединить их в целостную картину и прочувствовать движения души героини. Так возникает смысловой пропуск, «семантически пустое место», создается недосказанность в «ахматовском» духе, что отсылает к феноменологическому восприятию мира, требующему домысливания недостающих связей.

И еще нам видится, что образы светляка и звезды напрямую соотносятся с «отлетающим светляком» и «звездой с убывающим светом» из стихотворения Ахматовой «О, жизнь без завтрашнего дня» (1921)¹³, которое, как признавалась сама Вега, «все время звучит в ушах»¹⁴. У Ахматовой эти образы маркируют уходящую любовь, и тот же ракурс восприятия прошлого избирается Вегой.

Подобное следование за Ахматовой можно рассматривать как развитие традиции. Согласно В. Хализеву, «с точки зрения художественного творчества традиция представляет собой совокупность неких устоявшихся... средств, приемов... которые наследуются авторами последующих поколений»¹⁵. Однако мы не можем назвать стихотворение Веги «поэтической компиляцией», полностью «дублирующей» наследие Ахматовой, ее образы и слово. Отнюдь! В данном случае Вега создает своеобразный «инвариант»

¹¹ Там же. С. 53.

¹² Там же. С. 53.

¹³ Там же. С. 360.

¹⁴ Вега М. Указ. соч. С. 394.

¹⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 299.

ахматовских произведений, при этом разрабатывает собственные, оригинальные образы звезды и светляка, символизирующие собой процесс вспыхивания и угасания любви. Таким образом, она не просто подражает, но творчески наследует и переосмысляет культурный опыт, воспринятый у Ахматовой.

Мария Вега, по нашему мнению, восприняла у акмеиста Ахматовой не только приемы и способы художественной выразительности, но и идейно-эстетические позиции, главная из которых – самостоятельность и внутренняя свобода женщины, присущие ахматовским героиням. Возможно, идея женской эмансипации у Марии Веги иногда выражается даже более «авангардными» приемами.

Одним из интересных в этом плане, на наш взгляд, является стихотворение Марии Веги «Я больше ничего от встречи не ищу» (1931)¹⁶. Стихотворение озаглавлено по первой строке, что сразу напоминает об исповедальной интонации, свойственной героиням Ахматовой, хотя по жанру это произведение близко и к посланию. При этом исповедь-послание написана Вегой от имени лирического героя, а не героини. Этот прием подчеркивает универсальность описываемых субъективных переживаний и чувств, позволяя читателю проникновенно погружаться в них. Однако композиционно и содержательно стихотворение построено на переплетении мужской и женской ипостаси лирического «я» со всеми их нюансами проживания ситуации. С самого начала перед нами образ героя, разочарованного в бывшей возлюбленной и уже смирившегося с обстоятельствами, готового отпустить еще очень любимую и простить ей предательство. Герой признает, что ему уже не быть охотником, пребывающим в раю любви и стремящимся пленить райских птиц. Он отпускает этих птиц в тишину, воспринимая себя всего лишь «лишней слезой» на «пустынных глазах». Эти строки, словно интертекст, вобрали в себя ахматовские слова и образы: «Я обманут моей унылой Переменчивой, злой судьбой» («Песня последней встречи», 1911¹⁷) и «Я не плачу, я не жалею, Мне счастливой не бывать» («Сердце к сердцу не приковано...», 1911¹⁸).

Нетривиальным выглядит использование Вегой в этом стихотворении приема психологической недосказанности: образ бывшей возлюбленной – женская ипостась лирического «я» – воспринимается читателем через описание переживаний героя как холодная, воинственная, не удостоившая любящего даже ласковым словом, способная «сурово сбросить» его «как лишнюю слезу с подкрашен-

¹⁶ Вега М. Указ. соч. С. 12–13.

¹⁷ Ахматова А. Указ. соч. С. 78.

¹⁸ Там же. С. 69.

ных ресниц». Этот эпизод возвращает нас к фактическому женскому авторству этой исповеди. Перед нами выстраивается узнаваемый ахматовский образ свободной в любви женщины, женщины, равной мужчине в праве заявить о своих чувствах, победившей любящего мужчину и способной отречься от него.

Торжествующей и одновременно полной смущения от неисполнимости желаемого кодой в этом произведении выглядит призыв лирического героя позволить ему хотя бы «...у конца твоей чужой дороги Поклоном проводить к воротам вечным дроги» и «склониться ниц» пред местом упокоения любимой. Это напоминает женское ахматовское притчевое «У разлюбленной просьб не бывает» («Столько просьб у любимой всегда! У разлюбленной просьб не бывает», 1913¹⁹), соединенное с мужским пушкинским «Как дай вам бог любимой быть другим»: истинная любовь всегда будет выше любых свободолюбивых (а по сути, эгоистичных) порывов.

Еще прямую перекличку лирического опыта Веги и Ахматовой мы увидели в стихотворении «Сероглазая мать»²⁰, опубликованном Вегой в 1955 г.

Образ матери в этом стихотворении наделен двойным значением: как родительница, давшая жизнь, и как персонификация утраченной Родины-России. Очень личное отношение к самому дорогому человеку на Земле, но оставившей свою дочь, трансформируется в огромное и многогранное чувство к Родине, которую уже сама дочь вынуждена была покинуть: «Я плакала долго, – все детство в тоске... Я долго блуждала в тумане пустом, И жизнь протекла, как вода под мостом». И боль героини от этой утраты лишь усиливается с годами: «Но вечером к правде мы ближе всегда: Чем глубже колодец, тем ярче звезда». Вдруг эта «мамина» звезда превращается в звезду-знак, посылаемый Родиной, и теперь становится понятно, что глубокий колодец символизирует ту бездну тоски, у которой нет дна, есть только отражение бесконечно далекой звезды-мечты о безграничной Любви, об обретении себя, о возвращении туда, где, перефразируя Ахматову, и «звезды были крупнее» и «пахли иначе травы» (стихотворение «Любовь покоряет обманно», 1911²¹).

Далее образ Родины будет обрастать подробностями (реалистичными и фигуральными): «пение курского соловья», «червонные косы» земли на полях с «колышавшейся спелой рожью», «запах ржаной», «медовый покой», «машущие своими руками деревья», избы «в соломенных шапках, ползущих на лоб». Весь этот ряд поэ-

¹⁹ Там же. С. 114.

²⁰ Вега М. Указ. соч. С. 104.

²¹ Ахматова А. Указ. соч. С. 83.

тических образов, метафор, символов помогает, с одной стороны, придать описанию чувств определенного колорита, достоверности и психологической убедительности, с другой – осмыслить связи переживаний лирической героини с «вещным» миром и глубины ее драмы, с третьей – поднять содержание этих самых переживаний и чувств до уровня некоей обобщенности, притчевости и одновременно предельной обостренности, одухотворить близкий и понятный с детства, дорогой сердцу и постоянно «внутренне проживаемый» предметный мир.

Насыщенность текста «вещным» рядом (песок, двери, мост, колодец, рожь, шапка – почти подтверждение ахматовского «Когда б вы знали из какого сора Растут стихи...»), сравнение жизни с водой, текущей под мостом, а также небольшой объем стихотворения и его строфическая организация в форме двустиший – все эти элементы явно заимствованы из поэтики Ахматовой, в частности, из балладной формы, которую она активно разрабатывала. Но и этому стихотворению Веги свойственна индивидуальность поэтического языка: в отличие от поэзии Ахматовой, которая огромное внутреннее напряжение очень часто скрывает за внешней строгостью и сдержанностью («Все отнято: и сила, и любовь. В немилый город брошенное тело Не радо солнцу...») – стихотворение «Все отнято: и сила, и любовь», 1916²², в котором ни одного прилагательного, связанного с цветом), у Веги качественное прилагательное в тексте преобразуется от первоначального «сероглазая» к более ярким и выразительным – «высоким», «красивым», «червонным», «медовому», а потом вновь возвращается к «сероглазой», но уже в другом контексте: в двух последних строках «Каким тебя именем надо назвать, Моя сероглазая, вечная мать?» искреннее переживание «двойной покинутости» преобразуется в боль от утраты Родины.

Интересным видится нам еще одно частичное совпадение: слова «сероглазая» и «тени», которые использует Вега, присутствуют и в стихах Ахматовой, что также является для нас свидетельством сознательной ориентации Веги на поэтический мир предшественницы с попыткой по-новому интерпретировать его элементы. У Ахматовой в стихотворении «Когда в мрачнейшей из столиц...» (1916)²³, которое близко стихотворению Веги по переживанию тоски, покинутости и вынужденного одиночества, читаем: «Рукою твердой, но усталой... Я отречение писала... Чтоб бегству моему помочь, Распльлись пепельные тени» («пепельные» – почти серые, но по-настоящему этот цвет будет описывать глаза короля и дочки). Если «тени» у Ахмато-

²² Там же. С. 273.

²³ Там же. С. 270.

вой связаны с городом, с «мрачнейшей из столиц», то у Веги «тени на зыбком песке» – это образ матери в памяти ребенка. И эти «тени» «овеществляются» двумя конкретными чертами – «сероглазостью» и то, «что пела она, как поет соловей». «Сероглазость» – качественный признак объекта любви у обеих поэтесс: у Веги – матери и Родины, у Ахматовой – бывшего возлюбленного и дочери (стихотворение «Сероглазый король», 1911²⁴). Объединяющий эти два стихотворения кульминационный момент – растерянность, ошеломленность лирической героини от произошедшего.

Таким образом, мы считаем правомочным утверждать, что творческое наследие Анны Ахматовой стало для Марии Веги важнейшим источником художественного языка, который позволял сложные, напряженные и глубокие чувства заключать в лаконичную, точную и гармоничную форму. Вега не просто восприняла, но творчески переосмысливала характерные для ахматовской поэтики элементы: 1) чувственную, «вещную» образность, служащую для «оплотнения» лирического переживания; 2) сюжетную организацию, где движущей силой выступали сложные, трансформационные переживания лирической героини и 3) повествовательную технику, основанную на мозаичности деталей и психологической недосказанности, активизирующей читательское восприятие.

Усвоив эти уроки, Вега не ограничилась простой имитацией. «Поэтический диалог» с Ахматовой позволил Веге не только освоить и продолжить русские поэтические традиции, но и найти собственный, уникальный голос в русской поэзии XX в.

Литература

Цзоу, Михайлова 2021 – Цзоу Л., Михайлова М.В. Феномен «подахматовок»: (ахматовский дискурс в женской поэзии первой трети XX в.) // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 4. С. 198–223.

Цзоу, Михайлова 2023 – Цзоу Л., Михайлова М.В. Женская линия в русской поэзии: до и после А.А. Ахматовой. М.: Нестор-История, 2023. 204 с.

References

Zou, L., Mikhailova, M.V. (2021), “The phenomenon ‘podaxmatovki’ (akhmatov’s discourse in women’s poetry of the first third of the 20th century)”, *Studia Litterarum*, vol. 6. no. 4. pp. 198–223.

²⁴ Там же. С. 41.

Zou, L. and Mikhailova, M.V. (2023), *Zhenskaya liniya v russkoi poezii: do i posle A.A. Akhmatovoi* [The feminine line in Russian poetry: Before and after A.A. Akhmatova], Nestor-Istoriya, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Лувэй Цзоу, кандидат филологических наук, Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, Китай; 518172, Китай, Шэньчжэнь, район Лунган, ул. Гуоцзидасюэюаньлу, д. 1; Luvej.czzou@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3917-8829

Information about the author

Luwei Zou, Cand. of Sci (Philology), Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China; 1, International University Park Road, Longgang District, Shenzhen, 518172, China; Luvej.czzou@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3917-8829

«Школа для дураков» Саши Соколова
как интертекст романа А. Иванова
«Географ глобус пропил»

Дмитрий М. Красоткин

*Тверской государственный университет,
Тверь, Россия, dmitrij.krasotkin@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается проблема приращения смысла путем интертекстуальных взаимодействий и проблема границ категории интертекстуальности на примере двух произведений: романа «Школа для дураков» Саши Соколова и романа «Географ глобус пропил» Алексея Иванова. Текст Саши Соколова рассматривается в статье в качестве интертекста к тексту Алексея Иванова. Взаимодействие между этими двумя текстами происходит на нескольких уровнях, однако рассмотрение каждого уровня независимо от другого может показаться необудительным. В романе Иванова отсылки к роману Соколова представляют собой точечные вкрапления, которые дают читателю явное ощущение взаимодействия только при рассмотрении полной картины. На уровне субъектной организации это главный герой Служкин, который, как и Норвегов у Соколова, является учителем географии. Характеры этих героев тоже оказываются во многом сходными: оба географа выглядят в глазах окружающих странными, если не сказать юродивыми, и у большинства людей вызывают недоумение, а зачастую и отторжение. Сюда же можно отнести второстепенные образы: подругу Служкина Ветку, которая отправляет Вете Акатовой, и ученицу Машу Большакову, которая отправляет к Розе Ветровой. В «Географе» до определенной степени повторяются сюжеты из «Школы»: например, влюбленность учителя в ученицу. Но наиболее плотное взаимодействие двух текстов проявляется на уровне мотивном: в романе Иванова тонкой нитью пролегает мотив «дурака», который задается еще в «Школе для дураков».

Ключевые слова: интертекстуальность, интертекст, мотив, многозначность текста, современная литература

Для цитирования: Красоткин Д.М. «Школа для дураков» Саши Соколова как интертекст романа А. Иванова «Географ глобус пропил» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 90–98. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-90-98

© Красоткин Д.М., 2026

Sasha Sokolov's "School for Fools" as an intertext of Alexander Ivanov's novel "The Geographer Who Drank the Globe"

Dmitrii M. Krasotkin
Tver State University, Tver, Russia,
dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Abstract. This article examines the problem of meaning augmentation through intertextual interactions and the problem of the boundaries of the intertextuality category using the example of two works: the novel "School for Fools" by Sasha Sokolov and the novel "The Geographer Drank the Globe" by Alexey Ivanov. Sasha Sokolov's text is considered in the article as an intertext to Alexey Ivanov's text. The interaction between these two texts occurs on several levels, but considering each level independently may seem unconvincing. In Ivanov's novel, references to Sokolov's novel are scattered throughout, giving the reader a sense of interaction only when considering the full picture. At the level of subject organization, this is the main character, Sluzhkyn, who, like Norvegov in Sokolov's novel, is a geography teacher. The characters also share similarities: both geographers appear strange, if not downright foolish, to those around them, and most people find them unappealing.

Keywords: intertextuality, intertext, motif, text ambiguity, modern literature

For citation: Krasotkin, D.M. (2026), "Sasha Sokolov's 'School for Fools' as an intertext of Alexander Ivanov's novel 'The Geographer Who Drank the Globe'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 90–98, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-90-98

Как известно, сформулированная некогда Ю. Кристевой концепция интертекстуальности открыла широкое поле деятельности для гуманитариев. Существенным здесь является тот факт, что в рамках этой концепции не просто разрабатываются методологии для поиска и опознания той или иной цитаты, или же проблемы традиции и новаторства, но выход на понимание текстов. Соответственно, цитация (в широком употреблении термина) стала рассматриваться в ее смыслообразующей функции.

Именно в рамках таких теорий стало общим местом писать о том, что цитируемый текст обогащает смыслами то высказывание, в рамках которого происходит цитирование; «цитата "подключает" семантику цитируемого текста к тексту цитирующему за счет чего

усложняется и обогащается содержание последнего»¹. Взаимодействие пары текстов (высказываний) рассматривается как частный случай диалога; цитирующий текст вступает в диалог не с конкретной цитируемой лексией, но со всем текстом-источником. Вследствие такого взаимодействия, при помощи интертекстуальных связей, различных аллюзий и псевдоаллюзий, происходит умножение смысла [Карасик 2013, с. 184].

В настоящей статье обратимся к яркому примеру такого увеличения смысла в романе Алексея Иванова «Географ глобус пропил». Роман Иванова – явление, выделяющееся на фоне прочей русскоязычной литературы 90-х годов, поскольку художественно существенно отличается от основного течения. Доминантой 90-х годов была литература нарочито постмодернистская со свойственной ей иронией, условностью всех героев и сюжетов, деконструкцией стилей и т. д., либо же это литература жанровая, массовая, написанная по выработанному шаблону. Роман «Географ глобус пропил», по крайней мере на первый взгляд, видится чем-то принципиально иным. Здесь наблюдается и индивидуальность, и проработанность героя, и миметичность сюжета, и психологизм, что сильно отделяет роман от постмодернистского мейнстрима. В то же время это отделяет его и от массовой беллетристики, которая воспроизводит лишь готовые формы.

В литературоведении предпринимались попытки вписать данный текст в традицию. «Географ глобус пропил» называли продолжением традиции романа воспитания, а затем уже возводили к традиции школьной прозы [Сысоева 2014], проводя параллели с разными текстами и русской, и зарубежной литературы. И примечательно здесь то, что в этих поисках претекстов культовая книга Саши Соколова «Школа для дураков» у исследователей, кажется, не возникала; во всяком случае, она точно не становилась предметом пристального внимания. Однако параллели между двумя романами весьма наглядны.

Для начала напомним некоторые сюжетные моменты романа «Школа для дураков». Произведение представляет собой поток сознания главного героя Ученика Такого-то, мальчика с расстройством множественной личности и нелинейным восприятием времени. Он учится в спецшколе для особых детей, эту школу потому и называют сами же ученики «школа для дураков». В этой школе у учеников любимым учителем является географ Павел Петрович

¹ Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 80.

Норвегов, поскольку тот сильно выделяется на фоне всех остальных работников школы и вообще жителей поселка. Также много внимания уделяется отцу Ученика Такого-то, который является антиподом географа, в сознании героя их позиции находятся в постоянном идейном конфликте. Еще важными в романе оказываются две истории любви: влюбленность главного героя в свою учительницу Вету Аркадьевну Акатову (причем одна его субличность по имени Нимфея считает, что у них взаимная любовь и в конце романа они поженились), вторая история – любовь учителя Норвегова к однокласснице Ученика Такого-то Розе Ветровой.

Это те основные моменты романа, которые окажутся важными при дальнейшем анализе.

Теперь перейдем, собственно, к основному заявленному тексту Алексея Иванова «Географ глобус пропил». В центре повествования здесь оказывается учитель географии Виктор Сергеевич Служкин. С этого начинаются параллели между двумя географами. Сходство двух героев проявляется не только в их профессии, но и в личностных качествах героев. Оба географа выглядят в глазах окружающих странными, если не сказать юродивыми, и у большинства людей вызывают недоумение, а зачастую и отторжение. Так, географ Павел Норвегов устанавливает у себя на сарае флюгер, на что отец Ученика Такого-то недоумевает: «Я его, дурака, спрашиваю: зачем, мол, флюгер-то, трещит только напрасно. А он мне оттуда, с крыши: да мало ли, гражданин прокурор, что случиться может, например, говорит, ветер дует-дует в одну сторону, да и переменится вдруг»². Так же строга к другому географу Служкину его жена Надя: «Зачем я за тебя, дурака, замуж вышла?»³. Она не понимает того образа жизни, который ведет ее муж; ее оскорбляет отсутствие у него активности, прагматичности по жизни.

Кроме того, отношение к своей профессии у географов тоже оказывается весьма сходным. Павел Норвегов со смехом относится к тому, что пишут в учебниках по географии, а вместо обучения предмету разговаривает со своими учениками о жизни: «Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! – есть же в конце концов покой и воля» (с. 17). Служкин же вообще устраивается в школу не по своему профилю, а уроки его превращаются в постоянную борьбу с классом. А про

² Соколов С. Школа для дураков; Между собакой и волком; Палисандрия: Эссе. Триптих. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. С. 16. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³ Иванов А.В. Географ глобус пропил. М.: Вагриус, 2003. С. 73.

необходимость изучения географии отсылает школьников к учебнику: «Есть среди фамилий авторов Служкин? <...> Нету меня, – игнорируя двоечников, сказал Служкин. – Тогда я не понимаю, Старков, почему ты задаешь этот вопрос мне» (с. 31–32).

Кроме таких чисто типологических параллелей в романе присутствуют более формализованные и маркированные отсылки к тексту Саши Соколова. Так, в романе есть героиня по имени Ветка, подруга и одноклассница Виктора Служкина. В «Школе для дураков» же есть Вета Акатова, учительница ботаники, в которую влюблен Ученик Такой-то. А Служкин изначально приходит в школу преподавать ботанику. Особенно примечательно, что у Иванова используется имя в форме Ветка. Это делает его более сильным маркером, так как в «Школе для дураков» в потоке ассоциаций имя Вета переходит в Ветка, после чего переходит с Веты Акатовой на Ветку акации, а затем на Ветку железной дороги.

Кроме таких деталей в романе «Географ глобус пропил» воспроизводятся в более-менее узнаваемом виде сюжетные ходы «Школы для дураков». Так, например, знакомство с географом в обоих романах происходит на платформе у электрички. «Павел Петрович стоял посреди платформы, станционные часы показывали два часа пятнадцать минут...» (с. 15) – «Школа для дураков». «Глухонемой посмотрел на вокзальные часы, зябко поежился и пошагал к ближайшему киоску» (с. 7) – «Географ глобус пропил».

Также Служкин часто сидит на подоконнике: «Служкин сидел на подоконнике и объяснял свой план» (с. 281); «Служкин закурил, посидел, встал, запер дверь, прошелся по классу, <...> открыл окно, залез на подоконник, сел, вывесив ноги наружу, и продолжал дымить дальше» (с. 176). А в романе Саши Соколова герой часто вспоминает их разговор с географом, когда тот сидел на подоконнике в школьном туалете: «Савл Петрович (второе имя Павла Петровича. – Д. К.) сидел на подоконнике и курил» (с. 63).

Наконец, в романе воспроизводится целая сюжетная линия из «Школы для дураков». У Соколова в романе Норвегов влюбляется в Розу Ветрову, свою ученицу, что отсылает читателя прямоком к набоковской «Лолите». Для сравнения: Норвегов говорит Розе: «...приди, чтобы унять трепет чресел твоих и утолить печали мои» (с. 20); у Набокова Гумберт Гумберт говорит Лолите: «...свет моей жизни, огонь моих чресел»⁴ (и там и там цитируется «Песнь песней Соломона»).

⁴ *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: пер. с англ.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 2. С. 17.

Иванов в своем романе создает подобную ситуацию, хотя дословно не цитирует Соколова. Служкин у него влюбляется в свою ученицу Машу Большакову. И опять Иванов играет именами. В финале вскрывается, что Роза Борисовна, завуч, которая нанимала Служкина на работу и постоянно следила за ним, – мать Маши. Так, Иванов дает имя Роза не девушке, но ее матери.

По ходу книги выясняется, что Маша тоже влюблена в своего учителя. Роза Борисовна застает их в тот момент, когда Маша садится на колени к Служкину. Именно здесь вскрывается родство завуча и ученицы, после чего Служкин вынужден во избежание открытого конфликта и официальных разбирательств написать заявление об уходе по собственному желанию. В романе Соколова в финале ученики тоже узнают, что учитель Норвегов ушел по собственному желанию. Хотя потом выясняется, что отец Ученика Такого-то, прокурор разозлился на него: «Савл не убрал свой флюгер, и наш отец потребовал у судей и присяжных самой суровой статьи для географа. Его судили заочно и приговорили к высшей мере наказания» (с. 143).

Как можно заметить, Иванов всячески обыгрывает текст «Школы для дураков», перенося отдельные мотивы, детали, сюжетные ходы. При этом что-то в романе инверсируется, что-то изменяется, так что лишь во всей полноте этих отсылок возникает эффект непрерывного напряжения между двумя текстами.

Теперь вернемся к заявленной в самом начале статьи смыслообразующей функции интертекстуальных связей, ведь, помимо игры с чужим текстом, происходит и умножение смысла. Для этого обратимся к одному наиболее явному мотиву романа Саши Соколова. Собственно, это мотив «дурака», который задан уже в заглавии, воспринимается как смысловая доминанта и несомненно является лейтмотивом. Это такой принцип построения, «при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [Гаспаров 1994, с. 30]. При этом повторяемость этого мотива играет роль некоторой смысловой стяжки, которая сопрягает разрозненные мотивы в единый комплекс. Такое понимание категории мотива в поэтике стало активно развиваться именно под воздействием интертекстуальной теории. Как отмечает И.В. Силантьев: «Для теории интертекста, критически подошедшей к традиции понимания литературного произведения как целостности, самое понятие фабулы (как одного из ключевых факторов этой целостности) становится избыточным» [Силантьев 2004, с. 58]. Отсюда исследователь делает закономерный вывод: «интертекстуальный анализ “растворяет” понятие

сюжета в понятии текста. В результате категория мотива в теории интертекста оказывается вписанной не в классическую парадигму «фабула-сюжет», а в парадигму «текст-смысл» [Силантьев 2004, с. 58]. Поэтому в газпаровской концепции мотив соотносится не с событийной структурой текста, но скорее со смысловой структурой. Эта структура создается путем сцепления ряда мотивов, которые и создают видение смысла текста.

Вернемся к мотиву «дурак» в романе Саши Соколова. В тексте «дураками» называют учеников спецшколы, в которой учится герой (отсюда и заглавие), и здесь этим понятием маркируются психические «отклонения» этих учеников. «Дураком» отец главного героя называет учителя географии, который ведет чудаковатый по его прокурорским, прагматическим меркам образ жизни; здесь маркируется свобода географа от общепринятых норм поведения. В финале романа Ученик Такой-то предлагает назвать данный роман «Школа для дураков», мотивируя это тем, что книга «не только про меня или про него, другого, а про всех нас, вместе взятых, учеников и учителей»; здесь понятие «дурак» достигает планетарного масштаба.

Обратимся к роману Алексея Иванова. Если посмотреть на реализацию данного мотива в тексте, то можно заметить, что уже по количеству употреблений самой лексемы «дурак» роман Иванова превышает «Школу для дураков» в разы. Приведем лишь некоторые примеры. Уже в начале романа дураком Служкина называет его жена Надя, подразумевая его неустроенность и неприспособленность к жизни и «подвешенный язык», потому что «шуточки у него тоже дурацкие». Дураками она называет и друзей Служкина: Будкина и Сашеньку. Впрочем, не щадит она в этом смысле и себя: «Твоя Надя – умная женщина. <...> А она говорит, что дура, потому что за меня замуж вышла» (с. 26). Дураками обзывают друг друга ученики Служкина. Служкин в свою очередь называет дураками их. На очередном уроке он с главным задирой класса играет в «дурака», а весь класс за этим наблюдает: «Думаете, мне стыдно, что я играю в дурака на уроке? Да ни фигя подобного. Я вас всех уже видеть больше не могу» (с. 26). Причем в дураках оставляют Служкина, а позднее он и сам признается Маше Большаковой, что «дурак, потому что влюбился в нее».

Это лишь небольшая часть примеров из романа. И несмотря на кажущуюся видимость, в общей смысловой плотности романа этот мотив остается совершенно не очевидным на фоне других тем, мотивов, сюжетных перипетий. Этот мотив раскрывается как особо значимый именно в связке с прочими отсылками к тексту Саши Соколова. Переключка этих двух текстов усиливает значимость

этого мотива в романе «Географ глобус пропил». Эта переключка создает движущуюся инфраструктуру «мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычлениении и осмыслении мотививных ингредиентов в составе целого» [Гаспаров 1996, с. 335]. Когда складываются все эти факторы, создается видение «мотививной работы», вследствие которой возникают новые смыслы.

Литература

- Гаспаров 1994 – *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М.: Наука. Восточная литература, 1994. 304 с.
- Гаспаров 1996 – *Гаспаров Б.М.* Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
- Карасик 2013 – *Карасик В.И.* Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. 320 с.
- Силантьев 2004 – *Силантьев И.В.* Поэтика мотива / отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с. (Язык. Семиотика. Культура)
- Сысоева 2014 – *Сысоева О.А.* Жанровая специфика романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» // *Филологические науки: Вопросы теории и практики.* 2014. № 2-2 (32). С. 184–186.

Referenses

- Gasparov, V.M. (1994), *Literaturnye leitmotivy: Ocherki russkoi literatury XX v.* [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the 20th century], Nauka. Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Gasparov, V.M. (1996), *Yazyk. Pamyat'. Obraz: Lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya* [Language. Memory. Image. Linguistics of linguistic existence], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Karasik, V.I. (2013), *Yazykovaya matritsa kul'tury* [The linguistic matrix of culture], Gnozis, Moscow, Russia.
- Silant'ev, I.V. (2004), *Poetika motiva* [The poetics of the motif], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia. (*Yazyk. Semiotika. Kul'tura*)
- Sysoeva, O.A. (2014), "Genre specificity of Alexey Ivanov's novel 'The Geographer Drank a Globe'", *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki*, vol. 32, no. 2-2, pp. 184–186.

Информация об авторе

Дмитрий М. Красоткин, кандидат филологических наук, Тверской государственный университет, Тверь, Россия; 170002, Россия, Тверь, пр-т Чайковского, д. 70; dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Information about the author

Dmitrii M. Krasotkin, Cand. of Sci. (Philology), Tver State University, Tver, Russia; 70, Tchaikovsky Av., Tver, Russia, 170002; dmitrij.krasotkin@yandex.ru

Читатель и адресат романа «Это я – Эдичка»
Э. Лимонова: к вопросу о границе
авто- и метафикционального

Григорий А. Филиппов

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

Аннотация. Статья посвящена анализу коммуникативной структуры романа Э. Лимонова «Это я – Эдичка» с точки зрения разграничения и взаимодействия фигур читателя и адресата. Опираясь на методологический аппарат нарратологии и рецептивной эстетики (В.И. Тюпа, Р. Ингарден, В. Изер, Ж. Женнет, Л. Хатчеон), автор рассматривает роман как авто-метафикциональный текст, в котором размывание границ между художественным вымыслом и биографической реальностью реализуется на уровне чтения. Показывается, что автофикциональные приемы Лимонова функционируют, в том числе, и как метафикциональные, формируя особую позицию адресата и провоцируя рефлексию над статусом истины, документальности и художественности. Приводится вывод о метароманной природе «Это я – Эдичка», выявляемой не столько через «обнажение приема», сколько через стратегии чтения и интерпретации текста.

Ключевые слова: Э. Лимонов, читатель, адресат, автофикшен, метароман, нарратология, рецепция, постмодернизм

Для цитирования: Филиппов Г.А. Читатель и адресат романа «Это я – Эдичка» Э. Лимонова: к вопросу о границе авто- и метафикционального // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 99–108. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-99-108

Reader and addressee
in Eduard Limonov's novel "It's Me, Eddie":
On the question of the boundary between
autofiction and metafiction

Grigorii A. Filippov

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

Abstract. The article analyzes the communicative structure of Eduard Limonov's novel "It's Me, Eddie" from the perspective of distinguishing and correlating the figures of the reader and the addressee. Drawing on the methodological framework of narratology and reception aesthetics (V.I. Tyupa, R. Ingarden, W. Iser, G. Genette, L. Hutcheon), the author treats the novel as an auto-metafictional text in which the blurring of the boundary between fictional invention and biographical reality is realized at the level of reading. It is shown that Limonov's autofictional devices also function as metafictional ones, shaping a specific position of the addressee and provoking reflection on the status of truth, documentality, and literariness. The article concludes that the metanovelistic nature of "It's Me, Eddie" is revealed not so much through the explicit "laying bare of the device" as through strategies of reading and textual interpretation.

Keywords: E. Limonov, reader, addressee, autofiction, metanovel, narratology, reception, postmodernism

For citation: Filippov, G.A. (2026), "Reader and addressee in Eduard Limonov's novel "It's Me, Eddie": On the question of the boundary between autofiction and metafiction", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 99–108, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-99-108

Статья посвящена анализу различий в принципах субъективации адресата и читателя в коммуникативной структуре авто-метаfictionального романа Эдуарда Лимонова «Это я – Эдичка».

По замечанию В.И. Тьюпы, адресат, в отличие от реципиента, сформирован структурной упорядоченностью текста и является инстанцией в большей степени эстетической, чем эмпирической. Субъектность реципиента как носителя дискурса и «художественного впечатления» (по М.М. Бахтину) в произведении заключается в принятии уготовленной для него позиции адресата. В разных интерпретациях рецептивных свойств читателя мы находим множественные указания на динамичность и процессуальность его

рецептивных «обязательств». Конкретизация, по определению Р. Ингардена и, вслед за ним, В. Изера, подразумевает под собой сторого интенциональную деятельность, осуществляемую читательским сознанием, вступающим во взаимодействие с текстом на пересечении своего воображения и семантической обусловленности выстроенных единиц авторского смыслополагания. Изер замечает, что литературное произведение подразумевает в себе два полюса: рецепция и интерпретация структуры текста читателем является необходимым процессом «реализации текста», который определялся Изером как «бессознательное стремление сложить все элементы (текста. – Г. Ф.) в логичный узор» [Изер 2004, с. 207]. По мнению американской исследовательницы Линды Хатчеон, читатель является таким же Творцом литературного мира, как и автор: «В метапрозе читатель, или сам акт чтения, часто становится тематизированной частью повествовательной ситуации, имеющей функцию совместного производства» [Hutcheon 1984, p. 106].

Проблематика нашего исследования связана с прояснением границ двух форм креативной деятельности: авто и метафикоционального письма. Наиболее релевантным в западной нарратологической традиции принято считать введенное в научный оборот Ж. Женнетом определение металеписа как «формы нарративной фигуры, <...> которая состоит в создании впечатления, что поэт “сам осуществляет те действия, которые воспевает”» [Женнет 1998, с. 243]. В терминологии ученого, металепис как фигура входит в целый ряд повествовательных форм (пролепис, аналепис и др.) и связана со специфической стратегией смыслообразования, реализуемой со сменой так называемых нарративных уровней.

Несмотря на то что металепису посвящен лишь небольшой параграф работы «Фигуры», Женнет осуществляет важнейшее сопоставление двух автономно взаимодействующих «миров» повествования: художественного и фактически-действительного, реализуемого в так называемом фактуальном нарративе [Женнет 1998, с. 244]. «Священная граница» между ними, пишет ученый, «есть собственно сама наррация» [Женнет 1998, с. 245] и оказывается преодолима вопреки правдоподобию. Нарушение соотнесенности повествуемой истории и события повествования обнаруживает онтологические модели существования субъекта-как-нарратора, выходящие за пределы непосредственно эстетического: «Самое волнующее в металеписе – это именно то неприемлемое и настойчивое допущение, что экстрадиегетическое, возможно, уже всегда диегетично и что повествователь и его адресаты, сами, по-видимому, тоже принадлежат некоторому повествованию» [Женнет 1998, с. 243]. Невозможность, по-видимому, разделения онтологических

модальностей жизни действительной и повествования о ней составляет одну из проблем литературной и философской парадигмы постмодернизма [Липовецкий 1997].

Уже упомянутая нами исследовательница Линда Хатчеон пишет о позиции авторов-постмодернистов в отношении историографической метапрозы. Хатчеон приводит в пример работы Аристотеля, который полагал, что историк мог говорить лишь о фактах прошлого, в то время как поэт говорил о том, что могло происходить как реально, так и гипотетически. Многие историки, по словам Хатчеон, использовали методы вымышленного представления для создания альтернатив историческим и реальным мирам. Постмодернистский роман устроен схожим образом и, полагает исследовательница, выстраивает несбыточную целостность своей коммуникативной структуры на основании внеэстетических оппозиций: «противостоять парадоксам вымышленного / исторического представления, частного / общего и настоящего / прошлого. Это противостояние само по себе противоречиво, поскольку оно отказывается восстанавливать или растворять любую сторону дихотомии, но при этом более чем готово использовать обе стороны» [Hutcheon 1984, p. 69]. Не менее важным выводом Хатчеон является утверждение, что историографическая метапроза пытается демаргинализировать литературу через конфронтацию с историческим, и делает это как тематически, так и формально, что мы также обнаруживаем в концепции «автобиографического соглашения» (терм. Лежена), т. е. ориентации автора произведения на своего возможного, «конкретно-исторического» адресата [Lejeune 1982].

Автофикшен, наряду с метафикциональным письмом, представляется одной из самых актуальных форм креативной деятельности авторов постмодернистов. Как пишет К.Э. Разухина, изобретатель и первый теоретик автофикционального Серж Дубровски предлагает понимать автофикшен как оксюморон: «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов» [Разухина 2026, с. 273]. Бинарные оппозиции, которые прочно встроены в научный и критический дискурс обсуждения автофикшена, сделали его, в некоторой степени, маргинальным феноменом. Автофикшен в литературных дискуссиях конца 1970-х занимает промежуточное положение между автобиографией как заведомо не литературным жанром и фикциональным романом. Современные исследователи, напротив, все чаще констатируют «риторичность» [Разухина 2026, с. 275] автофикшена, направленную на производство разных режимов «достоверности», актуализируемой в том числе в кругозоре деятельности читателя.

«Это я – Эдичка» Э. Лимонова может быть отнесен к автофикциональному – модальностью своего письма роман представляет из себя нарочитое жизнеописание. Действие рассматриваемого романа происходит в Америке и содержит факты биографии Лимонова, описывающие преимущественно трагическое и сломленное мировосприятие героя-писателя из-за нищенского существования и воспоминаниях о лучшем прошлом: «Выпав из всех коллективов, человек испугался и забыл»¹.

В анализе романа «Это я – Эдичка» и высказываний его читателей мы предпримем попытку найти связь между позицией автора в историографической авто-метапрозе и способами чтения, сформированными специфической позицией адресата.

В исследованиях прозы Э. Лимонова неоднократно отмечалась тенденция к смещению анализа в сторону биографических и оценочных интерпретаций. А. Орлова справедливо указывает, что многие работы абстрагируются от текстовой организации произведений, подменяя ее эмоциональными суждениями [Орлова 2005]. Так, интерпретации О. Матич [Матич 1996] и А. Рогачевского [Рогачевский 1997] фактически сводят роман к форме биографического высказывания, подлежащего проверке на «достоверность»: анализ сосредоточен либо на тематических характеристиках и оценке героя, либо на сопоставлении противоречивых версий описываемых событий. В результате художественный текст рассматривается, прежде всего, как источник сведений об авторе.

Иной ракурс предлагают работы О.Ю. Осьмухиной [Осьмухина 2009] и А.С. Поливанова [Поливанов 2010], в которых роман осмысливается в контексте автофикциональных стратегий. Исследователи показывают, что намеренное стирание границы между автором и героем, документальным и вымышленным формирует особую позицию адресата и предполагает вариативность интерпретаций.

Очевидно, что прием мистификации границы между автором и героем в романе был вполне сознательным и сформировал коммуникативную стратегию, которая, судя по читательским впечатлениям, которые мы рассмотрели, сработала. Как замечает Поливанов: «существование Эдички в русской литературе отчасти превратило Лимонова в заложника собственного имиджа, поэтому он нередко бывает вынужден <...> высказываться так, как подобало бы скорее его одноименному герою» [Поливанов 2010, с. 22].

Исходя из этого, мы можем сформулировать исследовательский вопрос, который станет объектом проверки в заключительной

¹ Лимонов Э. Это я – Эдичка. М.: Альпина Паблишерс, 2021. С. 203.

части нашей статьи: возможно ли трактовать автофикциональные приемы в романе «Это я – Эдичка», направленные, как мы выяснили, на формирование у адресата субъективной позиции относительно «написанности» текста и меры «художественности» и «реальности» повествуемых событий, как метафикциональные?

Прежде всего зазор между культурным имиджем Лимонова-писателя и Эдички очевиден читателям, знакомым и с произведением, и с биографией автора. По всей видимости, иллюзия автобиографичности работает у Лимонова в двух направлениях: как и некоторые авторы-современники, он создает художественное произведение из собственной биографии, явно осознавая «идеальный тип» этого жанра и доводя его до «неразберихи»; с другой стороны, Эдичка повествует о событиях, некоторыми современниками распознаваемыми как реальные, сообщая читателю, среди прочих, предельно конкретные факты и личности (иногда скрытые за псевдонимами): среди них как другие писатели-эмигранты, так и газета «Новое русское слово», в которой Лимонов-автор некоторое время работал поэтическим обозревателем.

Среди тоталитарных установок этого эмигрантского мира, кроме гендерных стереотипов, выступает и канон классических русских произведений и их героев. В отличие от романа А. Битова, Эдичка-герой не академик, а не слишком удачливый писатель, идентифицирующий свое существование с литературными героями: «...я не вполне доверял своей русской литературе, но я прислушивался к ее голосу»². Наиболее резко Эдичка отзывается об избранном в литературе и критике «маленьком» герое: о «вечных студентах, людях не знающих, как дать себе лад, прозябателях этой жизни», о «восхвалителях и обитателях сонных русских полдней»³. Вспомним также, что Лимонов считал себя «последним великим русским писателем»: в том, скажем мы, смысле, что писательство как таковое им деконструировалось и утрировалось (порой, до абсурдного) как внутри, так и вне его произведений.

При этом, как верно отмечает Е.Ю. Мингалев, единственной зоной разотождествления Эдички и Лимонова становится тело героя [Мингалев 2009]. Эта, по большей части, эпатажная тема романа оборачивается областью борьбы героя с мировой нормативностью, а значит, и с источником собственной не цельности. Воплощение этой борьбы в герое выступает как смыслообразующее звено его отделения как Другого, в то же время становясь поводом для спекуляций над биографией писателя. Ближе к финалу герой, устранив

² Там же. С. 105

³ Там же. С. 75.

природную несправедливость («биологическое отвращение»⁴), презентует себя как андрогинное существо. Поэтому именно область сексуальности становится полем реализации свободы героя на фоне всех прочих неразрешимых конфликтов его субъектности и мира.

Назвать роман «Это я – Эдичка» метароманом в классификации В.Б. Зусевой-Озкан [Зусева-Озкан 2014] ожидаемо можно, но с важным дополнением: как мы заметили, в романе происходит инвариантное разделение «мира автора» и «мира героя», но не в эстетических категориях, а в свойственной постмодернизму манере, в которой первым оказывается мир внелитературный, также облекаемый в нарратив. Не стоит, однако, заблуждаться, что этот мир свободен от дискурсов и ценностных координат, воспроизводимых и осмысляемых авторами произведений, в том числе, особенно эпатажно, в «Это я – Эдичка». Эпоха постмодернизма, пожалуй, наиболее рефлексивна по отношению к тому, что пишет историю самой себя, что не запрещает, однако, таким авторам, как Лимонов, относиться к этому в известной степени безответственно, уравнивая вымысел и правду в их онтологической ценности (конечно, несколько обесценивая вторую).

Осознавая это, Лимонов открывает для себя перспективы написания нарратива о самом себе (именно поэтому называет своего героя собственным именем) как факта своей нефикциональной литературной репутации. Коллизия автора и героя, миры которых оказываются взаимопроницаемы и равноценны, разрешается не в эстетической, а в рецептивной плоскости. Проверка адресата и его субъективной читательской позиции оказывается целью эпатажных нападок Эдички, который идет на сознательные мистификации в надежде обескуражить носителей определенных мировоззрений. Мы приходим к выводу, что метароманность в данном тексте выявляется не на уровне «обнажения приема» его написания, а на уровне чтения – мистификация, вводимая Лимоновым касательно фактов своей биографии, требует чтения и сравнения Эдички с образом самого автора; таким образом, все недоумения и ухмылки по поводу отдельных эпизодов оказываются предельно ожидаемой реакцией на провокацию Лимонова, адресующего свое произведение именно читателю, который отреагирует подобным образом.

С другими концепциями метафикционального «Это я – Эдичка» также сочетается вполне удачно. Например, теория рамки П. Во, говорящая о демонстративном конструировании дискурсов

⁴ Там же. С. 172.

и контекстов в метапрозе как частей «рамки рамки» [Waugh 1984], которую в последствии и разрушат те самые дискурсы и контексты; в случае романа Лимонова, разрушается не только рамка восприятия автобиографии, но и конвенциональные представления о художественности, так как для метапрозы (и ее историографической разновидности) любой вымысел – факт. И то, и другое создает, прежде всего, особый режим чтения романа, где вопрос истины актуален, на наш взгляд, не как параметр канонизации, а как рецептивный фрейм, позволяющий увидеть произведение как часть «современности» во всей сложности отношений между агентами литературного сообщества и практиками чтения. Здесь мы находим подтверждение интуиции В.И. Тюпы, приводимой в словарной статье о категории «Адресат»: «Любое существенное изменение текста ведет к изменению такой позиции, что позволяет мыслить “имплицитного” А. как рецептивную функцию текста, неотожествимую ни с фактическим его читателем, ни с условным (“эксплицитным”). Строки А. Пушкина “Читатель ждет уж рифмы розы; // На, вот возьми ее скорей!” – адресованы не тому наивному читателю, который в них прямо назван, а такому, кто понимает и принимает их ироническую тональность, однако не каждый реальный читатель бывает готов к авторской игре с ним»⁵.

Литература

- Женнет 1998 – *Женнет Ж.* Повествовательный дискурс // Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 242–245.
- Зусева-Озкан 2014 – *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика романа. М.: Intrada, 2014. 488 с.
- Изер 2004 – *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Наука: Флинта, 2004. С. 201–226.
- Липовецкий 1997 – *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. 317 с.
- Матич 1996 – *Матич О.* Диаспора как остранение (русская литература в эмиграции) // *Russian Studies*. 1996. Vol. 2. No. 2. P. 156–174.
- Мингалев 2009 – *Мингалев Е.Ю.* «Другой» Э. Лимонова и другой Лимонов // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2009. № 1. С. 90–92.

⁵ *Тюпа В.И.* Адресат // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 14.

- Орлова 2005 – Орлова А.А. Проза и публицистика Э. Лимонова: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб.: СПбГУ, 2005. 25 с.
- Осьмухина 2009 – *Осьмухина О.Ю.* Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 1. С. 52–57.
- Поливанов 2010 – *Поливанов А.С.* «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970–1980-х гг.: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Российский государственный гуманитарный университет. М.: РГГУ, 2010. 31 с.
- Разухина 2025 – *Разухина К.Э.* Все персонажи и события романа не вымышлены и любые совпадения с реальностью не случайны: риторический подход к осмыслению автофикшена // Новое литературное обозрение. 2025. Т. 5. № 195. С. 272–287.
- Рогачевский 1997 – *Рогачевский А.* Эдуард Лимонов в «Новом русском слове» // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Тарту, 1997. С. 311–335.
- Hutcheon 1984 – *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. 176 p.
- Lejeune 1982 – *Lejeune P.* The autobiographical contract // French literary theory today / ed. by Tz. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 207–228.
- Waugh 1984 – *Waugh P.* Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. 188 p.

References

- Hutcheon, L. (1984), *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada.
- Genette, G. (1998), “Narrative discourse”, in Genette, G., *Figury* [Figures], vol. 2, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, Moscow, Russia, pp. 242–245.
- Iser, W. (2004), “The reading process: a phenomenological approach”, in Kabanova, I.V., ed., *Sovremennaya literaturnaya teoriya: antologiya* [Modern literary theory: An anthology], Nauka, Flinta, Moscow, Russia, pp. 201–226.
- Lejeune, P. (1982), “The autobiographical contract”, in Todorov, Tz., ed., *French literary theory today*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, pp. 207–228.
- Lipovetskii, M.N. (1997), *Russkii postmodernizm: ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian postmodernism: Essays on historical poetics], Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, Ekaterinburg, Russia.
- Matich, O. (1996), “Diaspora as defamiliarization (Russian literature in emigration)”, *Russian Studies*, vol. 2, no. 2, pp. 156–174.
- Mingalev, E.Yu. (2009), “‘The Other’ of E. Limonov and the other Limonov”, *Vestnik Altaiskoi gosudarstvennoi pedagogicheskoi akademii*, no. 1, pp. 90–92.

- Orlova, A.A. (2005), *Proza i publitsistika E. Limonova* [Prose and journalism of E. Limonov], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.
- Osmukhina, O.Yu. (2009), “The author in search of the self: forms of the authorial mask in Russian prose”, *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Povolzhskii region. Gumanitarnye nauki*, no. 1, pp. 52–57.
- Polivanov, A.S. (2010), “Pseudodokumentalizm” v russkoi nepodsensurnoi proze 1970–1980-kh gg. [“Pseudodocumentalism” in Russian uncensored prose of the 1970s – 1980s], Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.
- Razukhina, K.E. (2025), “All characters and events in the novel are not fictional and any coincidences with reality are not accidental: a rhetorical approach to autofiction”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 5, no. 195, pp. 272–279.
- Rogachevskii, A. (1997), “Eduard Limonov in ‘Novoe russkoe slovo’”, in *Kul'tura russkoi diaspory: Samorefleksiya i samoidentifikatsiya* [Culture of the Russian diaspora: Self-reflection and self-identification, Tartu, Estonia, pp. 311–335.
- Waugh, P. (1984), *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- 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, стр. 6; slashgame8@gmail.com

Information about the author

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

Проблема «искреннего» высказывания в поэзии постконцептуализма

Богдан А. Филюшин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, bogdan897000@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается проблематика реактуализации личного высказывания в поэзии постконцептуализма. Эта реактуализация происходит во многом за счет обращения к понятию искренности, которое было поставлено под сомнение предшествующим постконцептуализму направлением в искусстве – концептуализмом. Автором прослеживаются общекультурные изменения в интерпретации понятия искренности, происходящие под влиянием структуралистской тенденции в гуманитарных науках. Эти изменения связываются с состоянием постмодерна, описанным Ж.-Ф. Лиотаром. Показывается, как они привели к концептуалистскому подозрению, направленному на искренность и связанные с ней понятия, и сформировали эстетику этого художественного течения. Автор производит анализ текстов, в которых обновленное восприятие концептуалистского подозрения приводит поэтов к иному способу с ним работать: стихотворение Д. Суховой «Русская тоска» (2001) и Д. Давыдова «Кричит мужык под окном» (2022). Субъект в таких стихотворениях демонстрирует склонность по-новому использовать концептуалистские стратегии и проявляет настроенность на переосмысление общих итогов концептуализма как направления в искусстве.

Ключевые слова: искренность, новая искренность, искреннее высказывание, постконцептуализм, концептуализм, постмодернизм

Для цитирования: Филюшин Б.А. Проблема «искреннего» высказывания в поэзии постконцептуализма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 109–118. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-109-118

The problem of “sincere” utterance in post-conceptual poetry

Bogdan A. Filiushin

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, bogdan897000@gmail.com*

Abstract. The article addresses the problem of the re-actualization of the personal utterance in post-conceptualist poetry. This re-actualization occurs largely through an appeal to the notion of sincerity, which had been called into question by the artistic movement that preceded post-conceptualism – conceptualism. The author traces broader cultural shifts in the interpretation of sincerity, taking place under the influence of the structuralist tendency in the humanities. These shifts are connected to the condition of postmodernity as described by Jean-François Lyotard. It is shown how they led to a conceptualist suspicion directed toward sincerity and related notions, and how they shaped the aesthetics of this artistic movement. The author conducts an analysis of texts in which the renewed perception of conceptualist suspicion leads poets to a different way of engaging with it: D. Sukhovey’s poem “Russian Melancholy” (2001) and D. Davydov’s “A Peasant Shouts under the Window” (2022). In such poems, the subject demonstrates a tendency to employ conceptualist strategies in new ways and displays an orientation toward rethinking the overall outcomes of conceptualism as an artistic movement.

Keywords: sincerity, new sincerity, sincere utterance, post-conceptualism, conceptualism, postmodernism

For citation: Filiushin, B.A. (2026), “The problem of ‘sincere’ utterance in post-conceptual poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 109–118, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-109-118

Жест, который Жак Деррида обращает к Жан-Жаку Руссо в книге «О грамматиологии» – это наглядный пример того, как структурализм и постструктурализм подрывали основы западной метафизики, предопределяя ее кризис, остро проявившийся в пост-модернизме. «Но восполнение восполняет (*supplement supplee*), т. е. добавляется лишь как замена. Оно вторгается, занимая чужое место; если оно и наполняет нечто, то это нечто – пустота. Оно способно представлять или изображать нечто лишь потому, что наличие изначально отсутствует» [Деррида 2000, с. 295–296]. Деррида показывает, что в процедуре конструирования бинарной оппозиции любое истинное наличие, выраженное в естественности

или речи, и противопоставленное извращающему восполнению, выраженному в культуре или письме, на самом деле не способно существовать без этого самого восполнения. Искренность не способна освободиться от влияния «неискренных» факторов в виде, например, идеологии, а значит без них невозможна.

Выше приведен пример одного из тех процессов, которые в двадцатом веке формируют «необратимости» в производстве теории. Александр Ефимович Смулянский в книге «Исчезающая теория» в главе «Что такое структурализм и каким образом его повестка продолжает свое существование» показывает, что структуралистская теория изобретает и настаивает на конкретных необратимостях, примером которых может служить вышеописанная деконструкция Жака Деррида [Смулянский 2021]. Их следствием становится принципиальное сомнение во множестве устоявшихся представлений в метафизике и в целом в философской мысли, в том числе интересующее нас представление об «искренности». На почве этих самых теоретических необратимостей в 1979 г. в свет выходит книга французского исследователя Жана-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна: отчет о знаниях». Лиотар концентрируется на «кризисе рассказов» и вводит понятие постмодерна, позволяющее нам в дальнейшем выйти на концептуализм в целом и литературный концептуализм в частности. По Лиотару постмодерн характеризуется концом «метанарративов», которые в свою очередь являли собой квинтэссенцию модерна, а знание превращается в прагматически используемый инструмент «технонаучного» аппарата [Лиотар 2016]. Эта работа повлекла за собой множество дискуссий, касающихся культурной рефлексии того времени. В академической среде в России этот вопрос актуализировался чуть позднее, после распада СССР. Существует много точек зрения на описанное Лиотаром состояние. От тех, которые настроены крайне критически и скептически относятся даже к самому термину «постмодерн», до тех, которые принимают введенную Лиотаром оптику. В искусстве и, в частности, в поэзии состояние постмодерна связано с концептуализмом, так как в нем проявляется кризис метанарративов через деконструкцию способов говорения о них. Подобные явления, подхватывая «веяния» постмодерна, определили его эстетику.

Появление концептуализма как поэтического течения принято отсчитывать с публикации эссе Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» [Гройс 1993, с. 260–275]. Это направление ставит под сомнение искреннее индивидуальное высказывание, разоблачая его как нечто, что всегда находится под влиянием властных дискурсов и идеологического аппарата (в терминах Л. Альтюссера). Однако определить однозначно, кто из

русских художников и писателей того времени в действительности позиционировал себя как автора-концептуалиста не так уж и просто. Как пишет Кирилл Корчагин в своей статье «Что такое концептуализм в поэзии»: «Русский концептуализм – очень широкое движение, к которому относятся разные авторы и практики. Это поэзия Дмитрия Александровича Пригова и акции “Коллективных действий”, живопись Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова, романы Владимира Сорокина... И хотя не все эти авторы согласились бы принадлежать к одному направлению, а отношения между ними иногда доходили до неприятия и вражды, все они старались преодолеть границы между разными видами искусств и интересовались тем, как работает язык»¹.

Таким образом, выходит, что концептуализм часто причислял в себя творцов, а не наоборот. На самом деле в истории искусства подобное происходило нередко. Нечто похожее происходит и в случае постконцептуализма. Как нам кажется, стоит исходить из того, что у данных направлений есть некоторые теоретические черты, соотнесенность с которыми позволяет нам назвать произведение концептуальным или постконцептуальным.

Одна из таких черт, на наш взгляд, это отношение к проблеме «подлинного», «истинного» или «индивидуального» высказывания. И именно на этом основании представляется расхождение между концептуализмом и постконцептуализмом сразу двум исследователям, на которых мы будем в дальнейшем опираться.

По мнению Дмитрия Кузьмина, вопрос об отношении к проблеме искреннего высказывания в постконцептуализме ставится в формате преодоления концептуалистского тупика: «Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!» [Кузьмин 2001] – именно так Дмитрий Кузьмин представляет позицию постконцептуалиста.

В то же самое время Питер Осборн в лекции «Современное искусство – это постконцептуальное искусство» видит в постконцептуализме схожую тенденцию к диалектическому преодолению концептуализма. Для него концептуальность и эстетика друг другу противоречат, но постконцептуальность заключается в снятии этого противоречия. Он пишет: «Современное искусство – это искусство “постконцептуальное” до такой степени, что запечатлевает исторический опыт концептуального искусства как осознанного движения, как опыт невозможности/ошибочности абсолютизации

¹ Корчагин К. Что такое концептуализм в поэзии // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/718-concept> (дата обращения: 23.09.2025).

антиэстетики, вместе с признанием неустранимого концептуального аспекта любого искусства»².

Говоря о диалектическом снятии концептуализма, а значит смежного ему «постмодерна», стоит сказать пару слов о важном в данном контексте концепте «метамодерна». В 2010 г. философская теория пополняется одним из видений того, что может быть после постмодерна. Норвежский профессор Тимотеус Вермулен и нидерландский преподаватель Робин ван ден Аккер выпускают эссе, в котором вводят на рассмотрение ученой общественности понятие «метамодерна». Авторы называют метамодерном состояние колебания между модерном и постмодерном. В нем они оговариваются о том, что тема открыта для обсуждения. Если постмодерн как философский концепт можно назвать устоявшимся к нашему времени, то о метамодерне так сказать нельзя. Он повсеместно подвергается критике, но в этой статье мы видим продуктивным ввести это понятие для того, чтобы связать его с тем, что наступило после постмодернистского концептуализма в искусстве.

Возвращаясь к конкретной проблеме искреннего высказывания в постконцептуализме, стоит, наконец, ввести понятие, которое тесно связано с вышеупомянутым метамодернизмом, и, которое, вместе с этим, является одной из основных черт постконцептуалистской поэтики.

Этим понятием является «новая искренность». В статье «Четыре лика постиронии» Ли Константину рассматривает следующие дефиниции данного термина: «А. Д. Джеймисон описывал Новую искренность в виде набора «общих <литературных> приемов или моделей» (включая «<значительную> долю автобиографичности», «<минимальную> пунктуацию» и «<само>проверку»)), представляющихся настолько очевидными, непосредственными и естественными, что многим попросту не удастся увидеть их в работе. Келли определяет Новую искренность как модель поведения в ситуации, когда «предвосхищение восприятия другими экстравертного поведения человека получает приоритет над действующим “я”, в результате чего внутренние состояния теряют свой первоначальный каузальный статус, становясь следствием этой логики предвосхищения» [Константину 2020, с. 159].

Первое, что стоит заметить, – это отличие вводимого нами понятия от «Новой искренности» Дмитрия Александровича Пригова, которую он описывает в «Предуведомлении к текстам “Новая ис-

² *Осборн П.* Современное искусство – это постконцептуальное искусство. Ч. 2 // Spectate. URL: <https://spectate.ru/osborn1-2/> (дата обращения: 10.09.2025).

кренность»³. Для Пригова «Новая искренность» – это один из дискурсов, эксплуатируемых концептуалистскими стратегиями, будь то мерцание или влипание. В контексте постконцептуализма новая искренность нами будет рассматриваться как стратегия задержки в каком-либо конкретном дискурсе во время постоянного мерцания субъекта, определенный намек на остановку, а где-то даже полноценная остановка (все-таки ее степень – это уже во многом вопрос интерпретации). Новая искренность у Пригова – это одна из всевозможных дискурсивных практик, а новая искренность у постконцептуалистов – способ работы с концептуалистскими стратегиями.

По отношению к постконцептуализму вышеописанный феномен проявляется в первую очередь в попытке реактуализации личного высказывания. Она в основном осуществляется двумя способами – условно эксплицитно или имплицитно.

В своих поэтических практиках поэты-постконцептуалисты, хоть и во многом следуя концептуалистским предшественникам, заимствуя их стратегии (например, мерцание и экспериментальную работу с языком), все-таки пытаются вырваться за рамки невозможности реиндивидуализации высказывания, поставленные концептуализмом. Так, например, в стихотворении «Русская тоска» Дарьи Суховой первые две строфы наполнены вполне классической пейзажной образностью:

За железною дорогою
спит ковыль, и спит камыш,
и дымы вздымаются пологие
параллельно крыш.

И летит такая птичка певчая:
песня вьется, рвется на лету⁴.

В контексте концептуализма мы обосновано смогли бы проинтерпретировать это в качестве одной из концептуалистских стратегий. Субъект «влипает» в дискурс классической поэзии, чтобы продемонстрировать изнутри сделанность и наигранность такого лирического содержания. Однако последние два стиха второй строфы останавливают субъекта от окончательного влипания в этот дискурс:

³ Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999. С. 64–65.

⁴ Суховой Д. Каталог случайных записей // Vavilon. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/suhovei1-10.html#1> (дата обращения: 27.09.2025).

Лишь одна тоска моя – нездешняя,
и сюда ее я приплету –⁵.

Появляется образ тоски с притяжательным местоимением, что намекает на ощущение субъектом индивидуальности этой тоски. Также нам видится, что неуместность такой тоски как символа «искренности», как бы прорывающейся из субъекта, тоже подразумевается на двух разных уровнях: на уровне содержания конкретного художественного произведения (тоска не к месту в стихотворении) и на уровне общего социального контекста (тоска не к месту в обществе постмодерна). После этих строк переход на метауровень, т. е. на уровень сделанности самого стихотворения, артикулируется еще конкретнее:

ты плетись, тоска моя, вагонами
через холода и города,
так – с ключей холодных перезвонами –
дождь идет – рифмуется вода⁶.

Словами о том, что вода «рифмуется» субъект выходит за рамки художественного мира. В заключительной строфе субъект заявляет о невозможности концептуалистской стратегии мерцания как таковой:

Да простят мне этот сложный синтаксис,
эту инверсивную тоску, –
бумерангом возвращаюсь к искренне-
-му: я сказать иначе не могу⁷.

А что есть «мерцание», как ни способность сказать что-то «иначе», переходя от одного дискурса к другому. Более того, возникает категория «искренности» через жест возвращения к ней, что отсылает нас именно к диалектическому преодолению концептуализма, о котором мы писали выше. Подобные настроения характерны для многих поэтов рассматриваемого течения, однако они могут выражаться и другим способом.

Так, например, у Данилы Давыдова в сборнике «Ненадежный рассказчик» есть следующее стихотворение:

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

кричит мужык под окном
 видимо диммммммммммммммммммм
 а я перечитываю фейерабенда
 поэтому ему, наверное,
 не очень я интересен

печально, что мой балкон
 выходит на другую сторону:
 я спел бы песенку с мужыком
 какую-нибудь народную⁸.

Произведение начинается в дискурсе антиэстетического бытоописания, отсылающего к концептуализму и, в частности, к Дмитрию Пригову. Работа с языком также напоминает концептуалистские эксперименты, так как речь «мужыка» пунктуационно не отделяется, а протяженность обращения «дим» достигается путем написания восемнадцати букв «м» подряд. Вероятная ироничность фразы про Фейерабенда также не дает основания для того, чтобы усмотреть здесь намек на «искренность». Однако такое основание появляется в следующих строках. Субъект высказывает желание спеть с «мужыком» «народную песенку» и здесь нам видится этот самый постконцептуальный жест. Он как бы говорит: «Я перечитываю фейерабенда, а ты кричишь под окном, мы разные, но мы все равно могли бы найти способ для искреннего взаимодействия, если бы спели вместе народную песенку». Однако же многие другие стихотворения из вышеназванного сборника Данилы Давыдова построены скорее по лекалам концептуализма, и проблема «подлинного» высказывания редко возникает таким очевидным образом.

Эти два примера (Дарьи Суховой и Данилы Давыдова) позволяют провести линию демаркации между двумя разными способами реиндивидуализации личного высказывания в постконцептуализме. С одной стороны, лирический субъект Дарьи Суховой напрямую заявляет о возвращении к искренности, отказываясь от концептуалистского колебания. С другой стороны, лирический субъект Данилы Давыдова, как мы сказали об этом выше, делает только «намек на остановку».

Подводя итог, мы склонны полагать, что намеченная проблема связана в том числе с подозрением, которое часто адресуют метамодерну (или любой другой концепции, направленной на преодоление

⁸ Давыдов Д. Ненадежный рассказчик: Седьмая книга стихов (написанное до 24 февраля 2022 г.). М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 29.

постмодерна). Если постмодернизм учит нас, что дискурс «искренности» – это способ высказывания, равнозначный любым другим, много раз разоблаченный в качестве претендующего на привилегированную позицию в сознании субъекта, то как получается, что, пройдя через подобную постмодернистскую критику он остается существовать хотя бы даже и как фантазм, на который наталкивается современное искусство. Действительно, как мы видим на примере постконцептуальной поэзии, существует пласт произведений искусства, которые настаивают на категории «искренности» или же озадачены ее поиском. Мы не беремся судить, получается ли таким образом выйти из постмодернистского тупика, поставленного концептуализмом, но, вслед за Питером Осборном, констатируем определенную настроенность на подобную задачу.

Литература

- Гройс 1993 – *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 373 с.
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* О грамматиологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с. (Философия по краям)
- Константину 2020 – *Константину Л.* Четыре лика постиронии // *Метамодернизм: Историчность, аффект и глубина после постмодернизма.* М.: Рипол-Классик, 2020. С. 155–178. (Фигуры философии)
- Кузьмин 2001 – *Кузьмин Д.* Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // *Новое литературное обозрение.* 2001. № 5 (50). С. 459–476.
- Лиотар 2016 – *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2016. 160 с.
- Смулянский 2021 – *Смулянский А.Е.* Исчезающая теория: Книга о ключевых фигурах континентальной философии. М.: Рипол-Классик, 2021. 496 с.

References

- Derrida, J. (2000), *Of grammatologii* [Of grammatology], Ad Marginem, Moscow, Russia. (*Filosofiya po krayam*)
- Groys, B. (1993), *Utopia i obmen* [Utopia and exchange], Znak, Moscow, Russia.
- Konstantinou, L. (2020), “The four faces of postirony”, in *Metamodernism: Istorichnost', affect i glubina posle postmodernisma* [Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism], Ripol-Klassik, Moscow, Russia, pp. 155–178. (*Figury filosofii*)
- Kuzmin, D. (2001), “Postconceptualism: Sketches for a monograph”, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 50, no. 5, pp. 459–476.
- Lyotard, J.-F. (2016), *Sostoyanie postmoderna* [The Postmodern condition], Aleteya, Saint Petersburg, Russia.

Smulyanskii, A. (2021), *Ischezayushchaya teoriya: Kniga o klyuchevykh figurakh continental'noi filosofii* [The disappearing theory: A book about key figures in continental philosophy], Ripol-Klassik, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Богдан А. Филошин, магистрант первого года обучения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; bogdan897000@gmail.com

Information about the author

Bogdan A. Filiushin, 1st year master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; bogdan897000@gmail.com

Распад логоса в альбоме Валентина Дядьки
«Застольные психоделические песни»

Полина К. Матвеева

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

Аннотация. В статье рассматривается феномен распадающегося логоса, который, по мнению В. Фещенко, становится ключевым поэтическим процессом авангарда начала XX в. и наследующих ему поэтик, где субъект либо не понимает, на каком языке говорит, либо оказывается связан этим языком. Этот процесс выражает либо стремление к языковой утопии праязыка, до-семантического и понятного всем и каждому, либо критику тотализирующего логоса и обнажение разложения окружающего мира. В поэтической речи распад логоса воплощается в приемах абсурда и гротеска, алогизма и глоссолалии, а также в различных формах заумного языка.

Подобные поэтические техники при построении художественного высказывания использует современный русскоязычный рэпер Вячеслав Машнов, выступающий под множеством гетеронимов: Гнойный, Слава КПСС, Валентин Дядька и т. п. В данной статье мы проанализируем альбом последнего под заглавием «Застольные психоделические песни». Этот релиз культивирует поэтику абсурда, где в текстах нарушаются все логические и ассоциативные связи, вызывающие бессмыслицу. Особое внимание при анализе мы уделим гротеску, сталкивающему смешное и ужасное, а также функции заумного языка в рэп-композиции, что позволяет субъекту сообщить слушателям об испытываемом им экзистенциальном ужасе.

Ключевые слова: распад логоса, заумь, абсурд, гротеск, психоделическая оптика

Для цитирования: Матвеева П.К. Распад логоса в альбоме Валентина Дядьки «Застольные психоделические песни» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 119–127. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-119-127

The disintegration of the logos in Valentin Dyadka's album "Psychedelic Table Songs"

Polina K. Matveeva

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

Abstract. The article explores the phenomenon of the disintegrating logos, which, according to V. Feshchenko, becomes a key poetic process of the early twentieth-century avant-garde and its subsequent poetics, where the subject either fails to understand the language they speak or finds themselves bound by it. This process reflects either a striving toward the linguistic utopia of a proto-language – pre-semantic and universally comprehensible – or a critique of the totalizing logos that exposes the disintegration of the surrounding world. In poetic speech, the collapse of logos is embodied through the techniques of absurdity and grotesque, alogism and glossolalia, as well as in various forms of zaum (transrational) language.

Similar poetic techniques are employed in constructing artistic expression by the contemporary Russian-speaking rapper Vyacheslav Mashnov, who performs under numerous heteronyms such as Gnoiny, Slava KPSS, and Valentin Dyadka, among others. This article analyzes the latter's album *Zastolnye Psikhodelicheskie Pesni* (Psychedelic Table Songs), which cultivates a poetics of absurdity, wherein all logical and associative links in the lyrics are disrupted, resulting in semantic collapse. Particular attention is given to the grotesque, which juxtaposes the comic and the horrific, as well as to the function of zaum language within rap composition, which enables the lyrical subject to communicate an experience of existential dread to the listener.

Keywords: disintegration of the logos, zaum, absurd, grotesque, psychedelic optics

For citation: Matveeva, P.K. (2026), "The disintegration of the logos in Valentin Dyadka's album 'Psychedelic Table Songs'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 119–127, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-119-127

Гетероним – это преодоление невозможности автора оживить «yoс ex-futuros», которыми он не был и не будет, посредством создания «множественности Я» в настоящем через актуализацию потенций Другого-во-мне» [Тейгельбаум 2014, с. 134]. Придуманные рэпером Вячеславом Машновым объемные личности, например, Валентин Дядька, Слава КПСС, Воровская Лапа, существующие на границе синтетического текста и реальности, становятся независи-

мыми от автора личностями, имеющими свою тематику, специфику, стратегии при построении высказывания и сущность. Творческая практика Славы КПСС связана с экзистенциальной проблематикой, Воровская Лапа пародирует традиционные для западного хип-хопа темы, а Валентин Дядька, обращаясь к литературному метаязыку посредством реактуализации авангардных поэтических техник распада логоса, пытается сообщить слушателям об испытываемом экзистенциальном ужасе, вызванном враждебностью мира.

Согласно В. Фещенко тотализирующий логос «не способен передать содержание мира и суть таких процессов как время, смерть, человеческое “я” и т. д.» [Фещенко 2014, с. 229]. На смену ему приходит алогизм, указывающий на парадоксальность разумного логоса и его абсурдность, обеспечивая «бездонное понимание», открывающее «более непосредственный доступ к реальному» [Фещенко 2014, с. 235]. Уход в алогизм также может быть связан с «давлением языка эпохи», обусловленным его плюрализмом, интертекстуальностью, (пост)иронией, что превращает слово в объект игры.

Культивация поэтики абсурда в альбоме достигается посредством несоблюдения постулатов коммуникации: нарушения причинно-следственной связи, отсутствия тождества, общей памяти, информативности и несоответствия тона/поведения с высказыванием.

О «постулате о детерминизме» Ж.-Ф. Жаккар пишет: «Для осуществления коммуникации необходимо, чтобы собеседники имели примерно одинаковую концепцию реальности и чтобы выбор слова одним пробуждал у другого приблизительно те же представления. Это происходит оттого, что существует некоторый детерминизм, который требует, чтобы каждое следствие исходило от точной и определенной причины» [Жаккар 1995, с. 218]. В треке «Космический мусор» Валентина Дядьки есть следующие строки: «А я на гитаре / По лазерным струнам / Пошла жара в хату / Тут целых три солнца»¹. Каждое из последующих высказываний субъекта не следует из предшествующего, нарушая логику повествования. Алогизм усугубляется отсутствием семантической связанности, реализуемой в гротескном противопоставлении двух понятий из разных смысловых контекстов: «Да, у него бластер / А у меня лишь хуй в сметане», где бластер – атрибут будущего, ассоциируемый с техно-

¹ Валентин Дядька. Застольные психоделические песни // Genius. URL: <https://genius.com/albums/Valentin-dyadka/Drinking-psychedelic-songs> (дата обращения: 05.03.2023). Здесь и далее тексты цитируются по данному источнику.

логическим прогрессом, а второе – совмещение физиологии и быта. Контраст между обозначенными категориями настолько велик, что лишает высказывание логической, причинно-следственной и ассоциативной связей, усиливая его абсурдность. «Космический мусор» можно охарактеризовать как пример суперсинтаксической зауми, где «при формальной, грамматической правильности конструкций, составленных из обычных слов, высокая степень неопределенности возникает на уровне референции»², а характер отношений между словами и предложениями остается не ясным.

Для реализации «постулата об общей памяти» необходимо, «чтобы существовало <...> некоторое число общих элементов в памяти каждого собеседника» [Жаккар 1995, с. 221], в роли которых в данном случае выступают слушатель и Валентина Тетька. Трек «Инцидент с Конем» представляет собой рассказ о ситуации, произошедшей между женой гетеронима и Конем. В чем конкретно заключается «инцидент» слушателю неизвестно, однако он может выстроить ряд догадок и интерпретаций, так как «отсутствие причинно-следственной связи делает всякое событие равно возможным, и <...> более ничто не предсказуемо» [Жаккар 1995, с. 220]. Именно поэтому нарастающий трагизм всей музыкальной композиции и переживания субъекта не считаются и не воспринимаются реципиентом должным образом, т. е. не вызывают сочувствия и сопереживания, а порождают обратный, комический эффект, обусловленный непониманием слушателя («Старая жизнь / Сгорела, как пух // Повторяю во тьме комнат / Он остался в прошлом, и всё»).

Постулат тождества требует, «чтобы собеседники представляли себе одну и ту же реальность, то есть чтобы слово, или означающее, относилось бы к одному и тому же предмету, или означаемому» [Жаккар 1995, с. 224]. Название трека «Висяк» имеет два основных значения: 1. Состояние неясности, двусмысленности, трудное положение³. 2. Уголовное расследование, не доведенное до суда, «зависшее»⁴. Из общего контекста становится ясно, что речь идет о повесившемся человеке, что разрушает горизонт ожидания реципиента, сформированного на основе искомым значений «висяка». Подобное несоответствие слова и обозначаемой вещи «подчеркивает несостоятельность человеческой речи» [Жаккар 1995, с. 224], которая может вступать лишь в искаженные отношения с реаль-

² Заумь // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Заумь> (дата обращения: 05.03.2025).

³ Висяк // Академика. URL: https://russian_argo.academic.ru/1605/висяк (дата обращения: 06.03.2025).

⁴ Там же.

ностью, отсылая одного из субъектов разговора к иному объекту. Наиболее показательным примером становится «попрыгун» из одноименного трека, семантическое значение которого на протяжении всей композиции колеблется между буквальным (тот, кто совершает прыжок) и образным (маленький резиновый мячик). Слушатель как участник коммуникации оказывается в ситуации, когда ни одна из соответствующих слову денотаций не становится доминирующей, потому установить значение «попрыгуна» даже в контексте остального текста становится затруднительно: либо субъекта преследует резиновый мячик-гей (первый куплет), либо прыгающий дядя Евген (второй куплет). И тот, и другой вариант в силу выбранной субъектом стратегии повествования нарушает логические связи и, звуча абсурдно, приводит к бессмыслице.

Треки «Висяк», «Лавбомбинг» и «Инцидент с Конем» создают общий нарратив, связанный с Валентиной Тетькой, что позволяет нам говорить о едином субъекте, сохраняющем память о событиях, произошедших с ним ранее. В «Висяке» прослеживается не вполне адекватная реакция говорящего на ситуацию смерти, вновь обусловленная нарушением причинно-следственных связей: ожидается, что Валентина Тетька будет страдать, так как Жирный Леха, ухаживающий за ней, повесился из-за неразделенной любви. Но она лишь отвечает: «мне не в кайф смотреть на висяка». Легкость мотива музыкального сопровождения в очередной раз указывает на то, что неназванный «Инцидент с Конем» для жены гетеронима был более травматическим событием, нежели смерть ухажера. Можно вспомнить также другие треки с альбома, объединенные общим сеттингом, но имеющих другого субъекта. Интересы или любой другой реакции у Валентина Дядьки не вызывает и «голый мужик» в треке «Киндер Буэно», поедающий конфету на берегу моря в Сочи. При этом банальная «туалетная муха» вызывает у него сильнейшие эмоции и чувства: восхищение («Повергаешь в смятение, когда встанешь поссать / Красотой и размахом кожистых плечей»), сопереживание («Туалетная муха, мне так тебя жаль»), влюбленность («И лишь безумец был способен / Так влюбиться»). Во всех вышеперечисленных случаях тон и поведение говорящего не совпадают с содержанием высказывания, абсурдность которого усугубляется фактом немотивированно сильных реакций, делаая их практически карикатурными.

Нарушение постулата информативности, по мнению Ж.-Ф. Жаккара, может реализовываться за счет тавтологии и употребления избыточных фраз. Рассмотрим трек «Конец застолья», состоящий из клишированных тостов. Каждый из говорящих субъектов текста высказывает фразу без всякой связи с предыдущей репликой, и, не

получив ответа, замыкается на себе и своих собственных словах. Здесь же вновь прослеживается отсутствие общей памяти, когда собеседники не понимают, где именно они находятся и о чем говорят («Руслан, верни деньги!»), а если осознают, что это застолье, то не могут понять, что они отмечают – выход трека («Ну вот и вышел твой новый трек...»), день рождения («С днем рождения тебя, прямиком из метро!») или любой другой праздник («Поздравляю вас с днем международных танцев с дельфинами»).

Абсурд влияет на автоматизм восприятия благодаря «странному» взгляду на атрибуты повседневности. В треке «ПИЩБДСМ» описывается акт потребления еды, изображение которого, сочетая в себе черты насилия и доминирования, становится гипертрофировано сексуализированным:

По щекам течет тушь и добрый кола
 Не стесняйся рвоты
 Хоть твой рот и замотан
 Пищевой пленкой

Альтернативное и гротескное восприятие вышеозначенного процесса обнажает глубинную связь между удовольствием от приема пищи и секса, обусловленного не только биологическими факторами, но и психологическими аспектами. И если у Д. Хармса поэтика абсурда приводила к разрушению обыденного мира, то в данном случае она приводит к выработке новой, специфической оптики, расширяющей понимание действительности.

Для построения художественного высказывания Валентин Дядька обращается к двум типам гротеска: «народному» и романтическому. Про первый тип Е.А. Вялкова пишет: «Такой исторический тип гротеска не только сообщает релевантность иного миропорядка, но и вполне его конкретизирует, а добивается он этого посредством преодоления страшного путем доведения его благодаря смеху до предельно нестрашного» [Вялкова 2019, с. 63]. В треке «Домовой» речь идет о «сонном параличе», часто сопровождаемом чувством ужаса в силу сопутствующих ему галлюцинаций и потери контроля над собственным телом. Пережитый субъектом опыт доводится до абсурда, так как в процессе «страшного» явления он переживает сексуализированное насилие, совершенное домовым. Искажение мифологического образа доброго домашнего духа, опускающегося до «грубого» бытового действия, а также стыдливый комментарий субъекта («Расческу, что я потерял / Где потом нашел / Это уже стыдно петь такое») вновь создает комический эффект.

В треке «Звонок Бронеслава» пугающее и враждебное, характерное для романтического гротеска, обнаруживается в автообзвоне бота, предлагающего субъекту ритуальные услуги. Игнорируя желание собеседника закончить разговор, Бронеслав продолжает навязчиво напоминать субъекту о смерти. Кульминацией тревоги и страха становится детская песня про робота: он «день и ночь по комнатам ходит и поет», нарушая границы личного пространства субъекта и создавая ощущение постоянного присутствия и наблюдения. Противоестественность детской игрушки, обусловленная ее памятью и неутомимостью («Все на свете помнит он и не устает»), так же отталкивает субъекта и воспринимается им как нечто аллогенное.

Еще одной отличительной чертой альбома становится психоделическая оптика, связанная с мотивами некроинфантильности, где «детство и смерть воспринимаются не только как точки биографии, но как состояния, в которые ввергает себя человек, отказывающийся взрослеть»⁵. В треке «ЯВЛЕНИЕ УЧИТЕЛЯ» прослеживается родство топосов детства и психоделики, где опыт «не-взросления» и «не-участия в делах мира» субъекта, приводит к становлению реальности вторичной по отношению к измененному сознанию. Фантазия управляет «земным» слоем, и обычный паук воспринимается говорящим как всезнающий учитель или учитель как паук-ткач. Субъект становится носителем мистического опыта, однако воспользоваться им не может, так как «у него нет той прочной точки, которая могла бы гарантировать любое становление смысла» [Гланц 2001, с. 270]. Говорящий оказывается в ситуации *bad trip*'а и психоделического транса, откуда не способен вырваться даже при помощи обращения к атрибутам детства.

При этом семантические пространства, в которых может оказаться субъект, не вызваны приемом препаратов. В треке «Гнидадеда», название которого представлено нерасчлененной глоссолалической секвенцией, повествуется история о деде-некроманте, употребившего «травки» и воскресившего «дедову гниду». Психоделическое сознание и восприятие некроманта становится предопределяющим для остальных, точно так же видящих живой труп, размножая реальность.

Основной стратегией для построения художественного высказывания гетеронима Валентин Дядька в альбоме «Застольные Психоделические Песни» становится распад логоса, воплощаемый

⁵ Ларионов Д. Эскапизм, соблазн и галлюциноз: история русской нарколитературы от Гоголя до Пепперштейна // Нож. URL: <https://knife.media/drug-poetry/> (дата обращения: 05.03.2025).

в приемах абсурда, гротеска и алогизма, где глоссолалия и некоторые формы заумного языка становятся дополняющим фактором. Тотализирующий и чрезмерно разумный логос не способен передать содержание мира, доступ к пониманию которого достигается лишь посредством отрицания смысла. Абсурд, разрушающий привычный автоматизм восприятия слушателя, приводит к выработке новой оптики, расширяющей понимание действительности и позволяющей субъекту обозначить невозможность диалога, обусловленную давлением и несостоятельностью языка. Единственной возможностью поделиться своими страхами и травматическим опытом, становится высмеивание посредством использования гротеска. Обнаруживая пугающее в обыденном, субъект указывает на враждебность окружающего мира, спрятаться от которой невозможно даже в психоделическом трансе.

Литература

- Вялкова 2019 – *Вялкова Е.А.* Гротеск в романе Ю. Мамлеева «Шатуны» // Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: сб. статей / ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 62–69.
- Гланц 2001 – *Гланц Т.* Психоделический реализм: Поиск канона // Новое литературное обозрение. 2014. № 5 (51). С. 263–279.
- Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* «Елизавета Бам»: трагедия языка // Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. С. 218–230.
- Тейтельбаум 2014 – *Тейтельбаум Е.С.* Множественная субъективность и онтологический, гносеологический и эстетический статус апокрифов и гетеронимов в творчестве Мигеля Унамуно, Антонио Мачадо и Фернандо Пессоа // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. № 3 (131). С. 132–146.
- Фещенко 2014 – *Фещенко В.* Между бедностью языка и бездной речи: распад логоса как поэтический процесс // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). С. 229–244.

References

- Feshchenko, V. (2014), "Between the Poverty of Language and the Abyss of Speech: The Disintegration of the Logos as a Poetic Process", in *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literary Observer]. Moscow, Russia, pp. 229–244.
- Glants, T. (2001), "Psychedelic realism: The search for a canon", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, vol. 51, no. 5, pp. 263–279.

- Jacquart, J.M. (1995), “ ‘Elizaveta Bam’: A tragedy of language”, in *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of the Russian avant-garde], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia, pp. 218–230.
- Teitelbaum, E.S. (2014), “Multiple subjectivity and the ontological, gnoseological and aesthetic status of apocrypha and heteronyms in the works of Miguel de Unamuno, Antonio Machado and Fernando Pessoa”, *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki*, vol. 131, no. 3, pp. 132–146.
- Vialkova, E.A. (2019), “The grotesque in Yuri Mamleev’s novel ‘Shatuny’ ”, in Malkina, V.Ya. and Lavlinskii, S.P., eds., *Absurd, grotesk i fantastika v vizual'nykh izmereniyakh: sbornik statei* [Absurd, grotesque and fantasy in visual dimensions. Collected articles], Editus, Moscow, Russia, pp. 62–69.

Информация об авторе

Полина К. Матвеева, магистрант первого года обучения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; neverneverbrokeagain@mail.ru

Information about the author

Polina K. Matveeva, 1st year master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; neverneverbrokeagain@mail.ru

«Гибельный восторг»:
формула Бабеля и Высоцкого
в романе Кристины Маиловской
«На улице Дыбенко»

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В статье рассматривается формула «гибельный восторг» из романа Кристины Маиловской «На улице Дыбенко». Непосредственными текстами-источниками этой формулы выступают рассказ «Смерть Долгушова» из «Конармии» Исаака Бабеля и песня «Кони привередливые» Владимира Высоцкого. И у Бабеля, и у Высоцкого формула «гибельный восторг» свернуто воплощает такое состояние человека, при котором он явно предчувствует неминуемую и стремительную смерть, а между тем, испытывая страх перед ней, тут же доходит до высшей точки позитивного состояния – до восторга. В романе Маиловской этот смысл сохраняется, однако в новом для себя контексте формула «гибельный восторг» обретает и новые смыслы, реализуя диалогическое единство противоположных граней амбивалентного мира.

Ключевые слова: Кристина Маиловская, «На улице Дыбенко», Исаак Бабель, Владимир Высоцкий

Для цитирования: Доманский Ю.В. «Гибельный восторг»: формула Бабеля и Высоцкого в романе Кристины Маиловской «На улице Дыбенко» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 128–141. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-128-141

“Fatal delight”:
Babel and Vysotsky’s formula in Kristina Mailovskaya’s
novel “On Dybenko Street”

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. This article examines the formula “fatal rapture” from Kristina Mailovskaya’s novel “On Dybenko Street.” The immediate sources for this formula are Isaac Babel’s story “The Death of Dolgushov” from “Konarmiya” and Vladimir Vysotsky’s song “Fixitable Horses”. In both Babel and Vysotsky, the formula “fatal rapture” condensedly embodies a human state in which a clear premonition of imminent and swift death occurs, yet, while experiencing fear, immediately reaches the highest point of a positive state – rapture. Mailovskaya’s novel retains this meaning, but in its new context, the formula “fatal rapture” acquires new meanings, realizing the dialogic unity of opposing facets of an ambivalent world.

Keywords: Kristina Mailovskaya, “On Dybenko Street”, Isaak Babel, Vladimir Vysotsky.

For citation: Domanskii, Yu.V. (2026), “ ‘Fatal delight’: Babel and Vysotsky’s formula in Kristina Mailovskaya’s novel ‘On Dybenko Street’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 128–141, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-128-141

Роман Кристины Маиловской «На улице Дыбенко» согласно авторской датировке создан в 2023 г.; вышел же он в свет в 2025 г. в издательстве «Альпина». Это роман с нелинейной в плане пространственно-временной организации композицией: действие происходит то в Петербурге в конце первого десятилетия нашего века, то в Волгограде в 1998 г. с периодическими уходами в другие места – Сумгаит, казачья станица, Финляндия. Главная героиня Кира – поэт и филолог (в волгоградских сегментах студентка пединститута, в петербургских – сотрудница университета). Роман в этой связи содержит в себе много упоминаний самых разных писателей – русских и зарубежных – и их произведений, что позволяет говорить об интертекстуальности его поэтики. Особенно среди писателей, упоминаемых в книге, выделяется Достоевский, на творчестве которого специализируется Кира. И сам роман «На улице Дыбенко» по своей поэтике близок романам Достоевского – и Петербург как полноценное действующее лицо, и мрачность изображаемого мира

и людей в нем, а главное, пожалуй, то, что роман Маиловской является, как и романы Достоевского, полифоническим: точки зрения персонажей создают у Маиловской столь характерное для поэтики классика многоголосье, в котором точка зрения каждого персонажа является самостоятельную концепцию, существующую в системе с прочими – тоже самостоятельными голосами-концепциями, а голос автора если и звучит, то отнюдь не является довлеющей над всеми истиной. «На улице Дыбенко» – и образец петербургского текста с присущими ему характеристиками. А еще – это натуралистический роман во всей красе своей поэтики: представлены физические и душевные болезни, гниение и разложение живых тел, повышенное внимание к разного рода наследственным факторам (от этнических до биологических), детальное и носящее сюжетобразующий характер описание физиологических зависимостей (табак, алкоголь, наркотики), обильная животная образность. Но это и метаповествование – роман о романе: в итоге выясняется, что Кира пишет не только стихи, а и роман; и есть все основания полагать, что это та самая книга, которую читатель держит в руках – роман Кристины Маиловской «На улице Дыбенко». Общей же атмосферой да и системой персонажей, и событийным рядом роман Маиловской очень напоминает эстетику фильмов Алексея Балабанова. Между тем на тематическом уровне это роман о любви – о громадной вселенской любви, которой даже смерть не страшна, ибо и за пределами физической жизни любовь продолжается.

Таким образом, «На улице Дыбенко» это интертекстуальный, полифонический, петербургский, любовный, натуралистический метароман. Нас в этом ряду заинтересовала интертекстуальная составляющая, в основе которой не только упоминания тех или иных писателей и поэтов предшествующего времени, но и зачастую неатрибутированные, но легко узнаваемые описания событийных рядов известных произведений; причем даются описания с точки зрения друга, а потом и мужа главной героини Сергея, который не сильно ангажирован в мир художественной литературы, но которого Кира погружает в этот мир. Вот несколько примеров «жизненной» интерпретации Сергеем русской литературной классики¹: «Я понимаю, фраер свое место в жизни искал. Хотел мировую справедливость восстановить. А бабку-то за что? Она, скажи, как накосячила, что он ее топором? Вредная бабка, но это же не повод. Пахана на районе завалить – другое дело. Зауважали бы. Глядишь,

¹ Здесь и далее роман Кристины Маиловской «На улице Дыбенко» цит. по: *Маиловская К.* На улице Дыбенко. М.: Альпина-нонфикшн, 2025. 346 с. Номера страниц указываются в тексте.

и сам паханом стал бы. <...> А бабу топором – это ж зашквариться по полной» (с. 225–226); «В натуре, поперся чувак один на Сахалин! Рисковый, ниче не скажешь. Своими глазами эту жизнь увидеть хотел. Поверь, того, что я видел, на десять книжек бы хватило. Но я не писатель. А он хотел своими глазами. Понимаешь? Он же с каждым заключенным поговорил. Каждого выслушал» (с. 226); «Поругались два друга, и один решил другого поднапрячь, по-нашему говоря, раком поставить. Отжал у него дом, имение и крестьян с крестьянками. А сын в доме окопался, урядников пожег на хер, а потом разбойником стал и в лес ушел. Вот это я понимаю! Вот это по-нашему! Наш ответ Робин Гуду!» (с. 226).

При этом в иных случаях отсылки к предшествующей художественной традиции в романе Кристины Маиловской носят зачастую не столь развернутый характер, а характер формульный. Эти формулы в тексте тоже не всегда атрибутируются, но источники их довольно просто узнаются. И благодаря знанию этих источников, есть возможность в свернутых цитатных формулах лучше рассмотреть те или иные аспекты проблематики романа «На улице Дыбенко». Так, состояние находящейся в финском лесу Киры, ее напряжение, переживания во время разговора с мужем по телефону передаются отсылкой к ударной формуле из песни Летова «Сквозь дыру в моей голове»²: «Мох отслаивался, она соскальзывала с камня, прижимая телефон к уху так крепко, будто хотела проделать дыру в своей голове» (с. 297). Другой финский эпизод сопровождается отсылкой к песне еще одного классика русского рока, транслируя тем самым прогрессирующую алкогольную зависимость героини:

...никто не предлагал ни выпить, ни поесть. Вместо этого рыбак сварил кофе, поставил на стол молоко, сахар и выудил откуда-то несколько стремных печенюшек.

Кира все сидела и думала: а может, это у них так принято? Печенюшки только для разбега, а сейчас хозяин начнет метать стаканы на стол и прочую посуду. Но нет... (с. 301).

Напомним контекст, откуда взята цитата – это песня группы «Аквариум»:

Ну-ка мечи стаканы на стол,
Ну-ка мечи стаканы на стол,
Ну-ка мечи стаканы на стол
И прочую посуду.

² См.: Летова Е. Стихи. М.: Выргород, 2017. С. 211.

Все говорят, что пить нельзя,
 Все говорят, что пить нельзя,
 Все говорят, что пить нельзя,
 А я говорю, что буду³.

Как видим, проекция на отмеченное состояние Киры вполне легко прочитывается. И каждая формульная цитация у Маилловской заслуживает к себе отдельного внимания. Мы рассмотрим одну из цитатных формул такого рода в романе «На улице Дыбенко». Данная формула содержится в мыслях Киры о Петербурге и о своем муже Сереже, точнее – в словах самого Сережи, но данных через точку зрения Киры. Сама же точка зрения героини дана «от третьего лица», то есть мысли Киры представлены не в прямой речи, а опосредованно – через речь изображающую, от третьего лица, но от этого, как часто и бывает, они выглядят более сокровенными:

Что ни говори, а этот город прекрасен в любое время года. И за это ему прощается все. То, что он однажды проглотит ее, она знала. Чувствовала. Город-живоглот. С этим гибельным настроением она сроднилась давно. Живет же Сережа так всю жизнь. И даже кайф от этого ловит. Можно назвать это волей к смерти, но Сережа называет это «гибельным восторгом». Говорит, что перед лицом смерти видит, как на асфальте начинают прорастать фиалки (с. 21–22).

Заинтересовавшая нас формула «гибельный восторг» представлена в тексте романа в кавычках – как данная с точки зрения Киры цитата из Сережи, но и как цитата из предшествующей художественной традиции – из «Конармии» Исаака Бабеля (конкретно – из рассказа «Смерть Долгушова») и из песни Владимира Высоцкого «Кони привередливые».

Напомним оба контекста к данной формуле у классиков, начав по хронологии – с Бабеля:

Гришук со своей глупой тачанкой да я – мы остались одни и до вечера мотались между огневых стен. Штаб дивизии исчез. Чужие части не принимали нас. Полки вошли в Броды и были выбиты контратакой. Мы подъехали к городскому кладбищу. Из-за могил выскочил польский разъезд и, вскинув винтовки, стал бить по нас. Гришук повернул. Тачанка его вопила всеми четырьмя своими колесами.

– Гришук! – крикнул я сквозь свист и ветер.

³ URL: <https://genius.com/Aquarium-glasses-lyrics> (дата обращения: 15.01.2026).

- Баловство, – ответил он печально.
- Пропадаем, – воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, – пропадаем, отец!⁴

А вот начало знаменитой песни Владимира Высоцкого «Кони привередливые»:

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю...
Что-то воздуху мне мало – ветер пью, туман глотаю, –
Чую с гибельным восторгом: пропадаю, пропадаю!⁵

Весьма интересна реакция Высоцкого на текст Бабеля, откуда взята в песню «Кони привередливые» формула «гибельный восторг», взята, видимо, подсознательно – приведем воспоминания Д.С. Карапетяна по книге А.В. Кулагина [Кулагин 2002] с его же примечаниями по ходу текста:

«Как-то я зашел к Володе – <...> это было в 1974 году – и застал его с раскрытой “Конармией” Бабеля. <...>

– Гениально! <...> Читаю и вдруг натякаюсь на эту строчку (далее неточная цитата из рассказа «Смерть Долгушова» – А. К.): “...с гибельным восторгом сказал командир”. Я ведь совершенно бессознательно вставил эти слова в свою песню (“Кони привередливые” – А. К.), – видимо, они у меня с юности в голове засели...»⁶

Что же роднит два текста – Бабеля и Высоцкого – два текста, в которых есть формула «гибельный восторг»? Конечно, не может не броситься в глаза, что в обоих произведениях – и в «Смерти Долгушова», и в «Конях привередливых» – речь идет о конях,

⁴ *Бабель И.Э.* Конармия // Бабель И.Э. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 189.

⁵ *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. Москва: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 378.

⁶ *Карапетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 16. Цит. по: [Кулагин 2002]. А.В. Кулагин отмечает, что первым в печати эту переключку отметил И. Кохановский (см.: Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. [Вып. 1.] / интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1988. С. 62). Здесь же заметим, что песня Высоцкого «Кони привередливые» содержит в себе множество отсылок к предшествующей культуре (см.: [Кулагин 2024, с. 24–26; Скобелев, Шаулов 2012]).

стремительно куда-то мчащихся, и в обоих произведениях ощущение гибельного восторга сопровождается одним и тем же глаголом, дважды повторенным: только у Бабеля он во множественном числе («пропадаем»), а у Высоцкого в единственном («пропадаю»). Во многом именно стремительно мчащиеся кони и связанное с этим предчувствие конца – и рассказчиком у Бабеля, и субъектом у Высоцкого – провоцируют то состояние, которое можно описать кратко именно такой оксюморонной формулой – *гибельный восторг*. Как известно, «оксюморон – это такое совмещение несовместимых, противоречивых, противоположных слов и понятий, при котором его составляющие не уничтожают и не нивелируют друг друга, а сохраняются в полном объеме своих значений, отображая принципиально новое явление или его новое состояние» [Шестакова 2009, с. 62]. Что же за явление выражается в оксюморе «гибельный восторг» у Бабеля и Высоцкого?

Замечено, что в бабелевской «Смерти Долгушова» «происходит усиление дисгармоничного сознания личности в мире» [Добренко 1993, с. 62]. И в интересующей нас реплике рассказчика в этом тексте, как представляется, можно увидеть такое дисгармоничное сознание в процессе усиления разлада с миром: «Пропадаем, – воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, – пропадаем, отец!». Как видим, глагол, констатирующий страшное предчувствие гибели («пропадаем»), находится в прямой речи – в реплике рассказчика, обращенной к управляющему тачанкой Грищуку, т. е. множественное число указывает на предчувствие рассказчиком общей судьбы для себя и для того, к кому реплика обращена. Сам же оксюморон «гибельный восторг» находится не в реплике, а в том сегменте, который при передаче прямой речи принято называть словами автора, а по отношению к реплике – в речи изображающей, но принадлежащей тому же субъекту, что и сама прямая речь. Однако благодаря тому, где находится в тексте оксюморон «гибельный восторг», он, этот оксюморон, оказывается в состоянии передать внутреннее состояние рассказчика во время произнесения реплики. И это внутреннее состояние строится на единстве противоположностей, на дисгармоничной гармонии; и тогда предчувствие страшного – смерти – тем не менее выливается в восторг.

У Высоцкого же повторенный глагол и оксюморон находятся в общем контексте высказывания (при этом само высказывание, в отличие от реплики бабелевского героя, носит перформативный характер) лирического субъекта: «Чую с гибельным восторгом: пропадаю, пропадаю!». Впрочем, и тут можно увидеть речевое разграничение, когда дважды повторенное слово «пропадаю» является прямой (пусть и внутренней) репликой субъекта, а «гибельный

восторг» воплощает характеристику этой внутренней реплики. Это сближает Высоцкого с Бабелем: оба высказывания передают состояние субъекта, когда предчувствие гибели сопровождается оксюморонной характеристикой ощущения от этого предчувствия.

Если же свести контексты Бабеля и Высоцкого к общему знаменателю, то получается, что гибельный восторг свернуто воплощает такое состояние человека, при котором он явно предчувствует неминуемую и стремительную смерть, а между тем, испытывая страх перед ней, тут же доходит до высшей точки позитивного состояния – до восторга.

Здесь позволим себе несколько расширить внешний контекст – приведем несколько примеров из поэзии, примеров, наглядно показывающих, что состояние, переданное Бабелем и Высоцким в оксюморе «гибельный восторг», отнюдь не редкость в русской культуре.

Так, своего рода описание варианта формулы «гибельный восторг» находим в «Песне Председателя» из пушкинского «Пира во время чумы»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог⁷.

Сродни такому состоянию и то, которое передается формулой «весело и страшно» (вариант «весело страшно»), встречающейся в тех или иных художественных произведениях – уже более близких нам по времени: из второй половины 80-х годов прошлого века. Например, эта формула присутствует в «Превосходной песне» Егорова Летова:

⁷ *Пушкин А.* Маленькие трагедии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 121–122.

Я становлюсь превосходным солдатом
 С каждой новой соплей, с каждой новой матрешкой
 Медленно, но верно, весело и страшно
 Я становлюсь превосходным солдатом⁸.

А еще до Летова формула «весело и страшно» возникла в песне Вадима (Димы) Кузьмина (Черного Лукича) «Будет весело и страшно».

Будет весело и страшно
 Будет больно и смешно
 Будет как на промокашке
 Будет как в немом кино

Будут белые палаты
 Будет добрый взгляд врача
 Будут братья акробаты
 Три звонка и три ключа

Будут радость поражений
 И пощечины удач.
 Будут праведные речи
 И визгливый бабий плач

Будут кислые помои
 Будут сытые глаза
 Будет всякое такое
 Будет разное нельзя⁹.

Но, конечно, формула «весело и страшно» встречалась в отечественном искусстве и до второй половины 1980-х гг. Например, в фильме «Долгая счастливая жизнь» (1966 г., автор сценария и режиссер Геннадий Шпаликов) герой Виктор (его роль исполняет Кирилл Лавров) говорит героине Лене (актриса Инна Гулая): «Сейчас смотрю на тебя и, знаешь, у меня такое состояние... мне весело и страшно».

В виде варианта «весело страшно» формула встречается в поэзии Олега Григорьева. Вот его небольшое стихотворение «Секунды»:

⁸ Летов Е. Указ. соч. С. 263.

⁹ URL: <https://genius.com/Cherniy-lukich-it-will-be-fun-and-scary-lyrics> (дата обращения: 15.10.2025).

С каждой секундой
Я старше и старше
Сам себя становлюсь.
Ужасно смешно мне
И весело страшно,
Что скоро остановлюсь¹⁰.

Как видим, все приведенные примеры передают те или иные оттенки состояния человека, близкие к тому, что несет в себе формула «гибельный восторг». Системы такого рода объединяет существующее в единстве крайностей самоощущение человека, когда он одновременно переживает два несовместимых и кажущихся противоположными состояния (подробнее о формуле «весело и страшно» см.: [Доманский 2018, с. 70–95]). Но в случае с формулой «гибельный восторг» данное переживание по сравнению с «весело и страшно» и даже с «весело страшно» выглядит гораздо более радикальным, ибо констатирует неминуемость смерти, которая должна случиться здесь и сейчас, а вместе с тем – оценивает происходящее не просто весело или, скажем, радостно, а именно одной из высших форм проявления позитивного в жизни – через восторг. Наверное, нечто близкое видим в двух строках из бодлеровского «Гимна красоте», процитируем в переводе Эллиса:

Вот мотылек, тобой мгновенно ослеплен,
Летит к тебе – горит, тебя благословляя¹¹...

Таков и гибельный восторг: человек погибает, но испытывает при этом восторг; и это восторг именно от предчувствия гибели. Таково в самом общем виде значение формулы «гибельный восторг» у Бабеля и у Высоцкого.

Как осмысливается классическая цитата в новом для себя контексте романа Кристины Маиловской? Прежде всего обратим внимание на то, что с точки зрения героини Киры ощущение Сергея обозначается как «воля к смерти». И данная формула по значению существенно отличается от «гибельного восторга».

Между тем обе формулы формируют систему, где контекст формулы «воля к смерти» корректирует смысл формулы «гибельный восторг», корректирует тот смысл, который формула «гибель-

¹⁰ Григорьев О. Птица в клетке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 91.

¹¹ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 40. (Литературные памятники)

ный восторг» обрела у Бабеля и у Высоцкого и с которым пришла в роман Кристины Маиловской. Сама формула «воля к смерти» (или «влечение к смерти») восходит, как известно, к Зигмунду Фрейд¹²; если совсем коротко, «воля к смерти» противопоставлена «воле к жизни» и сводится к стремлению человека перейти в иное относительно привычного бытия состояние. Кира формулой «воля к смерти» характеризует состояние своего мужа Сережи, его чуть ли не всегдашнее самоощущение: «С этим гибельным настроением она сроднилась давно. Живет же Сережа так всю жизнь. И даже кайф от этого ловит. Можно назвать это волей к смерти» (с. 22). Такова точка зрения Киры, где через фрейдовскую формулу передается то, что можно назвать темной стороной существования человека, человека, который живет, сроднившись с «гибельным настроением».

Важный смысловой оттенок формируется и через ту характеристику Петербурга, которая предшествует в романе Маиловской приведенному только что фрагменту о гибельном настроении и воле к смерти. Более того, именно Петербург становится прямым поводом к последующим рассуждениям о воле к смерти и о гибельном восторге. Напомним начало рассматриваемого фрагмента из романа «На улице Дыбенко»: «Что ни говори, а этот город прекрасен в любое время года. И за это ему прощается все. То, что он однажды проглотит ее, она знала. Чувствовала. Город-живоглот» (с. 21–22). Здесь видим очевидную отсылку к петербургскому мифу, и, соответственно, петербургскому тексту русской литературы, где Петербург предстает предельно амбивалентным местом, соединяющим в себе красоту и смерть. Поэтому столь уместно, что сразу следом за этой характеристикой Петербурга в романе возникает формула «гибельный восторг». Что перед нами, как не свернутый до согласованного оксюморонного словосочетания Петербург в его мифе и его тексте? В общем – «гибельный восторг» это и есть Петербург.

И не менее важен еще один ближайший контекст к формуле «гибельный восторг» у Маиловской: Сережа «говорит, что перед лицом смерти видит, как на асфальте начинают прорастать фиалки» (с. 22). Это предложение следует сразу за интересующей нас формулой и, как видим, являет собой выражение точки зрения героя. Не будем вдаваться в символику фиалки, для нас тут важнее другое – цветы прорастают сквозь асфальт, т. е. происходит то, чего в реальном мире быть не должно. И если асфальт – обыденная для городского ландшафта броня земли, не пропускающая никого и ничего ни из-под земли, ни под землю, то прорастающие сквозь эту

¹² См.: Фрейд З. Влечения и их судьба. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 432 с. (Антология мудрости).

броню цветы одновременно и что-то невозможное в реальности, и вторжение живого и прекрасного туда, где ему места по определению нет – в априорно мертвый и серый асфальтовый щит земли. В общем, прорастающие на асфальте фиалки – контекстуальный синоним гибельного восторга, добавляющий к интересующей нас формуле значение прекрасного и значение, которое можно передать названием одного из рассказов Эдгара По – «В смерти – жизнь».

Таким образом, в сегменте «Можно назвать это волей к смерти, но Сережа называет это “гибельным восторгом”. Говорит, что перед лицом смерти видит, как на асфальте начинают прорастать фиалки» (с. 22) финальная часть (про фиалки) применительно к оксюморонной формуле «гибельный восторг» редуцирует элемент «гибельный», актуализируя и даже абсолютизируя элемент «восторг». Предшествующая же нашей формуле часть – про волю к смерти – наоборот: редуцирует «восторг» и актуализирует «гибельный». Впрочем, важно, что Сережиной формулой «гибельный восторг» корректируется Кирино-Фрейдовская «воля к смерти», а потом уже и сама формула «гибельный восторг» уходит в смысловом плане в сторону очевидной эстетизации (как тут вновь не вспомнить Шарля Бодлера с его «Цветами зла»); этому способствуют фиалки, возникающие тоже в точке зрения Сережи.

Не забудем, что исходным для всего этого стал петербургский миф-текст, представленный Кирой. Петербург свернуто объясняется как раз через формулу «гибельный восторг», но в итоге все же в системе с волей к смерти и прорастающими на асфальте фиалками. Благодаря такому контексту и представления о Петербурге для героини становятся еще более амбивалентными, чем привычные, чем те, что создавались, например, русской литературной классикой. Но при этом противоположные грани петербургского мифа (условно – красота и смерть) у Маиловской не только сливаются в единство, а и вступают друг с другом в своего рода диалог, где одна точка зрения представлена прекрасными фиалками, а другая формулой «воля к смерти». Свернуто же этот диалог представлен формулой «гибельный восторг». Вот еще одна важная ее, этой формулы, смысловая грань.

Итак, смыслы, заданные к формуле «гибельный восторг» Бабелем и Высоцким, в романе Кристины Маиловской «На улице Дыбенко» сохраняются в полной мере, но при этом и корректируются в сторону расширения, вступая в системные отношения с элементами, находящимися в ближайшем к интересующей нас формуле контексте, – с коротко изложенным петербургским мифом-текстом, с формулой «воля к смерти», с описанием фиалок, прорастающих сквозь асфальт, когда герой оказывается перед лицом смерти.

Смысловое поле, реализуемое в этой системе, можно охарактеризовать как диалогическое единство противоположных граней амбивалентного мира. И в романе Маиловской данная характеристика, как представляется, формирует новые относительно предшествующих смыслы формулы «гибельный восторг»; понимание же этих смыслов позволяет приблизиться к авторскому пониманию мира и места в нем человека.

Литература

- Добренко 1993 – *Добренко Е.А.* Логика цикла // «Конармия» Исаака Бабеля / Г.А. Белая, Е.А. Добренко, И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1993. С. 33–101.
- Доманский 2018 – *Доманский Ю.В.* Формульная поэтика Егора Летова. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. 160 с.
- Кулагин 2024 – *Кулагин А.В.* Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. 269 с.
- Кулагин 2002 – *Кулагин А.В.* Высоцкий и другие: сб. статей / Комитет по культуре Москвы; Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого. М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002. 195 с. (Прил. к альманаху «Мир Высоцкого»)
- Скобелев, Шаулов 2012 – *Скобелев А.В., Шаулов С.М.* «Кони привередливые» в поле интертекстовом // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 289–308.
- Шестакова 2009 – *Шестакова Э.Г.* Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX в.). Донецк: Норд-Пресс, 2009. 209 с.

References

- Dobrenko, E.A. (1993), “The logic of the cycle”, in Belaya, G.A., Dobrenko, E.A. and Esaulov, I.A., “*Konarmiya*” Isaaka Babelya [Isaac Babel’s “Red Cavalry”], Moscow, Russia, pp. 33–101.
- Domanskii, Yu.V. (2018), *Formul'naya poetika Egora Letova* [Formula poetics of Egor Letov], Bull Terrier Records, Moscow; Kaluga, Russia, Venice, Italia.
- Kulagin, A.V. (2024), *Vysotskii: Istochniki. Traditsii. Poetika* [Vysotsky: Sources. Traditions. Poetry], Bulat, Moscow, Russia.
- Kulagin, A.V. (2002), *Vysotskii i drugie: sbornik statei* [Vysotsky and others: Collected articles], Blagotvoritel'nyi fond Vladimira Vysotskogo, Moscow, Russia.
- Skobelev, A.V. and Shaulov, S.M. (2012), “ ‘Picky Horses’ in the intertextual field”, in Skobelev, A.V. and Shaulov, S.M., *Nash Vysotskii: Raboty raznykh let* [Our Vysotsky: Works of different years], Ufa, Russia, pp. 289–308.

Shestakova, E.G. (2009), *Oksyumoron kak kategoriya poetiki (na materiale russkoi poezii XIX – pervoi treti XX v.)* [Oxymoron as a poetic category (based on Russian poetry of the 19th – first third of the 20th centuries)], Nord-Press, Donetsk, Ukraine.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Сюжет об оборотне и мотив физических метаморфоз в кельтской словесности и артуровской традиции

Анна А. Агапова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, aeinnag@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается вариативный мифологический сюжет, связанный с физической трансформацией и образом героя-оборотня, который исследуется в контексте артуровской традиции. Источниками являются средневековая сказка «Артур и Горлагон» XIV в. на латинском языке; поздние ирландские варианты (ок. XVIII в.): “An Clóidheamh Soluis agus Fios Fáth an Aon Sgeil ar na Mnáibh” (Сияющий меч и суть одной истории о женщинах) и сохранившийся на английском языке текст “Mog-ráha” (Морраха). Названным текстам и сюжету об оборотне не уделяется должное внимание в российской школе исследователей артурианы и кельтской словесности. Образы Артура и оборотня Горлагона устойчивы для всех текстов, однако герои в ирландских сказках носят другие имена. В исследовании впервые проводится сравнительный анализ оборотнического мифа в ирландской и валлийской словесности на примере текстов саг и Четвертой ветви Мабиноги (Pedair Cainc y Mabinogi, XIV в.), с целью выдвинуть и обосновать гипотезу о том, что генезис сюжета о Горлагоне находится в недрах кельтской среды. В статье изучена ономастика и этимология имен, но основное внимание сосредоточено на образах Артура и Горлагона и их трансформации в ирландской словесности.

Ключевые слова: сюжет об оборотне, кельтская словесность, ирландская сказка, валлийские образы Мабиноги, Артур, Горлагон, Морраха, Ниалл, сияющий меч

Для цитирования: Агапова А.А. Сюжет об оборотне и мотив физических метаморфоз в кельтской словесности и артуровской традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2026. № 2. С. 142–150. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-142-150

The werewolf narrative
and the motif of physical transformation
in Celtic literature and Arthurian tradition

Anna A. Agapova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
aeinnag@gmail.com*

Abstract. This article examines a popular Indo-European story about a werewolf explored in the context of the Arthurian myth. The sources include the 14th-century Latin medieval tale “Arthur and Gorlagon” along with later Irish variants (c. 18c): «An Cluidheamh Soluis agus Fios Fáth an Aon Sgeil ar na Mnáibh» (The Shining Sword and the Knowledge of the Cause of the One Story about Women) and the English-language text “Morracha” (Morracha). The study notes that texts and the werewolf narrative have received insufficient attention within the Russian school of Arthurian and Celtic literary studies. For the first time, the study provides a comparative analysis of the werewolf myth in Irish and Welsh literature using the example of the texts of the “scél” and Pedair Cainc y Mabinogi (14c). The aim is to propose and substantiate the hypothesis that the genesis of the Gorlagon plot lies within Celtic tradition. The article also explores the onomastics and etymology of the names, though the primary focus remains on the figures of Arthur and Gorlagon and their transformation within Irish literary tradition.

Keywords: Ireland, Wales, Gaelic, Latin, Irish and Welsh tradition, werewolf tale, Arthur, Gorlagon, Morracha, Murchadh Bhriain Bhóimhreamhac, Niall, shining sword

For citation: Agapova, A.A. (2026), “The werewolf narrative and the motif of physical transformation in Celtic literature and Arthurian tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 142–150, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-142-150

Сюжет о превращении героя в оборотня часто не исследуется в традиции артуровской литературы. Однако история о Горлагоне наделяет артуриану дополнительными коннотациями и вводит новую сюжетную линию – волка-оборотня. Нарратив существует в различных вариантах:

1. Анонимный латинский текст “Narratio de Arthuro Rege Britanniae et Rege Gorlagon lycanthropo” XIV в., который был создан на территории Уэльса. Гипотезы кельтского происхождения сюжета придерживается Дж. Киттредж.

2. Ирландские тексты "An cloidheamh soluis agus fios fáth an aon sgeil ar na mnáibh" (Сияющий меч и суть одной истории о женщинах), "Cláíomh Solais" (Сияющий меч), "An Bacach Mor" (Большой великан), "Mograha" (Морраха), записанные около XVIII в.

3. Бретонские лэ: анонимный «Мелион» (Lai de Melion, XII в.) и «Лэ о Бикславрэ» Марии Французской (Lai de Bisclavret, XII в.).

В латинском тексте сюжет об оборотне начинается с изображения пира в честь праздника Пятидесятницы и образа Артура, которому необходимо найти ответ на замечание своей королевы о природе женщины: "Arture, falleris sine dubio; quippe agnoscas te nunquam uel ingenium mentemue femine comperisse" («Ты, несомненно, ошибаешься, Артур, ибо признай, что ты не постиг ни природу, ни сердце женщины»)¹. Чтобы вновь обрести семейное счастье и душевное равновесие, Артур клянется не вкушать пищу, пока не узнает истину. Он путешествует ко двору трех братьев-королей – Гарголу (Gargol), Торлеилу (Torleil) и Горлагону (Gorlagon), каждый из них поэтапно дает ответ герою и отправляет его к своему старшему родственнику.

Старший из братьев – оборотень Горлагон – рассказывает свою историю Артуру. Откровение происходит в присутствии неверной жены Горлагона, виновной в превращении мужа. Она держит на коленях голову любовника – символ своей неверности. Горлагон повествует о наложенном на него заклятии и снятии чар, однако основная линия его рассказа посвящена жизни в обличье волка. Оборотень мстит, расправляется с детьми и братьями своей неверной жены, но теряет своих волчат, из-за чего сильно страдает и отдаляется от человеческого облика – мыслит и поступает как зверь, а не как человек. Во всех вариантах сказки присутствует фигура короля, дарующего волку прощение и возвращающего человеческое обличье. Этимология имени Горлагона (Gorlagon/Gorlogon/Gorlogan) может восходить к средневаллийскому "gorwr" / "gwrwalch" / "goreuwr" – герой, brave муж, человек высокого ранга². Более подробно кельтскую ономастику исследуют Р.Ш. Лумис и П. Симс-Уильямс [Loomis 1927; Sims-Williams 2011]. Образы братьев Горлагона – Гаргола и Торлеила – важны для сюжетного зачина и поэтапного развития действия. Три брата – три испытания – три вопроса. Их можно истолковать как вторую ипостась, образ-маску самого Горлагона. В ирландских текстах функ-

¹ Kittredge G.L. Arthur and Gorlagon. Boston: Ginn; Co, 1903. P. 150. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

² Thomas R.J., Bevan G.A., Donovan P.J. Geiriadur Prifysgol Cymru. Gwasg Prifysgol Cymru, 1981. T. 31.

ция братьев – направить Артура к Горлагону, перекладывается на кельтских сидов.

Мы рассмотрим два ирландских текста «Артура и Горлагона»: «An cloidheamh soluis...» (ориг. на ирл. языке) и «Morrha». Текст «Моррахи» бытует на английском, но это еще одно ирландское переложение истории о Горлагоне, предположительно записанное ближе к XVIII в. «Morrha» – искаженная передача ирландского имени «Murchadh»; Мурха/Морраха (Murchadh Bhriain Bhóimhreamhac Murrugh). Он сын Бриана Бору – легендарного ирландского короля X–XI в. Имя Murchadh (англ. Morgan/Murphy) используется в пословицах: «Chonaic sé Murchadh», – «увидеть что-то страшное, будоражащее/потерпеть неудачу». Этимология восходит к слову «muig» (море, морской) и «cadh» (воин, битва, лорд) – морской воин. Связь героя с водой имеет значение, так как вода в кельтском мифе соотносится с символикой иномирного пространства, землей молодых (Tír na nÓg). Значение имени героя отсылает к одному из верховных богов в ирландском и валлийском пантеоне – Мананну мак Лиру (Manannán mac Lir) / Манавидану (Manawydan fab Llŷr), который покровительствует морю и иномирию. Особая мифопоэтика воды важна для сюжета, так как путешествие Артура-Мурхи и пленение Горлагона в образе зверя происходит в пространстве напоминающем иномирие.

Мурха играет с необычным противником в карты или хурлинг (hurling) – игру, напоминающую футбол с клюшками. “D’iarr sé de Mhurchadh an imeréochadh sé cluiche leis... D’imir siad, agus chuaidh an cheud chluiche ar an ngaisgidheach”: «Он предложил Мурхе сыграть с ним в игру... Они сыграли, и в первой игре выиграл воин»³. В первый раз Мурхе не везет, однако в конце он побеждает. Другой игрок вынужден заплатить ему (он предлагает герою замок и прекрасную деву, которая станет женой Мурхи). В «Сияющем мече» физический облик игрока представлен так: “Casadh fear do a raibh mullach a chinn amach tré na bhaireud, a uileanacha amach tré na chasóg, a ghlúnaidhe amach tré na bhríste, a chosaidhe amach tré na bhrógaidhe. Bhí a bheul fhosgailte agus a brollach gan dúnadh”: «Это был человек, у которого макушка торчала через шляпу, локти – через рукава, колени – сквозь штаны, а пятки – сквозь башмаки. Рот у него был раскрыт, а грудь – неприкрыта»⁴. В «Моррахе» волшебный гость приплывает на традиционной ирландской лодке,

³ O’Foharta D. An cloidheamh soluis agus fios fáth an aon sgeil ar na mnáibh // Zeitschrift für celtische Philologie. Tübingen, 1986. P. 477. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

⁴ Ibid. P. 477.

именуемой куррах (currach). Игровые атрибуты (шары) сделаны из золота и серебра, которые являются излюбленными металлами гостей из Сиды или же принадлежат королям Ирландии. Лейт-мотив золота и серебра появляется в сагах об уладах (Кухулине, Конхобаре)⁵. Золото и серебро становятся важными маркерами, по которым мы понимаем особый статус героя и его принадлежность к иномирному пространству.

Когда Мурха решает сыграть в четвертый раз, его отговаривает жена, но он не слушается и терпит поражение. Он должен принести фейри “an cloidheamh soluis” (сияющий меч) и “fios fáth an aon sgeil ar na mnáibh” (знание о сути женщин)⁶. В «Моррахе» герой должен получить “news of the death of Anshgayliacht” [Kittredge 1983]. Имя Анхгайлахт – неверной супруги, можно трактовать по-разному. Дж. Киттредж усматривает в нем корень, образованный от scél – сага, история, рассказ: “an sjeeliacht”, “Tuairisgeul”, т. е. “the storytelling” – рассказывание истории. Значение имени соотносится с заключительным сюжетным ходом – неверная жена становится причиной, по которой оборотень должен нарушить запрет-гейс и рассказать свою историю Мурхе-Артуру.

Сюжет сказки в разных вариациях развивается закономерно – Мурха справляется со всеми заданиями: путешествует в иной мир ко двору короля-тестя, побеждает противника, в «Моррахе» он носит имя Ниалл (Niall), а затем получает от него весть о смерти неверной жены или знание о сути женщин. Интересен образ сияющего меча (cloidheamh soluis), который в пространстве саг традиционно связан с оружием, поражающим богов: копье Кухулина (Gáe Bolg), меч Cnuaidín Satutchenn; праща Луга, которой он поражает Балора. Меч в сказке фигурирует в привычном контексте – это и оружие, которое помогает герою добиться желаемого, и сакральный атрибут. Косвенно, это способ доказать истинное и законное право на владение королевством.

Мы не можем точно утверждать, предшествовал ли ирландский вариант записанному в XIV в. латинскому, а также – как и под влиянием чего произошла замена имен – была ли это попытка ирландцев добавить национального колорита или же наоборот куртуазная эпоха внесла свои коррективы. Очевидно, что Артур скрыт под именем Мурхи. Сохраняется королевский статус героя (Мурха – сын Бриана Бору), мотив квеста, поиск ответа на вопрос, наличие жены, особое значение имени: Мурха – *морской воин, по-*

⁵ Михайлова Т.А., Шкунаев С.В. Похищение быка из Куальнге. М.: Наука. 1985. С. 496.

⁶ O’Foharta. Op. cit. P. 478.

велитель; Артур – от валл. “arth” – *медведь* или “rough person” – *свиный воин*.

Оборотнем в «Моррахе» является свиный Ниалл (Niall Rough). Этимология в ирл. восходит к значению «воин», «победитель». В «Сияющем мече» имя ликантропа отсутствует, он именуется “madr’alla” (madra alla) – «дикая собака», т. е. волк. В ирландском языке «оборотень» называется “congiocht” (от “cú” – собака). Оправданно использование вариантов mac’aire (волк, «сын леса») и madra alla (волк, «дикая собака»). В кельтских текстах встречается наибольшее количество героев, превращенных в различных других животных (олений, птиц, кабанов, мышей и др.). Волчья ипостась Ниалла-Горлагона фиксирована не сразу, в начале герой претерпевает серию превращений. Его обращает жена при помощи волшебного жезла/прута, желая убить: “She...changed me to a raven and did her best to have me killed. Later she changed me to a horse, and gave out that I was dead. After that she changed me to a fox and finally to a wolf”⁷. Затем Ниалл рассказывает Моррахе, что был принят королем на службу, чтобы уберечь его двенадцатого ребенка, так как первые одиннадцать были похищены. Оборотень охраняет колыбель, но с наступлением ночи огромная рука похищает младенца. За это герою предстоит нести наказание.

В «Сияющем мече» история волка соседствует с другими сказочными сюжетами и мотивами. Помимо коварства жены оборотня, квеста, заключения договора с фейри, здесь появляются животные-помощники и великан-похититель. Мурха отправляется ко двору короля-тестя и по дороге встречает трех волшебных существ в обличье животных: ястреба, выдру и лиса, которые просят, чтобы герой разделил с ними трапезу. Взамен они обещают ему помочь, где бы он ни был.

Когда герой находит свою жену, ему предстоит отвоевать ее у великана (fáthach). Смерть великана – в яйце, яйцо – в утке, утка – в выдре. Значим и мотив пленения души при помощи животных-помощников. Привычный нам сказочный сюжет обычно оканчивается здесь, но для ирландской сказки это своеобразный зачин истории об Артуре и Горлагоне. Великан проклинает героя и говорит, что не спать ему дважды в одной постели и не есть за одним столом, покуда не принесет он Сверкающий меч и знание одной истории о женщинах: “Cuirim de gheasaibh ort den an dara oídhche a chodladh ar aon leaba, ’ná an dara béilidh d’itheadh d’aon bhord, go dtugadh tú ann so an cloídheamh soluis atá ’san domhan soir

⁷ Kittredge G.L. Op. cit. P. 164.

agus fíos fáth an aon sgéil ar na mnáibh”⁸. Можно отметить большое количество переключек с латинским вариантом: игра с феями (здесь он отец жены героя), квест, история оборотня, оторванная рука, охрана младенца, образ волка как верного вассала, соперничество с женой короля. В др. редакциях появляется сюжет с волшебной серой лошастью (герой выполняет свои задачи с помощью коня, которого он выиграл) и переодеванием (оборотень и волчата наряжаются в шкуру коз, чтобы обмануть великана и жену короля).

Приведенные сюжетные линии являются устойчивыми для кельтского фольклора. Вероятно, существовал валлийский вариант текста, так как в истории оборотня прослеживаются три сюжета из Мабиноги. В первой ветви «Пуйлл, король Диведа» (Pwyll Pendefig Dyfed) младенца Придери похищает великан, а обвиняют его мать Рианнон. Сюжет с превращениями в качестве наказания мы наблюдаем в истории «Мат, сын Матонви» (Math fab Mathonwy) на примере Гвидиона и Гилвэтли – племянников короля Мата. А образ коварной жены отчетливо напоминает Блодейветт, также понесшей наказание за свое преступление.

Гвидион и Гилвэтли были обращены в зверей в наказание за убийство Придери и за бесчестье, нанесенное их господину. Они опорочили девственницу Гойвин, которая должна была держать ноги Мата (в этом сакральном действии был заключен источник силы короля). В первый раз Мат превращает их в оленей, во второй в кабанов, в третий – в волков. Герои будут вынуждены ходить в облике каждого животного ровно год и жить вместе парой разного пола. От такого союза у них появятся дети, которых Мат возьмет на воспитание и даст им имена (“Hyddwn” – олененок, “Bleid-dyn” – волчонок). В лат. тексте «Артура и Горлагона» мы встречаем подобный мотив – герой в волчьем облике заводит семью и детей. Но если в валлийском мифе дети сохраняют свойство оборотня – могут быть и людьми, и зверями, то ситуация с детьми Горлагона не ясна – они погибают, когда ведется охота на их отца.

Мотивы физических метаморфоз устойчивы для ирландской традиции. Гэльская низшая мифология представлена разнообразными оборотнями: водяные лошади келпи, агишки, бубри, глэштины и др. (упомянутый здесь ряд мифологических существ связан с водой, однако эта закономерность, не всегда продуктивна), в средневековых текстах фигурируют оборотни королевства Осрайге: “De Mirabilibus Hibernie” («О чудесах Ирландии») XI в., “De hominibus qui se vertunt in lupos” («Люди, которые превращают себя в волков») XIII в. В образе волчицы богиня Морриган

⁸ Ibid. P. 480.

нападает на Кухулина («Похищение быка из Куальнге»). Процесс превращения часто сопровождается словесными магическими формулами. Пример – «заклипания тумана» племен боги Дану “féth fiada” (féth – туман, fiada – знающий/повелитель), которые действуют как проклятья, до тех пор, пока их не снимут или не разрушат. Показателен образ Садб (Sadhbh) – матери Ойсина, жены Финна Мак Кумалла, дочери короля Мунстера Бо Дерга. Её обращает в олениху Фяр Дорхе (Fear Doirche – Темный муж). Превращение происходит, когда друид ударяет Садб волшебным прутом. Подобный топос достаточно устойчив. Так происходит превращение Ниалла/Горлагона.

В валлийской традиции фигурирует еще несколько оборотней: Ллеу и мышь-жена Ллуйда (Llwyd от валл. «серый», «седой»). Зачастую серый цвет в фольклоре является одним из признаков волка. Герой Ллеу связан с образом птицы и с мотивом трех проклятий, наложенных на него матерью при рождении. Его дядя Гвидион находит способ их обойти и создает Ллеу жену из цветов, Блодейвет, которая вместе с любовником решает его убить. Будучи смертельно раненым, герой обращается орлом и улетает на дерево. Мы знаем другой валлийский текст, связанный с мотивом превращений, которые соседствуют с упоминанием Артура – поэму “Cad Goddeu”. Она открывается длинным списком трансформаций барда Талиесина, а завершается эсхатологическими предсказаниями и сопоставлением Артура с образом Мессии.

В статье мы структурно исследовали сюжет об оборотне, встроенный в тексты кельтского происхождения, которые связаны с королем Артуром. Изучение кельтской ономастики позволяет предположить, что генезис и разработка сюжета о Горлагоне, связаны с кельтской культурной средой. Мотив физических метаморфоз присутствует как в циклах ирландских саг (существа из низшей гэльской мифологии, Осрайге, цикл фианы, Садб, Морриган), так и в валлийских сказаниях на примере образов Ллеу, Гвидиона, Гилвэтиви, Бледдина, Хиддуна. Эволюция истории об оборотне и мотивов физической трансформации принадлежит более позднему периоду – куртуазной артуровской традиции. Архаический оборотнический сюжет и мотив физических метаморфоз, как и образы артуровского цикла, оказываются одними из наиболее устойчивых для европейской литературы в период с XII в. по настоящее время. Наше исследование показало, что сюжет и история об оборотне были во многом заимствованы ирландской словесностью. Морраха сохраняет в себе черты и функции Артура, а оборотень Горлагон становится Свирепым Ниаллом или именуется Волком. Взаимодействие Горлагона – Артура, Ниалла – Моррахи, Мурхи

и Волка во всех текстах представлено очень подробно, но именно в ирландских текстах транслируется большое количество устойчивых фольклорных элементов: путешествие в иномирье, квест, образ игры, гейсы, история героев-помощников, сказка о великане, мотив похищения. Существующие адаптации «Артура и Горлагона» показывают высокий интерес Европы к сюжету об оборотне, что обуславливает значимость его исследования, в том числе для артуровской традиции.

Литература

- Loomis 1927 – *Loomis R.S. Celtic myth and Arthurian romance*. N.Y.: Columbia University Press, 1927. 371 p.
Sims-Williams 2011 – *Sims-Williams P. Irish influence on medieval Welsh literature*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 425 p.

References

- Loomis, R.S. (1927), *Celtic myth and Arthurian romance*, Columbia University Press, New York, USA.
Sims-Williams, P. (2011), *Irish influence on medieval Welsh literature*, Oxford University Press, Oxford, UK.

Информация об авторе

Анна А. Агапова; аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1, aeinnag@gmail.com

Information about the author

Anna A. Agapova; postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; aeinnag@gmail.com

УДК 82.09:81(510)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-151-161

Роман «Сон в красном тереме»
как лингвокультурный код
к интерпретации культуры яшмы в Китае

Ли Юйхань

*Педагогический университет Центрального Китая,
Ухань, Китай, liyuhuan1995@mail.ru*

Аннотация. Китайская культура яшмы является ключевой частью национального наследия. Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня служит энциклопедией этой культуры, однако ее репрезентация в переводах, особенно на русский язык, изучена недостаточно. Цель статьи – выявить и систематизировать лингвокультурные функции и символические смыслы яшмы на примере образа «Тунлинбаоюй». Методология основана на литературоведческом и культурологическом анализе текста. Результаты исследования раскрывают три взаимосвязанных аспекта образа: мифопоэтическое происхождение и синкретическую природу, полифункциональность как сакрального предмета и амбивалентность как символа социальной критики. Выводы статьи подтверждают, что через данный образ Цао Сюэцинь создал сложную литературную интерпретацию яшмы, объединяющую эстетические, духовные и социальные смыслы. Исследование вносит вклад в понимание китайской лингвокультуры и открывает перспективы для межкультурного диалога, в частности, для будущего анализа русскоязычных переводов романа.

Ключевые слова: культура яшмы, «Сон в красном тереме», китайская лингвокультура, «Тунлинбаоюй», символика, интерпретация коннотации

Для цитирования: Ли Юйхань. Роман «Сон в красном тереме» как лингвокультурный код к интерпретации культуры яшмы в Китае // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 151–161. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-151-161

© Ли Юйхань, 2026

“Dream of the Red Chamber” as a linguacultural code for interpreting jade culture in China

Li Yuhan

Central China Normal University, Wuhan, China,

liyuhan1995@mail.ru

Abstract. Chinese jade culture constitutes a pivotal part of the national heritage. Cao Xueqin’s novel “Dream of the Red Chamber” serves as an encyclopedia of this culture; however, its representation in translations, particularly into Russian, remains understudied. The purpose of this article is to identify and systematize the linguocultural functions and symbolic meanings of jade through the analysis of the “Tonglingbaoyu” image. The methodology is based on literary and cultural analysis of the text. The research results reveal three interconnected aspects of the image: its mythopoetic origin and syncretic nature, its polyfunctionality as a sacred object, and its ambivalence as a symbol of social criticism. The conclusions confirm that through this image, Cao Xueqin created a complex literary interpretation of jade, integrating aesthetic, spiritual, and social meanings. The study contributes to the understanding of Chinese linguaculture and opens prospects for intercultural dialogue, particularly for the future analysis of Russian-language translations of the novel.

Keywords: jade culture, “Dream of the Red Chamber”, Chinese linguaculture, Tonglingbaoyu, symbolism, connotative interpretation

For citation: Li, Yuhan (2026), “ ‘Dream of the Red Chamber’ as a linguacultural code for interpreting jade culture in China”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 151–161, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-151-161

Яшма занимает исключительно важное место в традиционной китайской культуре, выступая ключевым репрезентантом мифологических нарративов, ритуально-музыкальных систем, морально-этических норм и религиозных верований традиционного китайского общества. Столь высокий статус обусловлен четырьмя атрибутивными характеристиками, приписываемыми яшме в китайской традиции: во-первых, воспринимается как наилучший и наиболее ценный драгоценный камень; во-вторых, как универсальное воплощение прекрасного во всех его проявлениях; в-третьих, как наделенный сверхъестественными свойствами и напрямую связанный с миром богов и духов, вызывая у китайца священный трепет; и в-четвертых, как символ власти и могущества [Ершов 1996, с. 265]. «Культура яшмы», носителем которой является данный материал, на протяжении тысячелетий пронизывала истори-

ческое развитие китайской цивилизации, интегрируясь на материальный, духовный, политический, религиозный и иные уровни, и стала неотъемлемой составляющей китайской культуры в целом. В корпусе переводов китайской классики именно культурный феномен яшмы, обладающий уникальными восточными качествами и непреходящей историко-культурной ценностью, оказывает существенное влияние на формирование образа китайской культуры. Наиболее яркое и полное воплощение данная культура нашла в романе «Сон в красном тереме», где она представлена с исключительной репрезентативностью.

Культура яшмы представляет собой одно из древнейших и наиболее самобытных достояний китайской нации, кардинально отличающее ее культурный код от других народов мира. На протяжении тысячелетий в рамках китайской лингвокультуры сформировался обширный пласт лексики, стихов и фразеологизмов, связанных с яшмой, что сделало ее классическим материалом для языкового и литературного творчества. Экстраполяция коннотаций яшмы на различные уровни языка и социальной жизни обусловила ее превращение в ключевую тему, смысловой центр и источник вдохновения для литераторов всех эпох. Что касается теоретического осмысления феномена культуры яшмы в контексте пятитысячелетней истории китайской литературы, то именно Цао Сюэцинь впервые поднял его на концептуальный уровень, что нашло всестороннее отражение во всех 120 главах романа «Сон в красном тереме». Частотность употребления соответствующей лексики демонстрирует следующая статистика (см. табл. 1).

Таблица 1

Частотность употребления
соответствующей лексики «яшма»

Показатель	Количество упоминаний
Общее количество употреблений лексики «яшма» (玉)	6067
Количество упоминаний имени «Баоюй» (宝玉)	3997
Количество упоминаний имени «Дайюй» (黛玉)	1380
Количество упоминаний имени «Мяюй» (妙玉)	153
Количество упоминаний прочих персонажей с иероглифом «яшма» в имени	169
Количество употреблений слова «яшма» в нарицательном значении	368

В отличие от таких активно изучаемых направлений, как религиозная, костюмная и чайная культуры, а также гендерная проблематика, исследования, посвященные феномену яшмы, до сих пор остаются на периферии научного интереса как в Китае, так и за рубежом. Они зачастую ограничиваются вопросами перевода отдельных лексических единиц и редко поднимаются до уровня культурологического анализа, не предлагая комплексного изучения репрезентации образов и интерпретации культурных коннотаций яшмы в переводческом дискурсе. Более того, немногочисленные исследования в рамках романа «Сон в красном тереме» в основном сосредоточены на его английских переводах, в то время как изучение культурных смыслов яшмы в русскоязычной версии произведения практически отсутствует.

Так, китайские исследователи концентрируются преимущественно на лингвистическом аспекте, анализируя стратегии перевода яшменной лексики [Чжао Би 2012; Ло Сюаньминь, Хэ Шуан 2022], тогда как герменевтический анализ ее культурного содержания в русском переводе до сих пор не проводился. Ученые из Европы и Америки рассматривают яшму сквозь призму гендера [Wong 2006], религиоведения [Liu 2019] или истории желаний [Wu 2017; Chan 2020] в романе, выходя на более общие размышления о китайской культуре яшмы. Обращение российских ученых [Ершов 1996; Гнездилова, Глинкин 2016] к рассмотрению репрезентации образа яшмы закономерно и обусловлено ее широким распространением и значительной ролью в китайской культуре, литературе и других видах искусства.

Феномен «культуры яшмы» в Китае представляет собой масштабный объект научного изыскания, значение которого далеко выходит за пределы декоративно-прикладного искусства. Среди обширного корпуса текстов, релевантных для исследования данного феномена, центральное место занимает роман Цао Сюэциня (1715–1763) «Сон в красном тереме» (кит. 红楼梦, палл. хунлоумэн), признанный вершиной не только китайской, но и мировой классической литературы. Эта репутация обусловлена уникальной энциклопедической природой произведения, в котором на фоне заката и духовной деградации феодальной аристократии прослеживается судьба трех поколений знатного семейства – от расцвета до трагического финала, что сохраняет социокультурную актуальность и для современного китайского общества.

Таким образом, роман «Сон в красном тереме», будучи классическим произведением, всецело посвященным осмыслению культуры яшмы, служит ключевым источником для постижения этой одной из наиболее уникальных и ярких граней китайской

культуры. Пронизанный самой ее душой и сфокусированный на таких концептах, как «красота яшмы», «божество яшмы», «сокровище яшмы» и «добродетель яшмы», роман аккумулирует и транслирует многовековую традицию китайской культуры яшмы. Тем самым Цао Сюэцинь внес неоспоримый вклад в развитие и интерпретацию культуры яшмы в китайской лингвокультуре.

«Тунлинбаоюй» (кит. 通灵宝玉) – одушевленная драгоценная яшма, выступает сюжетообразующей осью и ключевым носителем идейного замысла романа «Сон в красном тереме». Вокруг этой яшмы разворачивается сквозной сюжет о «разлучении и воссоединении человека и яшмы», выстроенный согласно композиционному принципу «человек и яшма суть единое целое». Этот сюжетный каркас обуславливает наличие в романе богатейшего пласта культуры яшмы. Примечательно, что первоначальное название романа – «История камня». Как подчеркивает Хэ Сун, роман «Сон в красном тереме» наследует тысячелетнюю традицию китайской культуры яшмы, представляя собой, по сути, «яшмовую летопись», облеченную в форму романа [Хэ Сун 2005].

«Тунлинбаоюй»: мифологические истоки и природа яшмы

«Тунлинбаоюй» служит исходной точкой и смысловым фундаментом всего повествования. Предыстория такой яшмы восходит к древнему мифу о богине Нюйва, которая, заделывая пролом в небосводе, выплавил разноцветные камни, именно от того из них, что остался неиспользованным, и ведет свою родословную данная яшма. Впоследствии камень был обтесан и превращен в драгоценную яшму усилиями двух монахов – буддийского и даосского. Яшма явилась в мир во рту у главного героя Цзя Баоюя, получив, таким образом, возможность познать человеческую долю, пройти через жизненные радости и невзгоды вместе с ним и, в конечном счете, возвратиться на гору Цингэн – ту самую, где Нюйва совершила свое деяние.

Роман «Сон в красном тереме» искусно сплетает два мифа, связанных с Нюйва – «сотворение людей» и «восстановление неба», – и соединяет их с буддийской концепцией реинкарнации и даосскими поисками бессмертия. Это синкретическое объяснение раскрывает причину появления как самой яшмы, так и жизни в ее человеческом воплощении. Таким образом, «Тунлинбаоюй» и его земное воплощение Цзя Баоюй предстают результатом совместных усилий Нюйва, буддийского и даосского монахов по преобразова-

нию и духовному наставлению изначального камня. Подобный мифологический замысел не только придает культуре яшмы в романе ауру таинственности и многозначности, но и позволяет исследовать ее, возвращаясь к самым истокам китайской культуры.

«Тунлинбаоюй»: полифункциональность яшмы и ее сакральное восприятие

Функциональное восприятие яшмы в китайской культуре отличается синкретизмом, объединяя фармакологические представления традиционной медицины, психологические ожидания духовной защиты и религиозно-суеверные компоненты. На обороте «Тунлинбаоюй» была начертана надпись, перечислявшая свойства: «一除邪祟, 二疗冤疾, 三知祸福» (гл. 8). Это триединое предназначение – изгнание нечистой силы, исцеление от болезней и предсказание поворотов судьбы – получает развернутое воплощение в сюжете романа. Так, мотивы изгнания нечистой силы и исцеления от болезней параллельно раскрываются в 25-й и 26-й главах. После того как Цзя Хуань ошпарил лицо Цзя Баоюя, тетка Чжао и монахиня-ворожейка Ма прибегли к практике бумажных злых духов, насылая на юношу бесовское наваждение. Однако подлинное исцеление наступило лишь после того, как буддийский монах и хромой даос, прочтя над яшмой заклинания, возвратили ей утраченную магическую силу. Что касается функции предсказания поворотов судьбы, то утрата яшмы в 94-й главе служит зловещим предзнаменованием грядущих бед для семьи Цзя: сначала помутнение рассудка Цзя Баоюя, а затем кончина императорской наложницы Юаньчунь.

Эпизод с заклинаниями, нашептанными монахом, символизирует в трактовке Цао Сюэциня незаменимую роль духовного прозрения в преодолении мирских соблазнов. Изначально яшма обладала чудесной силой, но заключенный в ней дух утратил ее, поскольку ее обладатель опутался сетями страстей – увлечением искусством, женщинами, жадной славой и богатства. Таким образом, роман проводит мысль, что лишь глубинное постижение религиозной истины позволяет обрести подлинную защиту от зла, избежать бедствий и исцелиться.

Следует подчеркнуть, что использование яшмы в качестве оберега от злых духов укоренено в глубине китайской истории – еще во времена династии Хань существовал обычай ношения яшмовых печатей (кит. 双印, палл. двойных печатей) для отвращения зла и предотвращения напастей. Возможно, с позиций современной

западной медицины лечебные и протективные свойства яшмы вызывают скепсис, однако в романе «Сон в красном тереме» они получают последовательную нарративную разработку и подтверждение, отражая сложность авторского замысла, т. е. функция яшмы у Цао Сюэциня имеет под собой как основу традиционных медицинских практик, так и налет фаталистической таинственности.

*«Тунлинбаоюй»: символический смысл яшмы
как форма социальной критики*

Сюжетный ход с рождением Цзя Баоюя с кусочком сверкающей яшмы во рту отнюдь не служит доказательством того, что автор изначально задумал его образ как «благородного мужа» (кит. 君子). Герой не обладает теми моральными качествами, которые древнекитайские философы связывали с яшмой, и следовательно, не может быть оценен в рамках традиционных добродетелей конфуцианского идеала. Назначение данного мотива иное: он призван подчеркнуть благородное происхождение рода героя, а также те социальные роли и обязанности, которые были предначертаны ему с рождения. Именно этим установлениям Цзя Баоюй выражает свое глубочайшее неприятие и отвращение, поскольку «Тунлинбаоюй» является воплощением всего того, что ненавидел как сам герой, так и, по всей видимости, Цао Сюэцинь.

«Тунлинбаоюй» – это символ наследственной системы и аристократического статуса, но в равной степени – и оков, сковывающих человеческий дух и свободу. Обладание яшмой предполагает, что все помыслы и поступки человека должны соответствовать феодальным ортодоксальным доктринам. В сфере образования основные усилия должны направляться на изучение «четырёх книг и пяти канонов» конфуцианства (четыре книги: «Луньюй», «Мэнцзы», «Дасюе», «Чжуньюн»; пять канонов: «Ицзин», «Шуцзин», «Шицзин», «Лицзи», «Чуньцю»), тогда как прочие философские труды надлежит отринуть. В жизненной практике единственным путем, одобряемым обществом, является чиновничья карьера. В любви человек обязан следовать воле родителей и удовлетворять ожидания общества. В отличие от ортодоксальных мыслителей, Цао Сюэцинь не провозглашает свои политические идеи прямо, но посредством своего художественного гения выстраивает образ Цзя Баоюя таким образом, чтобы все сюжетные перипетии служат логичной и убедительной трансляции его критического замысла.

Таким образом, «Тунлинбаоюй» соответствует традиционно-му культурному представлению о яшме как о «сущности неба и

земли». Ее происхождение, странствия и конечная судьба представляют собой литературное осмысление Цао Сюэцинем причин появления и функций яшмы, а отраженный в романе феномен был микрокосмом культуры яшмы, распространенной в тогдашнем китайском обществе, и воплощал благие пожелания, лелеемые массами на психологическом уровне. В то же время образ яшмы, пронизывающий все повествование, демонстрирует, что жизнь, сокровища, власть, богатство, семья, государство и даже императорская власть подчинены общей тенденции развития, переживая периоды расцвета и упадка, счастья и несчастья. Подобно тому как многочисленные и многогранные персонажи романа (232 мужских и 189 женских образов) не поддаются однозначной оценке, отношение романа «Сон в красном тереме» к «Тунлинбаоюй» не может быть сведено к простому восхвалению или порицанию – оно амбивалентно. С одной стороны, роман утверждает и воспекает природную красоту яшмы и присущие ей высокие добродетели. С другой – через сцену, в которой Цзя Баоюй разбивает яшму, демонстрируется отрицание феодальной системы наследования и строгой социальной иерархии, стоящей за этим символом.

Обладая многовековой историей и оказывая глубинное влияние на китайское общество, культура яшмы утвердилась в качестве неотъемлемой составляющей традиционной китайской культуры. Являясь уникальным свидетельством эволюции китайской цивилизации – от примитивного ритуального объекта до носителя морально-этических норм, от символа императорской власти до художественного достояния – семантика яшмы непрерывно обогащалась на протяжении времени. Более того, будучи транслируемой через литературу, культура яшмы способствовала консолидации и укреплению культурной идентичности общества, достигая синергетического единства с традиционным искусством и литературой. Проведенное исследование демонстрирует, что роман «Сон в красном тереме» служит не только величайшим памятником китайской литературы, но и уникальным ключом к интерпретации глубинных пластов китайской лингвокультуры, воплощенных в феномене яшмы. Через призму мифопоэтического образа «Тунлинбаоюй» Цао Сюэцинь осуществляет синтез древних мифологических традиций, религиозно-философских учений и социокультурных практик, связанных с яшмой. Многоуровневый анализ роли яшмы в романе – как сакрального артефакта, носителя полифункциональности и амбивалентного социального символа – раскрывает механизмы, с помощью которых литературный текст аккумулирует и транслирует культурные коды.

Таким образом, роман «Сон в красном тереме» представляет собой энциклопедию культуры яшмы, в которой нашли отражение ее

эстетические, духовные и идеологические аспекты. Амбивалентная природа «Тунлинбаоюй» – одновременно объекта поклонения и символа социального протеста – отражает сложность и диалектичность самой китайской культурной традиции. В условиях глобализации обращение к таким универсальным культурным текстам, как «Сон в красном тереме», приобретает особую значимость. Изучение интерпретации культуры яшмы открывает перспективы для межкультурного диалога, предлагая релевантный методологический инструментарий для постижения духовного мира и ценностных парадигм китайской цивилизации. Дальнейшие изыскания могут быть продуктивно сосредоточены на сравнительном анализе репрезентации культуры яшмы в различных лингвокультурных контекстах, в частности в русскоязычных переводах романа.

Благодарности

Статья подготовлена в рамках Проекта специального фонда провинции Хубэй «Исследования распространения культуры Цзинчу за рубежом» на 2025 г. (№ JCWHYB2025211).

Acknowledgements

The article has been prepared on the basis of the special project “Research on the international dissemination of Jingchu culture” supported by the the Hubei Province in 2025 (no. JCWHYB2025211).

Литература

- Гнездилова, Глинкин 2016 – *Гнездилова Н.С., Глинкин В.С.* Образ камня в китайском языке // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 10 (175). С. 59–63.
- Ершов 1996 – *Ершов Д.В.* Роман «Сон в красном тереме» как источник для изучения бытования «яшмы» в Китае // Известия Восточного института. 1996. № 3. С. 265–271.
- Ло Сюаньминь, Хэ Шуан 2022 – 罗宣明, 何. 罗选民, 何霜. 文化记忆与玉文化外译形象建构 – 以《红楼梦》为例. 中国外语, 2022 (2): 89 – 95 [Ло Сюаньминь, Хэ Шуан. Культурная память и создание образа яшмовой культуры в иностранном переводе: на примере романа «Сон в красном тереме» // Китайский иностранный язык. 2022. № 2. С. 89–95.]
- Хэ Сун 2005 – 何松. 《红楼梦》 – 中国玉文化流芳百世的古典名著. 超硬材料工程 2005. № 6. С. 53 – 58 [Хэ Сун. Роман «Сон в красном тереме» – класси-

- ческий литературный шедевр китайской культуры яшмы в течение тысячелетий // Инженерия сверхтвердых материалов. 2005. № 6. С. 53–58].
- Чжао Би 2012 – 赵璧. “玉”文化在《红楼梦》中的体现及其英译. 红楼梦学刊 2012. № 1. С. 267 – 283. [Чжао Би «Воплощение культуры яшмы в романе «Сон в красном тереме» и ее английский перевод // Журнал «Сон в красном тереме». 2012. № 1. С. 267–283].
- Wong 2006 – *Wong Kam-ming*. The butterfly in the garden: Utopia and the feminine in “The Story of the Stone” // *Diogenes*. 2006. Vol. 53. No. 1. P. 122–134.
- Liu 2019 – *Liu P.* [Рец.:] Eroticism and other literary conventions in Chinese literature: Intertextuality in “The Story of the Stone” by I-Hsien Wu // *The Journal of Asian Studies*. 2019. Vol. 78. No. 3. P. 665–667.
- Wu 2017 – *Wu I-Hsien*. Eroticism and other literary conventions in Chinese literature: Intertextuality in “The Story of the Stone”. Amherst; N.Y.: Cambria Press, 2017. 214 с.
- Chan 2020 – *Chan K.Yu*. Love in dreams and illusions: Fate and prognostication in Honglouloumeng // *Comparative Literature: East & West*. 2020. Vol. 4. No. 1. P. 28–44.

References

- Chan, K.Yu. (2020), “Love in dreams and illusions: Fate and prognostication in Honglouloumeng”, *Comparative Literature: East & West*, vol. 4. no. 1, pp. 28–44.
- Ershov, D.V. (1996), “The novel ‘Dream of the Red Chamber’ as a source for studying the prevalence of ‘jade’ in China”, *Izvestiya Vostochnogo instituta*, no. 3. pp. 265–271.
- Gnezdilova, N.S. and Glinkin, V.S. (2016), “On the image of stone in Chinese language”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, vol. 175, no. 10, pp. 59–63.
- He, Song. (2005), 何松. 《红楼梦》—中国玉文化流芳百世的古典名著. 超硬材料工程 no. 6, pp. 53 – 58 [Dream of the Red Chamber – A classical literary masterpiece of Chinese jade culture throughout the millennia]. *Superhard Material Engineering*, no. 6, pp. 53–58.
- Liu, P. (2019), “[Review:] Eroticism and other literary conventions in Chinese literature: Intertextuality in “The Story of the Stone”, by I-Hsien Wu”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 78. no. 3, pp. 665–667.
- 罗宣明, 何. 罗选民, 何霜. 文化记忆与玉文化外译形象建构 – 以《红楼梦》为例. 中国外语, 2022 (2): 89 – 95 [Luo, Xuanmin and He, Shuang (2022), “Cultural memory and the construction of the image of jade culture in foreign translation: A case study of ‘Dream of the Red Chamber’”, *Chinese Foreign Language*, no. 2. pp. 89–95].
- Wong, Kam-ming (2006), “The butterfly in the garden: Utopia and the feminine in ‘The Story of the Stone’”, *Diogenes*, vol. 53, no. 1, pp. 122–134.

- Wu, I-Hsien (2017), *Eroticism and other literary conventions in Chinese literature: Intertextuality in "The Story of the Stone"*, Cambria Press, Amherst, New York, USA.
- Zhao, Bi (2012). 赵璧. “玉”文化在《红楼梦》中的体现及其英译. 红楼梦学刊 no. 1. pp. 267 - 283 [The embodiment of jade culture], in Dream of the Red Chamber and its English translation. Journal of Dreams of the Red Chamber, no. 1. pp. 267–283.

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

Визуальное фантастическое в «Макбете» У. Шекспира

Софья В. Гурова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, gur-sofa@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности визуального в фантастических образах и в художественном пространстве в пьесе Уильяма Шекспира «Макбет». Исследование проведено на основе концепции Эдмунда Бёрка о «возвышенном» и «прекрасном». Его теория, представленная в трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», является универсальной и применима ко всем произведениям искусства как словесным, так и изобразительным. В пьесе Шекспира «Макбет» фантастическое – это ведьмы и призраки, а также окружающее их пространство. В их описании преобладает мрачное, громкое, яркое «чудесное». Уродливые ведьмы, раскаты грома, темные цвета, громкие звуки, страх и ужас там, где они появляются, все это по теории Бёрка является «возвышенным», а не «прекрасным». Возвышенное может рассматриваться как восхищение страхом, в то время как «прекрасное» – это аффект любви. В статье выявлено, какими способами воплощается визуальное фантастическое в пьесе «Макбет», и каким оно является по Э. Бёрку, «возвышенным», или «прекрасным», что можно наблюдать через паратекст и реплики.

Ключевые слова: визуальное, возвышенное, прекрасное, чудесное, фантастическое, Уильям Шекспир, Макбет

Для цитирования: Гурова С.В. Визуальное фантастическое в «Макбете» У. Шекспира // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 162–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-162-168

The visual fantastic in William Shakespeare's "Macbeth"

Sofia V. Gurova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, gur-sofa@yandex.ru*

Abstract. The article considers the features of the visual in fantastic images and in the artistic in William Shakespeare's play "Macbeth". The study is based on Edmund Burke's concept about "the sublime" and "the beautiful". His theory, presented in the treatise "A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful", is universal and applicable to all works of art, both verbal and visual. In Shakespeare's play "Macbeth", the fantastic is represented by witches and ghosts and also the space surrounding them. Their description is dominated of by a dark, loud, and vibrant "miraculous". Ugly witches, thunderclaps, dark colors, loud sounds, fear and horror wherever they appear are all part of Burke's theory of the sublime, which is not the same as the beautiful. "The sublime" can be seen as an admiration of fear, while "the beautiful" is an affect of love. This article explores how the visual fantastic is portrayed in the play "Macbeth" and whether it is considered "the sublime" or "the beautiful" by Burke, which can be observed through paratext and replicas.

Keywords: visual, sublime, beautiful, miraculous, fantastic, William Shakespeare, Macbeth

For citation: Gurova, S.V. (2026), "The visual fantastic in William Shakespeare's 'Macbeth' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 162–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-162-168

Эдмунд Бёрк в книге «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» разграничивает понятия, вынесенные в название книги, – «возвышенное» и «прекрасное». Мы посмотрим, как эти категории, соотносимые с фантастическим, функционируют в визуальном аспекте в репликах и паратексте трагедии Уильяма Шекспира «Макбет».

При обращении к визуальному в драматургии особое внимание следует уделять паратекстуальным элементам – заглавию, списку действующих лиц, ремаркам. Однако и реплики также являются важными объектами при обращении к проблеме визуального, поскольку они указывают на то, что говорят действующие лица о себе, и что о них говорят другие действующие лица, а через это создаются зачастую визуальные образы. В итоге же и в репликах,

и в паратексте через реализацию в них визуального можно отыскивать проявления «возвышенного» и «прекрасного».

У Шекспира «возвышенное» представлено в большей степени, нежели «прекрасное». Вот что пишет Бёрк о «возвышающемся»: «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующий в природе, когда эти причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а в изумлении есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса... Отсюда возникает великая сила возвышенного»¹. Когда мы сталкиваемся с чем-то «возвышенным», оно нас поражает, изумляет, вызывает сильные эмоции, в том числе и страх, который вызывают и фантастические элементы, все то, во что трудно поверить.

В «Макбете» фантастическое – это ведьмы и призраки, и все элементы, так или иначе соотносимые с ними. По сюжету, после первой встречи Макбета и Банко с ведьмами, герои сомневаются, что ведьмы реальны: “Were such things here as we do speak about? / Or have we eaten on the insane root / That takes the reason prisoner?”² (р. 36) («Да было ли все то, о чем мы судим? / Иль мы поели бешеного корня, / Связующего разум?»)³. Макбет и Банко раздумывают о том, видели они ведьм на самом деле, или же им все почудилось. Здесь уместно обратиться к концепции Цветана Тодорова, который различает «фантастическое» и «чудесное». «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [Тодоров 1999, с. 25], в произведениях же, где есть чудесное «сверхъестественные элементы не вызывают никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя. Чудесное характеризуется не отношением к повествуемым событиям, а самой их природой» [Тодоров 1999, с. 48]. Говоря о функциях фантастического, Тодоров утверждает, что «фантастическое оказывает особое воздействие на читателя, возбуждая страх, ужас или просто любопытство; такого эффекта не имеют другие литературные жанры и формы» [Тодоров 1999, с. 80]. Таким образом, можно утверждать, что в «Макбете» мы имеем дело именно с фантастическим, так как присутствует сомнение (колебание) в происходящем.

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / пер. с англ. Е.С. Лагутина. М.: Искусство, 1979. С. 88.

² Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Shakespeare W. Macbeth*. 1997. 128 p. (Wordsworth Classics)

³ Здесь и далее приводится перевод Михаила Лозинского.

В этой связи также показательной в пьесе Шекспира является следующая реплика Леди Макбет о призраке Банко: “O proper stuff! / This is the very painting of your fear” (р. 69) («Вздор! / Картины, нарисованные страхом»). Так героиня выражает свое мнение после рассказа Макбета об увиденных фантастических явлениях. Данная реплика выступает визуальным выражением фантастического в пьесе «Макбет», так как “painting” является источником визуального, воспринимаемого непосредственно при помощи зрения. Страх здесь предстает в роли творца картины (воплощения), что говорит о страхе как доминирующем чувстве, которое выражается фантастическим. Чувство страха и ужаса отмечает и Бёрк, объясняя понятие «возвышенного». Таким образом, можно говорить о сходстве возвышенного и фантастического в эстетическом плане.

Одной из визуальных составляющих в пьесе выступает свет. В сопровождении света молнии в «Макбете» появляются ведьмы, об этом нам дают понять ремарка “A barren heath. Thunder. Enter the three Witches” (с. 34) («Вересковая степь. Гром. Входят три ведьмы») и повторяющиеся реплики “Double, double, toil and trouble; / Fire burn and cauldron bubble” (р. 75) («Жарко, жарко, пламя ярко! / Хороша в котле заварка!»), которые ведьмы произносят хором во время варки зелья. Это указывает на присутствие огня во время их колдовства, что тоже является источником яркого света. Таким образом, яркий свет воспринимается реципиентом с изумлением, так как это явление, которое удивляет, воздействуя непосредственно на зрение, как это бывает, если выйти из темноты на солнечный свет или в ночном небе увидеть внезапную вспышку молнии. И здесь уместно указать на мнение Бёрка о том, что только яркий свет создает эффект возвышенного, например ослепляющий солнечный свет или свет молнии. Такой яркий свет наблюдается и в пьесе Шекспира, когда там появляется молния.

Не менее важен в визуальном плане и цвет. Ведьмы с точки зрения Макбета предстают в черном цвете: “secret, black and midnight hags” (р. 76) («черные, полночные карги»). Также здесь есть указание на противоположность яркого света темному, ведь “midnight” – полночь (полночный), сопровождается отсутствием света, то есть – тьмой. Если яркий свет является источником возвышенного, то яркий цвет, по мнению Бёрка, наоборот, не является таковым. Здесь выигрывают темные и мрачные оттенки. А вот прекрасными цветами считаются чистые и светлые, но опять же, неяркие. Бёрк считает, что цвет напрямую зависит от света, ведь есть еще и его противоположность – тьма, которая поглощает свет, и также является причиной возникновения эффекта возвышенного, так как контрастирует с ярким светом. Таким образом, можно сказать, что

в реплике Макбета темный цвет, соотносимый с ведьмами и создающей мрачную атмосферу, относится к возвышенному.

Важным элементом для визуального восприятия является изображение формы и текстуры. Особенности формы и текстуры можно наблюдать в описании ведьм, которое дает Банко: “So withered, and so wild in their attire, / That look not like th’inhabitants o’th’earth, / And yet are on’t? – Live you? Or are you aught / That man may questions? You seem to understand me, / By each at once her choppy finger laying / Upon her skinny lips. You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so” (p. 35) («Они так чахлы, так чудно одеты, / Что непохожи на жильцов земли, / Хоть и стоят на ней. – Вы люди? Можно / Вас вопрошать? Вам речь моя понятна, / Раз каждая подносит черствый палец / К сухим губам. Я счел бы вас за женщин, / Но отчего же бороды у вас?»). С помощью описания пальцев и губ ведьм начинает вырисовываться частичный их портрет, в результате ведьмы предстают как нечто неприятное: “choppy finger”, “skinny lips”. Кривой палец и тонкие (иссохшие) губы точно не кажутся привлекательными и уж тем более «прекрасными». Благодаря такому описанию, создается эффект неопрятности, мрачности. При представлении «возвышенного» Бёрк как раз говорит о неровности и шероховатости, прекрасное же должно быть ровным и гладким.

Рассмотрим, как передаются появления и исчезновения ведьм в ремарках и репликах. Ведьмы не просто приходят на место действия и уходят оттуда, а внезапно появляются и также внезапно исчезают, испаряются. Это показывают повторяющиеся ремарки, относящиеся к ведьмам и призракам: «Ведьмы исчезают», «Исчезает» (“The witches vanish” (p. 36), “It descends” (p. 77)).

После внезапного исчезновения ведьм, Банко говорит о них: “The earth hath bubbles, as the water has. / And these are of them. Whither are they vanished?” (p. 36) («Земля рождает пузыри, как влага. / Они – такие. Где они? Исчезли»). Исчезновение сопровождается невозможными в реальности природными явлениями, земля бурлит как кипящая вода. Ведьмы меняют свою природу, из существ, которые состоят из плоти, они превращаются в ничто, исчезая, они оставляют за собой лишь пузыри. Такова сущность фантастического, с ним может произойти что угодно, поэтому детали такого типа, которые дают эффект неожиданности рассматриваются Бёрком как «возвышенное», ведь они удивляют. Макбет даже использует для описания ведьм слово “secret” (p. 76), что означает «таинственный», «загадочный», а это оставляет ощущение неизведанного.

Когда ведьмы вызывают видения в виде призраков, то те появляются в сопровождении грома, и исчезают также вслед за раска-

тами грома. Гром же до этого момента упоминался в пьесе только совместно с молниями (“Thunder and lightning”, р. 31, «Гром и молния»), но далее нет необходимости каждый раз повторять, что молния сопровождает гром, т. е. звуковое тут сопровождается визуальным. При воспроизведении пьесы на сцене, вероятно, такие ремарки можно визуализировать с помощью световых спецэффектов. Молния – это яркий свет, о котором мы уже говорили, а в сочетании с пронзительным раскатом грома, происходит воспроизведение того, о чем говорит Бёрк, это точное описание «возвышенного» – яркий свет, который также предстает в виде резко преломляющей линии, и громкий звук.

Примером внезапности выступают и передвижения призрака Банко во время торжественного пиршества Макбета: призрак то появляется, то исчезает, что доводит Макбета до состояния аффекта, он боится его: “Hence, horrible shadow! / Unreal mock’ry, hence!” (р. 71) («Прочь, ужасный призрак! / Прочь, бредовая нежить!»). Макбет пытается прогнать жуткий призрак (тьма), он начинает кричать от испуга. Так, мы видим, что страх – это последствие внезапности, и, соответственно, последствия проявлений «возвышенного».

Таким образом, рассмотрев визуальные характеристики в пьесе «Макбет» с опорой на теорию Эдмунда Бёрка, мы сопоставили фантастическое и «возвышенное». Можно сделать вывод о том, что фантастическое тяготеет к возвышенному, а не прекрасному, так как фантастическое – это нечто неземное и загадочное, что заставляет удивляться, бояться и восхищаться. У фантастического и «возвышенного» много общих черт, которые мы наблюдаем не только через описание в тексте, но и рецепцию того, что воспринимается как «прекрасное», а что как «возвышенное». Внешний облик ведьм и призраков в «Макбете», природа их действий и пространство вокруг них воспринимаются неожиданными, ужасными и загадочными, что, как мы выяснили, является частью восприятия «возвышенного».

Литература

Тодоров 1999 – Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

References

Todorov, Ts. (1999), *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [An introduction to fiction], Dom intellektual'noi knigi, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Софья В. Гурова, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; gur-sofa@yandex.ru

Information about the author

Sofia V. Gurova, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; gur-sofa@yandex.ru

УДК: 82-311.6

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-169-177

Мотив охоты
в «Хронике царствования Карла IX» П. Мериме
и «Королеве Марго» А. Дюма

Анастасия А. Алексеева

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, alexev16@yandex.ru*

Аннотация. В исторических романах «Хроника царствования Карла IX» П. Мериме и «Королева Марго» А. Дюма мотив охоты воплощается на разных уровнях: в обоих произведениях показана королевская забава, которая по мере повествования обретает дополнительное значение. В романе Мериме эпизод с убийством оленя отсылает к Варфоломеевской ночи, когда католики охотятся за протестантами, как за животными. В «Королеве Марго» охота становится театром невидимых военных действий, где главный трофей – французская корона. Во время охоты на кабана происходит покушение, и таким образом читатель видит одновременно травлю зверя и попытку устранения короля. В любовном конфликте в обоих романах также воплощается мотив охоты. В романе Мериме возлюбленная Бернара носит имя богини Дианы, а в романе Дюма Маргарита хранит сердца погибших возлюбленных, словно охотничьи трофеи.

Ключевые слова: мотив, исторический роман, конфликт, проблематика

Для цитирования: Алексеева А.А. Мотив охоты в «Хронике царствования Карла IX» П. Мериме и «Королеве Марго» А. Дюма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 169–177. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-169-177

The motif of hunting
in the “Chronicle of the Reign of Charles IX” by P. Mérimée
and “Queen Margot” by A. Dumas

Anastasia A. Alekseeva

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
alexev16@yandex.ru*

Abstract. In the historical novels « Chronicle of the Reign of Charles IX » by P. Mérimée and « Queen Margot » by A. Dumas, the motive of hunting is

© Алексеева А.А., 2026

embodied on different levels: on the one hand, both works show the usual royal fun, which in each of the novels acquires additional significance. In the Mérimée's novel, the episode with the killing of a deer refers to St. Bartholomew's night, when Catholics hunt Protestants like animals. In the « Queen Margot », hunting becomes a theater of the invisible war, where the main trophy is the French crown. During the boar hunt, there is an assassination attempt, so in this scene we see the booty in the literal and figurative sense, as well as hunting on two levels: directly baiting the beast and an attempt to eliminate the king as an obstacle to the throne. The love conflict in both novels also embodies the motive of hunting, where the lover becomes a target. In Mérimée's novel, Bernard de Mergy's lover is named after the huntress Diana, and in Dumas' novel, Marguerite of Navarre keeps the hearts of her dead lovers like hunting trophies.

Keywords: motive, historical novel, conflict, problematics

For citation: Alekseeva, A.A. (2026), "The motif of hunting in the 'Chronicle of the Reign of Charles IX' by P. Mérimée and 'Queen Margot' by A. Dumas", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 169–177, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-169-177

Понятие «мотив» стало разрабатываться на рубеже XIX–XX вв., когда теория литературы, наравне с другими появляющимися дисциплинами, стала создавать терминологический инструментарий для своего теоретического фундамента. Однако, как отмечает В.Е. Хализев, «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом»¹. Мотив как инструмент анализа стал применяться сначала в фольклорных произведениях, а затем и в исследованиях авторского индивидуального творчества [Волкова 2008, с. 89]. А.Н. Веселовский в монографии «Историческая поэтика» разделяет мотив и сюжет, определяя один как «простейшую повествовательную единицу» [Веселовский 1989, с. 24–25], характерным признаком которой является «образный одночленный схематизм», а другой как «комплекс мотивов» [Веселовский 1989, с. 301]. В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» выступил с критикой веселовской интерпретации мотива как неразлагаемой единицы, так как приведенные в монографии примеры разложимы [Пропп 1928, с. 21–22]. Единогласно исследователи сходятся на том, что характерной чертой мотива является его повторяемость. Доминик Лонгре и Сильвия Мелле в статье «Мотив: всеобъемлющая фразеологическая единица? Расширение сферы

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. [3-е изд., испр. и доп.]. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

фразеологии языка до дискурса» отмечают, что понятие мотива задумано как «способ концептуализации многомерности, или многоуровневости, повторяющихся форм» [Longrée, Mellet 2013, p. 66]. Б.М. Гаспаров, предлагая концепцию мотивного анализа в монографии «Литературные лейтмотивы», отмечает, что повторяемость мотива в произведении носит вариационный характер: «мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [Гаспаров 1993, с. 30].

Исторические романы «Хроника царствования Карла IX» (1829) Проспера Мериме и «Королева Марго» (1845) Александра Дюма обладают этим «лейтмотивным построением повествования». Мотив охоты играет значимую роль в развитии сюжета и раскрывается на нескольких уровнях, кроме того, через него показаны как религиозный, так и любовный конфликты. В «Хронике царствования Карла IX», в первую очередь, охота присутствует в романе в буквальном смысле: в главе «Охота» описывается знаменитая королевская забава. Однако ее название не отвечает горизонтам ожидания: в центре повествования находится треугольник Дианы де Тюржи, Бернара де Мержи и Коменжа, и внимание направлено на любовный конфликт. Звуки погони и рожка слышны с позиции героев, в охоте не участвующих и присоединившихся к ней лишь к кульминационному моменту: убийству оленя.

Описывая, как Карл IX безжалостно и методично убивает зверя, автор показывает и реакцию присутствующих, разделенных на два противоположных лагеря религиозными конфессиями. Если для гугенотов, чье мнение представлено племянником адмирала Колиньи, король в этой сцене предстает мясником и вызывает чувство брезгливости, то для дворян-католиков зрелище поглощения собаками внутренностей оленя расценивается как «приятное». Автор описывает сцену детально, не утаивая жестоких подробностей: из глаз оленя сочатся слезы, гончие грызут оленьи голову, морду, язык. Карл IX подрезает животному сухожилия и распарывает бок, называя его унижительной для кальвинистов кличкой: «парпайю». Таким образом сцена вбирает в себя дополнительную коннотацию: король-католик убивает гугенота в виде оленя.

С охотой в романе сопоставляется резня в Варфоломеевскую ночь. На происходящие события читатель смотрит глазами Жоржа де Мержи: герой видит толпу, стремящуюся спастись от преследователей в Сене, но погибающих в ее водах, женщину с младенцем,

тщетно пытающуюся сбежать от двух католиков, которые сравниваются в этой сцене с двумя охотниками. На глазах Жоржа один из преследователей смертельно ранит гугенотку, обзывая ее «одной из этих еретических сучек» («une de ces chienne d'hérétiques»)². Сам герой не остается до конца безучастным к трагическим событиям: он застрелил убийцу. Его друг Бевиль, напротив, предстает перед читателем в позиции пассивно воспринимающего зрителя, для него Варфоломеевская ночь – это спектакль, который он лицезреет, подобно королевскому двору, смотревшему на убийство оленя. Об участии Карла IX в резне упоминается вскользь, автор ссылается на слухи, что короля видели в дворцовом окне с длинной аркебузой, из которой он отстреливал несчастных гугенотов, как дичь: «...à l'une de fenêtres de son palais, on voyait, dit-on, Charles IX, armée d'une longue arquebuse, qui giboyait aux pauvres passants» («рассказывают, что в одном из дворцовых окон был виден Карл IX: вооруженный длинной аркебузой, он “стрелял по дичи”, т. е. по несчастным беглецам»)³. Во французском оригинале глагол с предлогом «giboyer à», переводящийся как «стрелять прямо перед собой из ружья или аркебузы с целью убить кого-то», подчеркивает сравнение гугенотов с охотничьим трофеем, а сам глагол «giboyer» переводится как «охотиться, добывать дичь». Таким образом, описанная в романе сцена расправы солдатами над женщиной с младенцем и упомянутый автором монарх, возглавляющий эту кровавую резню с высоты окна своих покоев, показывают Варфоломеевскую ночь как реминисценцию сцены охоты на оленя в X главе.

В отличие от Проспера Мериме, охота у Дюма это не только обыденное развлечение короля, но и кульминация интриги. В главе «Охота с гончими» описана сцена убийства загнанного кабана, во время которой чуть не погибает Карл IX. Именно в этот момент герцог Алансонский, имевший славу меткого стрелка, решает убить брата, чтобы расчистить себе дорогу к трону, однако он промахивается и попадает в ногу королевского скакуна. Карл IX таким образом сам становится дичью, на которую охотились двое: его собственный брат и разъяренный кабан. Короля спас Генрих Наваррский, которого в Варфоломеевскую ночь Карл держал под прицелом аркебузы, но, в итоге, не убил. Примечателен факт, что у Проспера Мериме участие короля в убийстве гугенотов не описывается напрямую, а у Александра Дюма монарх, разозлившись, что

² *Mérimée P.* Chronique du regne de Charles IX. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1954. 298 р.

³ *Мериме П.* Хроника царствования Карла IX: Новеллы: [Пер. с фр.] / [вступ. статья Ю. Вишпера]. М.: Правда, 1982. 319 с.

не может убить Генриха Наваррского, выстреливает из окна в гугенота. В сцене же с кабаном мы видим, как охотник сам становится жертвой, беззащитной перед лицом смерти. В статье «Тела, означающие правителей в “Королеве Марго” Александра Дюма» Эльян Вьено проанализировала, как через телесность показана эволюция образа Карла IX. В главе «Выезд на охоту» король сравнивается со своим нетерпеливым горячим скакуном. Исследовательница подчеркивает, что бесчеловечность природы его величества проявляется в первой сцене охоты посредством семантического и лексического сплетения образа короля и его коня [Viennot 2005]. Метаморфозы характера Карла IX проявляются в тексте посредством описания плоти. До эпизода со спасением от кабана король демонизируется, а после отравления ядом его тело, мучимое агонией, сравнивается с телом Христа после бичевания [Viennot 2005]. Книга о соколиной охоте – орудие рока, который не дал Екатерине Медичи осуществить план убийства Генриха Наваррского при помощи отравленной книги. В итоге, жертвой коварной интриги стал ее собственный сын – Карл IX. Младший брат короля Франсуа, увидевший, что король читает отравленную книгу, решил, что это воля провидения.

Как и в романе Проспера Мериме, в романе Александра Дюма проходит красной нитью сравнение борьбы католиков с гугенотами с охотой. Так, Екатерина Медичи, уговаривая сына истребить гугенотов, сравнила последних с кабаном, который, если не всадить ему рогатину в горло, вспорот своими клыками французский трон. Истребление протестантов сравнивалось с охотой. Исследовательница Мари-Франс Боро в статье «“Королева Марго”, или зверства Дюма» отмечает, что рассказчик рассматривает сходно описанные черты охотников и убийц, в которых «читается потребность в насилии и удовольствие от убийств» [Borot 2024, p. 69]. На протяжении всего романа преследования и убийство гугенотов обозначаются глаголом «охотиться»: «*La duchesse de Nevers ! s'écria Charles IX. Ça, voyons ! qu'elle vienne recevoir nos compliments, cette belle et rude catholique. Que m'a-t-on dit, ma cousine ! que, de votre propre fenêtre, vous avez gibouyé aux huguenots, et que vous en avez tué un d'un coup de pierre?*»⁴ («Герцогиня де Невер! – воскликнул Карл IX. – Выходите же, Вы заслужили наши похвалы, красавица и рьяная католичка! Кузина, мне рассказали, что Вы охотились за гугенотами из окна и одного из них убили камнем, это правда?»). Герои утрачивают свои лучшие качества во время такой охоты, в них пробуждаются темные стороны природы. Так, король, который изначально был против

⁴ *Dumas A. La reine Margot. P.: C. Levy, 1886. 301 p. (Перевод мой. – А. А.)*

уничтожения гугенотов, в азарте борьбы уже воспринимает их как дичь, и охота на них доставляет ему удовольствие: « Charles IX avait pris grand plaisir à la chasse aux huguenots; puis, quand il n'avait pas pu continuer de chasser lui-même, il s'était délecté au bruit des chasses des autres ». («Карл IX получал большое наслаждение от охоты на гугенотов; позже, когда он уже не мог продолжать охоту такого рода стала для него лично недоступной, он упивался рассказами других»). В Варфоломеевскую ночь Коконнас признается, что до этого времени он охотился только на волков и медведей, но люди в качестве дичи его привлекают гораздо больше.

В обоих романах любовный конфликт также связан с мотивом охоты. В главе «Последнее усилие» Бернар де Мержи оказывается, будто в западне, в доме у графини, к которой он пришел на свидание в Варфоломеевскую ночь. Диана де Тюржи сначала пытается обратиться к нему в католическую веру под угрозой смерти, но, видя непоколебимость юноши, готового погибнуть вместе с братьями по вере, оставляет свои попытки, превращаясь из охотницы, заманившей в ловушку свою жертву, в спасительницу. Двойственность образа графини де Тюржи подчеркивает Клоди Бернар в статье «Исторический роман и двойная романная игра: “Хроника царствования Карла IX” Мериме»: у Дианы два воздыхателя, соперники дерутся ради нее на дуэли со смертельным исходом, дуализм заключен и в ее поведении, с одной стороны, она глубоко религиозна, с другой, ведет себя в духе времени. Как отмечает исследовательница, графиня де Тюржи заключает в себе два образа, и Диану де Пуатье, и богиню Диану: « Elle est... prédéterminée par ‘deux’ modèles, la voluptueuse Diane de Poitiers d’un côté, la déesse Diane de l’autre, à qui elle doit sa virilité, sa vaillance chasseresse, sa puissance mortifère » (Она предопределена двумя моделями: сладострастной Дианы де Пуатье, с одной стороны, а с другой – богини Дианы, которой она обязана своей храбростью, охотничьей стойкостью и смертоносной силой)⁵ [Bernard 1990, p. 5]. Действительно, Диана де Тюржи сначала предстает перед нами надменной кокеткой, смеющейся над Бернаром, когда тот не успел поднять ее перчатку, а после покровительницей юноши, отдавшей ему медальон, который впоследствии спас его от удара шпаги на дуэли. Позже в главе «Последнее усилие» за короткий промежуток времени Диана претерпевает трансформацию от охотницы, заманившей свою жертву в ловушку, до спасительницы возлюбленного.

В романе «Королева Марго» предопределена трагическая развязка любовного конфликта. Указание на нее мы видим уже в эпи-

⁵ Перевод мой. – А. А.

зоде первой встречи Ла Молля и Маргариты. Так, в статье «“Королева Марго”, чрезмерная любовь: от Александра Дюма к Патрису Шери» Эдит Пери подчеркивает, что в образе Маргариты прослеживаются хищнические черты, когда она, скрытая наполовину толстым гобеленом, свободно читала мысли Ла Молля, оставаясь для него непроницаемой [Perry 2020, p. 148]. О Маргарите ходила молва роковой женщины, которая приносит несчастья тем, кто ее любит. До Ла Молля доходят слухи о том, что королева хранит сердца своих погибших возлюбленных в золотых ящичках. Таким образом Маргарита становится похожей на охотницу, обладающую трофеями, которые оставили после себя погибшие мужчины. Граф де Ла Молль, в отличие от других ее возлюбленных, готов отдать за нее не только сердце, но и голову, что, в итоге, и происходит.

Таким образом, в обоих романах «лейтмотивом построения повествования» является мотив охоты, который проявляется на разных уровнях и участвует в развитии религиозного и любовного конфликтов. Сцены охоты являются кульминационными в судьбах героев, кроме того, мотив воплощается именно в этих сценах на разных уровнях и у Мериме, и у Дюма. В «Хронике времен Карла IX» охота становится прообразом Варфоломеевской ночи, ругательство, брошенное королем во время убийства оленя, связывает королевскую забаву с религиозным конфликтом, а в «Королеве Марго» травля кабана стала в том числе и сценой покушения на жизнь короля, то есть в одной сцене велось две охоты: на зверя и на обладателя французской короны. Оба писателя делают охоту лейтмотивом повествования в своих романах, посвященных самой известной кровавой трагедии периода Религиозных войн.

Литература

- Волкова 2008 – *Волкова Е.В.* Концепции мотива в современном литературоведении // Преподаватель XXI век. 2008. № 1. С. 89–94. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-motiva-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата обращения: 02.09.2025).
- Веселовский 1989 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408 с. (Классика литературной науки)
- Пропп 1928 – *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
- Longrée, Mellet 2013 – *Longrée D., Mellet S.* Le motif: une unité phraséologique englobante? Étendre le champ de la phraséologie de la langue au discours // *Langages*. 2013. No. 189. С. 65–79. DOI: 10.3917/lang.189.0065
- Гаспаров 1993 – *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука. Восточная литература, 1993. 304 с.

- Viennot 2005 – *Viennot E.* Le corps signifiant des souverains dans La Reine Margot d'Alexandre Dumas // *Corps, littérature, société (1789–1900)* / éd. par J.-M. Roulin. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 2005. C. 109–125.
- Borot 2024 – *Borot M.-F.* La Reine Margot ou les férocités d'Alexandre Dumas // *Elseneur*. 2024. No. 39. P. 63–72. URL: <https://journals.openedition.org/elseneur/2302> (дата обращения: 02.09.2025).
- Bernard 1990 – *Bernard C.* Roman historique et double jeu romanesque: la “Chronique du règne de Charles IX” de Mérimée // *Romantisme*. 1990. No. 69. C. 97–111.
- Perry 2020 – *Perry E.* La Reine Margot, l'amour à outrance: d'Alexandre Dumas à Patrice Chéreau. 2020. URL: <https://books.openedition.org/puc/12277> (дата обращения: 02.09.2025).

References

- Bernard, C. (1990), « Roman historique et double jeu romanesque: la ‘Chronique du règne de Charles IX’ de Mérimée », *Romantisme*, no. 69, pp. 97–111.
- Borot, M.F. (2024), « La Reine Margot ou les férocités d'Alexandre Dumas », *Elseneur*, no. 39, pp. 63–72, available at: <https://journals.openedition.org/elseneur/2302> (Accessed 7 Sept. 2025).
- Gasparov, B.M. (1993), *Literaturnye leitmotivy: Ocherki po russkoi literature XX v.* [Literary leitmotifs: Essays on Russian literature of the 20th century], Nauka, Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Longrée, D. and Mellet, S. (2013), « Le motif: une unité phraséologique englobante? Étendre le champ de la phraséologie de la langue au discours », *Langages*, no. 189, pp. 65–79. DOI: 10.3917/lang.189.0065
- Perry, E. (2020), « La Reine Margot, l'amour à outrance: d'Alexandre Dumas à Patrice Chéreau », available at: <https://books.openedition.org/puc/12277> (Accessed 7 Sept. 2025).
- Propp, V.Ya. (1928), *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale], Academia, Leningrad, USSR.
- Veselovskii, AN. (1989), *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Vysshaya shkola, Moscow, USSR. (*Klassika literaturnoi nauki*)
- Viennot, E. (2005), «Le corps signifiant des souverains dans La Reine Margot d'Alexandre Dumas», in Roulin, J.-M., éd., *Corps, littérature, société (1789–1900)*, Presses universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne, France, pp. 109–125.
- Volkova, E.V. (2008), « Concepts of motive in modern literary criticism », *Prepodavatel' XXI vek*, no. 1, pp. 89–94, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-sii-motiva-v-sovremennom-literaturovedenii> (Accessed 7 Sept. 2025).

Информация об авторе

Анастасия А. Алексеева, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; alexev16@yandex.ru

Information about the author

Anastasia A. Alekseeva, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; alexev16@yandex.ru

Источники и пути формирования
элегической идиллии
в творчестве Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;*

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

Аннотация. В поэзии мастера высокого бидермейера А. фон Дросте-Хюльсхофф встречается интересный продукт жанровой диффузии – элегическая идиллия. Даже взаимодействуя с элегией, идиллия высокого бидермейера в большинстве случаев благотворно влияет на нее, становясь лидером в этой диффузии. Такие стихотворения целесообразно называть элегическими идиллиями. Это жанровое образование, как показывают наблюдения, сформировалось в творчестве А. фон Дросте-Хюльсхофф на позднем этапе ее биографии, в 1840-е гг. Все элегические идиллии немецкой поэтессы написаны с 1841 по 1845 г. Сгущение идиллики, окутанной элегизмом, здесь объясняется как поэтически, так и биографически. Элегическая идиллия в поэзии Дросте-Хюльсхофф возникает благодаря жанрам идиллии и элегии, освоенным поэтессой, ее способности к жанровой диффузии, угасанию и вследствие этого ослаблению бидермейера и биографическим фактом – непростым душевным отношениям с писателем Левином Шюкингом, которые завершились обманутыми ожиданиями Дросте-Хюльсхофф.

Ключевые слова: высокий бидермейер, Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф, жанровая диффузия, элегия, идиллия, элегическая идиллия

Для цитирования: Зейферт Е.И. Источники и пути формирования элегической идиллии в творчестве Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 178–188. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-178-188

Sources and ways of forming the elegiac idyll in the works of Annette von Droste-Hülshoff

Elena I. Seifert

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

Abstract. The poetry of the High Biedermeier master A. von Droste-Hülshoff features an interesting product of genre diffusion: the elegiac idyll. Even when interacting with elegy, the High Biedermeier idyll often has a beneficial effect on it, becoming the leader in this diffusion. Such poems can appropriately be called elegiac idylls. This genre, as observations show, developed in A. von Droste-Hülshoff's work late in her career, in the 1840s. All of the German poet's elegiac idylls were written between 1841 and 1845. The condensation of the idyll, shrouded in elegism, is explained here both poetically and biographically. The elegiac idyll in Droste-Hülshoff's poetry arises thanks to the genres of idyll and elegy mastered by the poetess, her ability for genre diffusion, the fading and consequent weakening of Biedermeier, and a biographical fact – a difficult spiritual relationship with the writer Levin Schücking, which ended in Droste-Hülshoff's disappointed expectations.

Keywords: High Biedermeier, Annette von Droste-Hülshoff, genre diffusion, elegy, idyll, elegiac idyll

For citation: Seifert, E.I. (2026), "Sources and ways of forming the elegiac idyll in the works of Annette von Droste-Hülshoff", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 178–188, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-178-188

Явление, обозначаемое термином «бидермейер (бидермайер)», изучается в литературоведении [Sengle 1980], искусствоведении [Geismeyer 1979], музыковедении [Романова 2011]. Бидермейер проявляется в отдельных видах искусства в период после окончания наполеоновских войн (Венский конгресс, 1814–1815 гг.) до революционных событий в Европе в 1848–1849 гг. Географический охват – Германия и Австрия, виды искусства – литература, живопись и музыка. В разновидности «высокий бидермейер» авторы уделяют большое внимание трогательной идилличности, религиозности, любви к искусству [Иванова 2009].

Монографически занимаясь темой высокого бидермейера, автор настоящей статьи на материале поэзии наиболее ярких его представителей Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф, Эдуарда

Мёрике и Йозефа Виктора фон Шеффеля анализирует причины появления этого литературного явления, связывая их с расширением влияния жанра идиллии, политическим эскапизмом и противостоянием бидермейера романтизму, изучает жанровые процессы, а также мотивы, хронотоп, локусы, стих и другие элементы и уровни поэтики высокого бидермейера [Зейферт 2025а; Зейферт 2025b; Зейферт 2025с].

В поэзии А. фон Дросте-Хюльсхофф встречается интересный продукт жанровой диффузии – элегическая идиллия. Даже взаимодействуя с элегией, идиллия высокого бидермейера в большинстве случаев благотворно влияет на нее, становясь лидером в этой диффузии. Такие стихотворения целесообразно называть элегическими идиллиями. Интересно проследить истоки и пути формирования этого жанрового образования, возникшего у немецкой поэтессы.

Авторы новейших работ по жанровой диффузии обращают внимание на элегическую идиллию. В своей работе «Внутрилитературный синтетизм (первая треть XX в.)» академик Д. Загидуллина рассуждает о различных примерах литературного синтеза, в том числе жанрового [Загидуллина 2012]. Теоретик литературы А. Хабибуллина говорит об эффекте «мерцания» элегических мотивов в парадигме идиллических по тональности и архитектонике стихотворений татарского русскоязычного поэта [Хабибуллина 2025а]. В другой работе по жанрам лирического посвящения и багышлау А. Хабибуллина обосновывает идею сближения, с одной стороны, жанров стихотворного посвящения и послания как форм адресованной лирики в русской поэзии, с другой, восточных жанров багышлау и мадхия – в татарской литературе [Хабибуллина 2025b]. В своей диссертации «Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования» А. Хабибуллина утверждает, что в татарской литературе лирические жанры генетически более тесно связаны между собой, чем в русской литературе [Хабибуллина 2023].

Основными источниками элегической идиллии Анnette фон Дросте-Хюльсхофф являются жанры идиллии и элегии, освоенные ею. Наиболее развита в творчестве немецкой поэтессы идиллия. Это естественно для бидермейера, искавшего безмятежность в уютном загородном доме и на природе. Идиллику в своем творчестве А. фон Дросте-Хюльсхофф уверенно наращивает до 1840-х гг. С одной стороны, она пишет идиллические лирические стихотворения („Feier“ <<Торжество>>, 1818–1819, „Die Elemente“ <<Стихии>>, 1834, и др.), с другой – лирико-повествовательные поэмы. В ее сбор-

ник 1838 г.¹ вошли поэмы „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard“ <<Приют на перевале Большой Сен-Бернар>>, 1825–1833; „Des Arztes Vermächtniß“ <<Наследие доктора>>, 1833–1834; „Die Schlacht im Loener Bruch. 1623“ <<Битва при Лёнер-Брухе. 1623>>, 1837–1838; диптих „Am Weiher“ <<У пруда>>, первые 42 стиха третьей „Gesang vom Hospiz“ <<Песни о приюте>>, которые Дросте-Хюльсхофф не планировала публиковать, под названием „Die Fragment“ <<Отрывок>>, восемь стихотворений из первой части «Духовного года» и др. Идиллика проникает в жанры отрывка („Fragment“² <<Отрывок>>), религиозной песни, поэмы. В книге 1838 г. преобладают оптимизм и торжество идиллики. Положительный настрой усиливают католические настроения поэтессы.

Идиллии в лирике немецкой поэтессы тяготеют к циклизации (циклы „Am Weiher“ <<У пруда>>, „Die Elemente“ <<Стихии>>, „Der Weiher“ <<Пруд>> и др.). Внутри циклов каждая идиллия сохраняет автономные границы. Циклизация как укрупнение лирического произведения коррелирует с эпизацией идиллии у мастеров высокого бидермейера. Культивируя идиллику, Эдуард Мёрике, как и Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф, создает большую лиризованную повествовательную поэму (по определению немецких ученых, „größere Verserzählung“ [Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018, S. 148]. Таков стихотворный лирический эпос Мёрике „Idylle vom Bodensee oder Fischer Martin und die Glockendiebe: in 7 Gesängen“ («Идиллия Боденского озера, или Рыбак Мартин и похитители колокола: в 7 песнях»). «Лирический эпос» – таким оксюмороном можно назвать родо-жанровое образование, которое практикуют мастера бидермейера. Это крупные лирические эксперименты, по мнению немецких ученых, с одной стороны, учитывающие тенденции к эпизации, с другой, указывающие не на прошлое эпоса, а на будущее масштабной лирической формы, позднее разработанной Стефаном Малларме, Уолтом Уитменом и Томасом Элиотом („So gelesen, weisen die Texte des Bandes von 1838 statt in die Vergangenheit des Epos in die Zukunft einer später von Stephane Mallarmé, Walt Whitman und T.S. Eliot ausgestalteten lyrischen Großform. Sie erscheinen in diesem Licht als lyrische Experimente, die den zeitgenössischen Tendenzen zur Episierung Rechnung trugen [Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018, S. 148]“).

¹ Gedichte von Annette Elisabeth v. Droste-Hülshoff. Münster: Aschendorff-Verlag, 1838. 220 S.

² Являясь эстетическим манифестом у романтиков, жанр отрывка и в бидермейере тяготеет манифестарности, а именно выражению безмятежности.

Творчество Дросте-Хюльсхофф как подлинной последовательницы бидермейера изобилует максимально чистыми идиллиями, содержащими константу (системность мотивов безмятежности) и в разном количестве комплекс доминант этого жанра (оптимистическое разрешение лирического сюжета, лирических персонажей, опору на миф, идиллические стилевые клише, статику образов, ограниченный локус уголка природы, отсутствие социальной проблематики, тяжеловесный стихотворный размер как имитацию гекзаметра древней идиллии). Таковы, к примеру, „Das Schilf“ <<«Камыш»>, „Am Morgen“ <<«Утром»>, „Die Linde“ <<«Липа»> и др.

Элегия – жанр, достаточно освоенный немецкой поэтессой, хотя элегий ею написано немного. Тотальную грусть как константный признак и пессимистическую концовку лирического сюжета, страдающую и рефлексирующую элегическую героиню, устремленность в прошедшее, в котором зародилось страдание, расширение художественного пространства, элегические клише как доминанты получают такие стихотворения Дросте-Хюльсхофф, как „Abschied von der Jugend“ <<«Прощание с молодостью»>, „Blumentod“ <<«Смерть цветов»>, „Clemens von Droste“ <<«Клеменс фон Дросте»> – своеобразное «Сельское кладбище» и др.

По моим данным, к элегическим идиллиям немецкой поэтессы относятся 18 стихотворений. Они диахронно бытуют в ее творчестве наряду с идиллиями, элегиями, религиозными песнями (в первую очередь, из цикла „Das geistliche Jahr“ <<«Духовный год»>), стихотворными молитвами, балладами, посланиями, стихотворениями в других жанрах и внежанровыми стихотворениями. Элегическая идиллия вырастает из чистых идиллий (циклы „Der Weiher“ <<«Пруд»>, „Die Elemente“ <<«Стихии»>, „Am Weiher“ <<«У пруда»>, стихотворения „Meine Sträuße“ («Мои букеты»), „Die Vogelhütte“ <<«Птичья хижина»>, „Das Autograph“ <<«Автограф»>, „Locke und Lied“ <<«Локон и песня»>, „Die Taxuswand“ <<«Тисовая стена»> и др.), элегий („Die junge Mutter“ <<«Молодая мать»>, „Not“ <<«Нужда»>, „Die ächzende Kreatur“ <<«Стонущее существо»> и др.) и развивается наряду с другими жанровыми диффузиями (элегия + молитва „Am Gründonnerstag“ <<«В Чистый четверг»>). Продукт жанровой диффузии идиллии и элегии имеет довольно четкие границы, выделяясь на фоне иных жанровых форм. Наследуя у элегии рефлексирующую лирическую героиню и прошедшее художественное время, элегическая идиллия стремится к положительному исходу лирического сюжета, идиллические мотивы берут здесь первенство над элегическими.

Из 18 проанализированных элегических идиллий А. Дросте-Хюльсхофф во всех стихотворениях присутствуют идиллическая эстетическая тональность и идиллические мотивы, и в первую

очередь пейзажные. 91,2% стихотворений характеризуются отсутствием социальной проблематики и оптимистическим решением лирического сюжета (в 8,8% – нейтральным). В 88,6% стихотворений наблюдается ограниченный локус (в остальных случаях под влиянием элегии происходит расширение художественного пространства), в 61,1% под влиянием элегии – лирическая героиня. 74,7% элегических идиллий А. Дросте-Хюльсхофф написаны сверхдлинной строкой, выступающей в качестве подобия гекзаметра. В ее элегических идиллиях обнаруживаются пастушеские мотивы, образы взаимно влюбленных, детей.

Более сложные диффузные образования, к примеру, такие, как «элегия + идиллия + религиозная песня (или молитва)» („Letzte Worte“ <<«Последние слова»>), должны быть рассмотрены отдельно.

Элегическая идиллия, как показывают наблюдения, сформировалась в творчестве А. фон Дросте-Хюльсхофф на позднем этапе ее биографии, в 1840-е гг. Сгущение идиллии, окутанной элегизмом, здесь объясняется как поэтически, так и биографически. На уровне поэтики усиление идиллии, сопряженное с элегизмом, обусловлено началом угасания бидермейера, с одной стороны, всеми силами пытающегося задержаться на литературной арене, с другой – уступающего свои позиции; а биографически – непростыми отношениями с молодым писателем Левином Шюкинггом. В это время агонизирует и романтизм, как направление уходя в запасники литературы. Стремление к элегической грусти как константа романтизма пытается задержаться на авансцене творческого процесса.

Общение Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф и Левина Шюкинга для истории литературы было выгодно: поэтесса, безусловно, превосходя писателя масштабом творчества и опытом, взяла его под покровительство, а прозаик направил ее печатные дела, как муза вызвал к жизни большой ряд произведений и новых тем и после ее ухода из жизни упрочил культурную память о ней. Известно об их совместном пребывании в замке Меерсбург зимой 1841–1842 гг. В этом местечке жила сестра Аннетте, и поэтесса часто навещала свою родственницу (в 1843 г. Дросте-Хюльсхофф и сама купила там дом). Младше поэтессы на 17 лет, сын ее покойной подруги Катарины Шюкинг (Буш), Левин не ответил на любовные чувства Аннетте, хотя и был с ней в чрезвычайно душевно близком и интеллектуальном диалоге. Их первая встреча состоялась в июне 1831 года, Шюкингу тогда было шестнадцать. Вскоре умерла его мать, и Дросте-Хюльсхофф проявила заботу о юноше. Его визиты стали регулярными, начиная с 1838 г. В 1841 г. поэтесса запланировала длительную поездку в Меерсбург, где жила ее замужняя сестра, и, чтобы тесно общаться с Шюкинггом, устроила его библиотекарем при книжной коллекции супруга сестры.

Поэтесса отправляется в Меерсбург 21 сентября 1841 г., прибывает туда 30 сентября, Шюкинг приезжает 9 октября 1841 г. Следствием стали их совместные прогулки, интенсивное общение, литературные дискуссии. Период, условно названный «Меерсбургская зима 1841–1842 гг.» (впрочем, захватывающий частично и осень, и весну), вошел в историю литературы, потому что поддержка Шюкинга очень увеличила продуктивность Дросте-Хюльсхофф. Свидетельству германиста Й. Гривача, в переписке поэтесса говорит о вдохновении благодаря любви Шюкинга: „<М>ein Talent steigt und stirbt mit deiner Liebe“ [Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018, S. 63] («<Мой> талант рождается и умирает с твоей любовью»). Воодушевленная общением с писателем, на игровом пари с ним она создала около 60 стихотворений с октября 1841 г. по апрель 1842. Поэтесса в это время пишет ряд идиллий, среди которых, к примеру, лирические циклы „Elemente“ <<Стихии>>, „Der Weiher“ <<Пруд>>, стихотворения „Die Lerche“ <<Жаворонок>>, „Die Muschel“ <<Ракушка>>, „Am Thurme“ <<В башне>> и мн. др. 2 апреля 1842 г. Шюкинг отбывает из Меерсбурга, начинается интенсивная переписка. Дросте-Хюльсхофф уезжает из Меерсбурга 19 июля 1842 г. Ее надежда на взаимность окончательно оборвалась в 1843 г. после объявления Шюкинга о женитьбе на ровеснице Луизе (женитьба состоялась 7 октября 1843 г.). Для Дросте-Хюльсхофф эта развязка обернулась нервным истощением. Подлинная любовь, поселившись в душе, создала идиллику, а терзания сомнениями и наконец обманутые ожидания – элегический, печальный ореол идиллии. С 1843 г. поэтесса начинает серьезно болеть. Злополучный визит Левина и Луизы Шюкинг в Меерсбург в 1844 г. послужил причиной еще большего отчуждения поэтессы от писателя. Супруги Шюкинг гостили в Меерсбурге с 6 по 30 мая 1844 г. [Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018, S. 1054–1055] Аннетте все больше отдаляется от Шюкинга и все серьезнее болеет. В 1848 г. ее не стало.

Благодаря справочнику-персоналию по жизни и творчеству Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф [Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018] можно определить даты создания ряда ее стихотворений, в том числе элегических идиллий:

1. „Vor vierzig Jahren“ <<Сорок лет назад>>, между сентябрем 1841 и началом февраля 1842 г., Меерсбург.
2. „An die Weltverbesserer“ <<Улучшающим мир>>, 30 сентября 1841 г. по начало февраля 1842 г., Меерсбург.
3. „An Levin Schücking“ („An****“) („Kein Wort, und wär' es scharf wie Stahles Klinge...“) <<Левину Шюкингу>> <<К***>> <<Никакое слово, даже будь оно острым, как стальной клинок...>>, с 9 октября 1841 по 29 июля 1842 г.

4. „Das Spiegelbild“ <<Отражение>>, зима 1841–1842, Меерсбург.

5. „Dichters Naturgefühl“ <<Отношение поэта к природе>>, зима 1841–1842, Меерсбург.

6. „Der Knabe im Moor“ <<Мальчик в пустоши>>, зима 1841–1842, Меерсбург.

7. „Im Moose“ <<Во мху>>, зима 1841–1842, Меерсбург.

8. „Die Bank“ <<Скамья>>, начало февраля 1842 г., Меерсбург.

9. „Die Vogelhütte“ <<Скворечник>>, февраль–март 1842, Меерсбург.

10. „Das Hirtenfeuer“ <<Пастуший огонь>>, февраль–март 1842 г., Меерсбург.

11. „Das öde Haus“ <<Заброшенный дом>>, начало октября – конец декабря 1843 г.

12. „Lebt wohl“ <<Прощай>>, май 1844 г., Меерсбург.

13. „Die tote Lerche“ <<Мертвый жаворонок>>, в рукописи надпись „An Philippa. Wartensee, den 24. May 44“ <<Филиппе. Вартензее, 24 мая 1844 г.>>³.

14. „Grüße“ <<Привет>>, июнь – сентябрь 1844 г.

15. „Im Grase“ <<В траве>>, сентябрь – октябрь 1844 г.

16. „Das Bild“ <<Образ>>, октябрь 1844 – середина марта 1845 г.

17. „Spätes Erwachen“ <<Позднее пробуждение>>, 1844, Меерсбург.

18. „Unter der Linde“ <<Под липами>>, 1845 г.

Практически все эти стихотворения написаны в Меерсбурге (место любви и одновременно ее утраты) и все – с 1841 по 1845 г. (время напряженных переживаний и подлинной любви в сердце поэтессы). До этого времени у Дросте-Хюльсхофф были лишь попытки создания элегической идиллии, по которым пунктирно виден ее будущий облик (см., к примеру, написанное на заре бидермейера стихотворение „Unruhe“ <<Непокой>>, 1816–1819).

Приведем более подробный комментарий к стихотворению „Lebt wohl“ Т. Вортмана: „Für wenige Texte Drostes ist der biographische Kontext so exakt beschrieben wie für das Gedicht Lebt wohl <...>: Im Mai 1844 besuchten Levin und Louise Schücking die Meersburg. Bei ihrer Heimreise gab Droste ihnen ein Konvolut von Texten zur Publikation im Morgenblatt mit, darunter die Reinschrift von Lebt wohl, das hier noch ‚An L. und L.‘ überschrieben war – und als Gelegenheitsgedicht die beiden Abreisenden adressiert“ [Annette

³ Wernli M. Die todte Lerche // Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch / Hrsg. von C. Blasberg und J. Grywatsch. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 575.

von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018, S. 579]. («В немногих текстах Дросте биографический контекст описан столь же точно, как в стихотворении „Lebt wohl“ <...>: в мае 1844 года Левин и Луиза Шюкинг посетили Меерсбург. На обратном пути Дросте передала им подборку текстов для публикации в газете „Morgenblatt“, включая чистовую экземпляр „Lebt wohl“, который в то время все еще назывался “К Л. и Л.” и был адресован двум отъезжающим гостям как стихотворение, написанное по случаю».)

1844–1845 гг. – время инерции и угасания элегической идиллии. В 1845 г. написано только одно подобное стихотворение, затем жанровая форма исчезает. Усиливается элегия. В стихотворении „Durchwachte Nacht“ <«Бессонная ночь»> (1845) робкая попытка идиллии захватить жанровый модус текста пресечена унылостью элегии. Слаба попытка идиллии и в произведении „Mondesaufgang“ <«Восход луны»> (1844), остановленная элегизмом с самых первых строк: мягкий свет луны здесь как «стихотворение больного поэта», луна названа «запоздалым другом». Поражает своим тяжелым элегизмом стихотворение „Die Golems“ <«Големы»> (1844). Чувства Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф к Левину Шюкингу вызвали к жизни как идиллии, так и элегические идиллии и элегии. Так, из двух стихотворений, прямо обращенных к Л. Шюкингу, одно является элегией „An****“ („O frage nicht was mich so tief bewegt...“) <«К***»> <«О, не спрашивай меня, что меня так глубоко трогает...»>, а другое – элегической идиллией „An***“ („Kein Wort, und wär' es scharf wie Stahles Klinge...“) <«К***»> <«Никакое слово, даже будь оно острым, как стальной клинок...»>. Однако бидермейер берет свое, и возникают редкие идиллии, такие, как „Das Haus in der Haide“ <«Дом в пустоши»> (1844).

Резюмируем результаты наблюдений. Элегическая идиллия в поэзии Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф возникает благодаря жанрам идиллии и элегии, освоенным поэтессой, ее способности к жанровой диффузии, угасанию и вследствие этого ослаблению бидермейера и биографическим фактом – непростым душевным отношениям с писателем Левином Шюкингом, которые завершились обманутыми ожиданиями Дросте-Хюльсхофф.

Литература

- Романова 2011 – Романова Л.В. Венский бидермайер и альбом из Гавриловки. Дискуссия: Журнал научных публикаций по экономике. 2011. № 7. С. 49–54.
Иванова 2009 – Иванова Е.Р. Традиции литературы «высокого» бидермейера в лирике Й.В. Шеффеля // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 1. С. 55–60.

- Зейферт 2025a – *Зейферт Е.И.* Роль канонического жанра идиллии в высоком бидермейере: к постановке проблемы // Слово.ру: балтийский акцент. 2025. Т. 16. № 3. С. 205–223.
- Зейферт 2025b – *Зейферт Е.И.* Жанровая диффузия идиллии и элегии в высоком бидермейере (элегические идиллии А. Дросте-Хюльсхофф) // Вестник Томского университета. Филология. 2025. № 96. С. 148–164.
- Зейферт 2025c – *Зейферт Е.И.* Озеро (der See) и пруд (der Weiher) в поэзии высокого бидермейера // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 9 (903). С. 105–112.
- Загидуллина 2012 – *Загидуллина Д.Ф.* Внутрилитературный синтетизм (первая треть XX в.) // Научный Татарстан. 2012. № 3. С. 163–175.
- Хабидуллина 2025a – *Хабидуллина А.З.* Идиллическое в поэзии Рустема Кутуя как явление русско-татарского пограничья // Татароведение в системе ситуации смены парадигм: теория, методология, практика: Материалы V Международного научно-практического семинара (25–26 сентября 2025 г., Казань) / сост. А.Ф. Ганиева, Л.Ш. Галиева, Ф.Х. Миннуллина. Казань: ИЯЛИ, 2025. С. 356–364.
- Хабидуллина 2025b – *Хабидуллина А.З.* Жанры лирического посвящения и багышлау в русской и татарской поэзии: аспекты дивергенции // Литературы народов Урало-Поволжья: конвергенции и дивергенции / под ред. М.И. Ибрагимова. Казань: ИЯЛИ, 2025. С. 206–232.
- Хабидуллина 2023 – *Хабидуллина А.З.* Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2023. 360 с.
- Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018 – Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch / Hrsg. von C. Blasberg, J. Grywatsch. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2018. 1095 S.
- Geismeyer 1979 – *Geismeyer W.* Biedermeier. Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag, 1979. 366 S.
- Sengle 1980 – *Sengle F.* Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815–1848. 3 Bd. Stuttgart: Metzler, 1980. 1162 S.

References

- Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch 2018 – Blasberg, C. und Grywatsch, J., Hrsg. (2018), *Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany, Boston, USA.
- Geismeyer, W. (1979), *Biedermeier*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig, Germany.
- Habibullina, A.Z. (2025), “Idyllic in the poetry of Rustem Kutuy as a phenomenon of the Russian-Tatar borderland”, in Ganieva, A.F., Galieva, L.Sh. and Minnullina, F.Kh., comp., *Tatarovedenie v sisteme situatsii smeny paradigim: teoriya, metodologiya, praktika: Materialy V Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo seminar (25–26 sentyabrya 2025 g., Kazan’)* [Tatar studies in the system of a paradigm shift: theory,

- methodology, practice: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Seminar (September 25–26, 2025, Kazan)], IYALI, Kazan', Russia, pp. 356–364.
- Habibullina, A.Z. (2025), “Genres of lyrical dedication and bagyshlau in Russian and Tatar poetry: aspects of divergence”, in Ibragimov, M.I., ed., *Literaturny narodov Uralo-Povolzh'ya: konvergencii i divergencii: kollektivnaya monografiya*, Kazan': IYALI, pp. 206–232.
- Habibullina, A.Z. (2023), *Elegiya, elegicheskoe, elegizm v russkoi i tatarskoi poezii: kriterii sopostavitel'nogo issledovaniya* [Elegy, elegiac, elegism in Russian and Tatar poetry: criteria for comparative research], D. Sc. Thesis (Philology), Kazan', Russia.
- Ivanova, E.R. (2009), “Traditions of the Literature of the ‘High’ Biedermeier in the Lyrics of J.W. Scheffel”, *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, no. 1, pp. 55–60.
- Romanova, L.V. (2011), “Vienna Biedermeier and the album from Gavrilovka”, *Discussion: Journal of scientific publications on economic*, no. 7, pp. 49–54.
- Seifert, E.I. (2025), “The role of the canonical genre of the idyll in High Biedermeier: Toward a problem statement”, *Slovo.ru: baltiiskii aktsent*, vol. 16, no. 3, pp. 205–223.
- Seifert, E.I., (2025), “Genre diffusion of idyll and elegy in High Biedermeier (elegiac idylls of A. Droste-Hülshoff)”, *Tomsk State University Journal of Philology*, no. 96, pp. 148–164.
- Seifert, E.I. (2025), “Lake (der See) and pond (der Weiher) in the poetry of the High Biedermeier period”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, vol. 903, no. 9, pp. 105–112.
- Sengle, F. (1980), *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815–1848*, Metzler, Stuttgart, Germany.
- Zagidullina, D.F. (2012), “Intra-literary synthetism (first third of the 20th century)”, *Nauchnyi Tatarstan*, no. 3, pp. 163–175.

Информация об авторе

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

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

Information about the author

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

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

Специфика поэтической речи Филиппа Уэйлена

Илья А. Ежов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ezovila12@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу поэтической речи поэта-битника Филиппа Уэйлена (1923–2002), чье творчество выходит за рамки классической эстетики и традиционной поэтики битников. Цель работы – выявить уникальные черты его поэтической традиции, сформировавшейся на пересечении американского модернизма и буддийской философской мысли.

Основное внимание в исследовании уделено фактам, определяющим специфику творчества Уэйлена, а также обзору эволюции понятия «поэтическая речь» в XX веке и ее соотношению с текстами поэта. В ходе анализа конкретных произведений были выделены ключевые факторы его поэтики: медитативность, редукция лирического «я» и воплощение буддийского принципа «Пустоты».

В заключительной части статьи проводится параллель с языковыми поэтами 1970-х годов, а также обозначаются перспективы дальнейших исследований творчества этого автора.

Ключевые слова: Филипп Уэйлен, битники, поэтическая речь, поэтика, лирическое «я», буддийская философия

Для цитирования: Ежов И.А. Специфика поэтической речи Филиппа Уэйлена // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 189–197. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-189-197

The specificity of Philip Whalen's poetic speech

Ilya A. Ezhov

*Russian State University for the humanities,
Moscow, Russia, ezovila12@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the poetic speech of the Beat poet Philip Whalen (1923–2002), whose work goes beyond the classical aesthetics and poetics of the Beats. The purpose of the work is to identify the

unique features of his poetic tradition, which were formed at the intersection of American modernism and Buddhist philosophical thought. The main focus was on describing the facts that made Whalen's work unique, reviewing how the concept of "poetic speech" evolved in the twentieth century, and how it relates to Whalen's texts. Further, the analysis of specific texts identified the key factors of his poetics, namely, meditative nature, the reduction of the lyrical self, and the embodiment of the Buddhist principle of "Emptiness". At the end of the article, a parallel is drawn with the language poets of the 1970s, and the prospects for future research on this author are outlined.

Keywords: Philip Whalen, the Beats, poetic speech, poetics, the lyrical self, Buddhist philosophy

For citation: Ezhov, I.A. (2026), "The specificity of Philip Whalen's poetic speech", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 189–197, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-189-197

Филипп Уэйлен – не самый известный американский поэт. Он принадлежит к движению битничества, однако он слишком не похож на всех. Его поэзия резко контрастирует с работами других битников, поэтому он и представляется нам интересным объектом исследования. В русском литературоведении данный поэт практически не изучен, он лишь косвенно упоминается в статье М.В. Гришина «Субкультура битников и их рецепция дзэн-буддизма в США (вторая половина 50-х – середина 60-х годов XX в.)» [Гришин 2015], а также в статье Рональда Вроона «Владимир Маяковский и Фрэнк О'Хара: новый взгляд» [Вроон 2020]. Между тем специфика его поэтической речи заслуживает специального изучения, поскольку его поэтика и поэтическая речь в целом могут оказаться весьма продуктивным объектом исследования.

Целью статьи является выявление специфики поэтической речи Филиппа Уэйлена и анализ тех принципов, которые определяют ее организацию в его поэзии: редукция лирического субъекта, фрагментарность, синтаксическая игра.

Для этого нам необходимо решить ряд задач: для начала мы должны дать определение «поэтической речи» в контексте творчества Уэйлена. Затем мы проанализируем языковые, синтаксические и структурные приемы в конкретных текстах, исследуем роль буддизма, дневниковой практики и американского модернизма в конструировании поэтической речи Уэйлена, а в конце постараемся дать оценку влиянию его поэтики на современную поэзию и продемонстрировать связь Уэйлена с последующими поэтическими течениями, а именно концептуалистами и «языковыми» поэтами.

Специфика поэтической речи Уэйлена находилась под влиянием нескольких факторов. Формально Уэйлен принадлежит к движению битников, но его также относят к нью-йоркской поэтической школе, поскольку поэтические принципы данной школы – медитативность, непосредственность – встречаются и в его стихах. Получается, что, несмотря на то что Уэйлен стоял у истоков движения, в частности участвуя на знаменитом вечере в галерее «Шесть», где битники впервые заявили о себе как о литературном движении, с точки зрения внутреннего содержания он больше близок к поэтам нью-йоркцам. Также не стоит сбрасывать со счетов, что, как и все битники, Уэйлен исходил из культурных установок американского модернизма, который в его творчестве смешался с искренним интересом к японской поэтической традиции и дзен-буддизму. Так как далеко не все битники брали именно литературные принципы восточной поэтики в принципе, это выделяет его из большинства авторов того времени. Чтобы все это суметь описать, нам нужна внятная и рабочая аналитическая категория, и теперь мы бы хотели проследить развитие интересующего нас термина «поэтическая речь».

Понятие «поэтическая речь» в XX в. претерпело радикальную трансформацию. Если в XIX в. поэзия ассоциировалась с музыкальностью, эмоциональной экспрессией и выражением внутреннего мира лирического субъекта, то уже с началом века XX поэтическая речь становится объектом рефлексии, деконструкции и эксперимента. Русский формализм заложил основы нового понимания поэтической речи как особого способа языковой организации. Р. Якобсон пишет: поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности из оси селекции на ось комбинации¹. Из этого можно сделать вывод, что в поэтической речи форма доминирует над ее коммуникативной функцией, и слово превращается в самодостаточный объект.

Примерно в это же время американские модернисты отвергают риторiku возвышенного в пользу зримого и бытового. Здесь можно вспомнить цитату У. Карлоса Уильямса из знаменитой поэмы «Патерсон» “No ideas but in things” [Williams 1963] – не идеи, но в вещах. Язык должен показывать действительность, а не объяснять ее. Модернизм повлиял на последующее поколение Американских поэтов, и Уэйлен не исключение. Также модернисты первыми поставили под сомнение саму возможность автономного я, способного говорить искренне, поэзия не выражает личность, а являет собой «побег от нее»².

¹ См.: Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

² Элиот Т. Традиция и индивидуальный талант / пер. с англ. Н.А. Кузнецовой. СПб.: Науча, 2021. 120 с.

Также в 60-е годы под влиянием французских структуралистов, провозгласивших, что нет ничего вне текста, язык превращается в борьбу идеологий и дискурсов [Деррида 2000], а значит теперь, когда мы пишем художественный текст, мы декодируем имплицитные языковые структуры, а не выражаем «поэтическое “я”». До предела эта логика доводится языковыми поэтами (language poetry), прямо провозглашающими: язык – не то, через что мы видим мир, а то, чем мы его строим [Bernstein 1986].

Параллельно с теоретическими течениями развивается медитативная поэтика, где поэтическая речь превращается в практику осознанности. В медитативной поэтике отказываются от каких-то суждений, а вещи демонстрируются в ее непосредственности. Учитывая, что Уэйлен закончил свою жизнь дзен-монахом, мы можем утверждать, что его поэтическая речь формировалась во многих степени под влиянием дзен-буддийской культуры.

Таким образом, ко времени творчества Ф. Уэйлена поэтическая речь существует в напряжении между разными полюсами: от эмоциональности до аналитизма, от музыкальности до смыслового наполнения, от личного до социального. Позднее при анализе конкретных отрывков мы увидим, что поэтика Уэйлена балансирует между обеими «крайностями», соединяя буддийскую практику внимания с радикальной языковой честностью, записывая свои стихи как поток сознания, но при этом подвергая его анализу.

Отдельно стоит проговорить культурные влияния на поэтику Уэйлена в целом, и его поэтическую речь в частности. Уже нами было упомянуто влияние американского модернизма, в частности У. Карлоса Уильямса и Э. Паунда. На тот момент это была общая тенденция, все американские поэты 1950-х гг. находились под влиянием этой традиции, Уэйлен не исключение. Помимо прочего стоит отдельно упомянуть влияние буддийской философии с ее акцентом на медитативности и аналитичности. Это подтверждается биографическим фактом, что Уэйлен получил от другого поэта-битника Г. Снайдера книги популяризатора дзен-буддизма Д. Судзуки, а также позднее в 1966–1967 гг. посетил Японию в рамках культурной программы, где помимо преподавательской деятельности, еще изучал японскую поэзию, известную своей краткостью и глубокой метафизичностью. Помимо прочего, не стоит забывать и про антибуржуазный дух литературы битников, направленный на их критику современного им американского общества и экспрессивности в искусстве, в частности. Как мы увидим далее, все эти четыре феномена – американский модернизм, буддийская философия, японская поэзия и битническое бунтарство – будут ярко выражены Уэйленом в его поэтической речи.

Уэйлен систематически, начиная со своего раннего творчества и заканчивая стихотворениями 1970-х гг., выстраивает образ поэта и самого себя в частности, как проводника, через который вещает язык. Одно из его стихотворений 1955 г. так и называется: «Не обращайте на меня внимания» (Pay no attention to me), где он пишет:

Ручка выписывает буквы
Их сила в мускулах
Моих рук³.

Это можно считать попыткой представить себя «каналом» – здесь не идет речь о некоем божественном вдохновении и музе, Уэйлен просто записывает буквы в слова. Это соотносится с модернистским взглядом, но описательность языка и общим отходом от романтизации поэта как носителя художественного гения. Уэйлен, с одной стороны, и создает текст, однако здесь нельзя сделать вывод, что имеет место сила вдохновения. Часть стихотворений Уэйлена выстроена как поток сознания, и мы не можем утверждать, что поэт сообщает нам некую прописную истину, ниспосланную ему свыше.

В целом наибольшее проявление отсутствия некоего авторского «я» начинается в 60-х годах и выходит на свой пик, когда Уэйлен принимает обет монашества. Поэт иронически отстраняется от своего человеческого существования в принципе в стихотворении “True Confessions” 1964 г. (Искренние исповеди):

Моя главная проблема в том,
Что люди ошибочно принимают меня
За человека
Олсон (будучи великим поэтом) сказал:
Этот Уэйлен, он как, как,
Он как большой пребольшой овощ

Он думает в правильном направлении⁴.

Это совпадает с буддийским положением о том, что не следует цепляться за свое «я». Уэйлен экстраполирует учение о Пустоте на свою поэтику, отказываясь позднее от цепляния за «Я» как поэта

³ The pen forms the letters / Their shape is in the muscles / Of my hand and arm.

⁴ My real trouble is / People keep mistaking me for a human being / Olson (being a great poet) says / “Whalen! – that Whalen is a – a – / That Whalen is a great big vegetable!” / He’s guessing exactly in the right direction.

и лирического субъекта. Буддийское учение о Пустоте требует от человека увидеть истинную суть вещей, что феномены не существуют сами по себе, а большая часть это просто наименования. Удивительным образом к этому приходят и формалисты через утверждение что внешняя оболочка слова определяет ее внутреннее содержание. Тем самым, Уэйлен одновременно наследует сразу двум традициям, пусть, с одной стороны, это и религиозная философия. Максимально это воплощается в стихотворении "In the night" 1971 г. (Ночью):

Я все еще слышу машины демонов призраков
 Машины демонов призраков
 Вполне естественно
 Мир больше
 И сложнее чем мы можем вспомнить
 Поэтому мы падаем
 В ложное превосходство⁵.

Здесь Уэйлен присутствует сам один раз, причем очень опосредовано, после чего он выходит на коллективное «мы» и выводит все в буддийское философское рассуждение о человеческом эго, которое тоже можно экстраполировать на романтическое понимание поэзии как выражения внутренней души. Но Уэйлен ничего не выражает, его рука просто выводит буквы, которые приходят ему на ум во время медитаций. Тем самым мы можем утверждать, что поэтическая речь Уэйлена с годами проходит путь от еще присутствующего модернистского поэтического «я» до его полного устранения в соответствии с буддийским учением о Пустоте.

Отрицая лирическое «я», Уэйлен также разрывает линейное повествование, превращая свои стихи в ассоциативные потоки сознания. Данный прием характерен для его стихов 1970-х гг., в частности «Отречение, мудрость, сострадание», выстроенный как поток мыслей, возникающих в голове поэта. В качестве полного примера приведем стихотворение «Кларку Кулиджу» 1975 г:

tick
 notch
 farandole
 A Venetian lantern rhyme

⁵ I keep hearing cars demons ghosts / Cars demons ghosts car demons / Quite naturally / The world is larger / More complicated than we can remember / And so we fall upward / Into a fake superiority.

Perfume wild thyme gland of youth
 Clara Wilkes Booth, Foundress
 Red Cross and Salvation Army
 Clara Barton Batten Durstine & Osborn
 incunabula tightrope novel of blank mind
 born clear and smooth not a wedge in sight
 whelms. qualms. nick.
 (scotch)
 Sham⁶

В этом стихе нет никакой иерархии поэтического – не поэтического. Все эти вещи проходят через сознание в конкретном моменте. Такой подход предвосхищает эстетику «языковых» поэтов, где любой дискурс может стать поэтическим материалом.

Рассматривая приведенные нами тексты как стадии развития поэтической речи Уэйлена, мы видим, как постепенно из его стихов начинает редуцироваться лирическое «я». Сначала оно все-таки присутствует, но очень опосредованно, как некий медиум для передачи языкового содержания, позднее оно входит в конфликт с учением о Пустоте, но все же с некоторым ее присутствием, и наконец, наступает обезличивание в поздних работах. Можно проследить, как тексты Уэйлена становятся все более фрагментированными, понятие линейного высказывания в них даже не присутствует, а текст, по сути, превращается в медитативную практику наблюдения.

Можно подвести это к главному выводу касательно поэтики Уэйлена и его поэтической речи – поэт трансформирует свою поэзию в буддийскую медитацию. Уэйлен не вмешивается в мир своими словами, он просто созерцает и позволяет ему быть. Буддийская философия определяет то, как поэт выстраивает свои стихи – фрагментированность и отрешенность, описание без каких-то интерпретаций, а различные «не-поэтические» вещи (то, что считается бытовым) становятся эстетическим объектом. «Я» автора перестает быть центром поэтической речи, а вместо нее ставится медитативное наблюдение.

Мы видим, что Уэйлен является связующим звеном между модернистами и языковыми поэтами, которые возводили языковые

⁶ Тик / метка / фарандола / Рифма к «Венецианскому фонарю» / Аромат «дикого тимьяна молодости» / Клара Уилкс Бут, основательница / Красного Креста и Армии спасения / Клара Бартон Баттен, Дарстин и Осборн / колыбель натянутый канат, роман пустого разума / рожденный ясным и гладким, без видимых препятствий. / прилив. Сомнение трещина. / (скотч) / Обман.

эксперименты в абсолюте. Нельзя сказать, что они точно вдохновлялись Уэйленом, однако многие приемы, встречающиеся в его стихах, можно найти у поэтов 1980-х и 1990-х гг. Главное различие между ними состоит в том, что языковые поэты вдохновлялись обшей аналитической философией, которая и занималась изучением языковых элементов, не принимая во внимание культурные специфики поэтик тех или иных регионов. Уэйлен же в своем творчестве как раз и пытался воплотить буддийские догматы.

Подводя итоги, мы можем утверждать, что поэтическая речь Ф. Уэйлена была весьма специфична, формируясь и в рамках американского модернизма, и в рамках буддийской философии. Поскольку этот автор практически мало изучен, многие из положений, обозначенных нами, могут оказаться продуктивными направлениями для исследования. Поэтическая речь Уэйлена дуалистична, и в будущем можно подробнее изучать, как поэт комбинирует такие, казалось бы, непохожие на себя поэтики, как трансгрессия лирического «я», а также исследовать его связи с другими поэтическими течениями своего времени.

Литература

- Вроон 2020 – Вроон Р. Владимир Маяковский и Фрэнк О’Хара: новый взгляд // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 3. С. 144–185. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>
- Гришин 2015 – Гришин М.В. Субкультура битников и их рецепция дзэн-буддизма в США (вторая половина 50 – середина 60-х годов XX в.) // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 5 (67). С. 116–122.
- Деррида 2000 – Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.
- Bernstein 1986 – Bernstein Ch. Content’s dream: Essays 1975–1984. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986. 465 p.
- Williams 1963 – Williams W.C. Paterson. N.Y.: New Directions, 1963. 246 p.

References

- Vroon, R. (2020), “Vladimir Mayakovsky and Frank O’Hara: a reappraisal”, *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 3, pp. 144–185. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>
- Grishin, M.V. (2015), “Subculture Beatniks and their reception of Zen-Buddhism in USA (50–60s of 20th century)”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, vol. 67, no. 5, pp. 116–122.

Bernstein, Ch. (1986), *Content's dream: Essays 1975–1984*, Sun & Moon Press, Los Angeles, USA.

Derrida, J. (2000), *O grammatologii* [De la grammatologie], Ad Marginem, Moscow, Russia. Williams, W.C. (1963), *Paterson*, New Directions, New York, USA.

Информация об авторе

Илья А. Езов, аспирант, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; ezovila12@gmail.com

Information about the author

Ilya A. Ezhov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ezovila12@gmail.com

История, память и литература:
об особенностях взаимодействия
(«Мешок с шариками» Ж. Жоффо)

Арина В. Бесова

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

Аннотация. В статье на основе теоретических работ М. Хальбвакса, Ж. Ле Гоффа и П. Нора выделяются ключевые «точки взаимодействий» между историей и памятью. В то же время рассматриваются особенности функционирования исторической памяти в литературе. На примере автобиографического романа Ж. Жоффо «Мешок с шариками», основой которого становятся воспоминания о пережитом им в детстве во время Второй мировой войны, рассматриваются особенности поэтики исторической памяти в литературе. Путем анализа субъектной организации текста и системы точек зрения, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации в романе выделяются особенности поэтики памяти, что позволяет говорить как об особенностях поэтики исторической памяти в романе Ж. Жоффо, так и о некоторых особенностях поэтики памяти в литературном произведении в целом. Кроме того, в статье выделяются особенности функционирования романа в общественном пространстве и рассматривается его влияние на память о Второй мировой войне.

Ключевые слова: Жоффо, автобиографический роман, история, память в литературе, поэтика исторической памяти, ремедиация памяти

Для цитирования: Бесова А.В. История, память и литература: об особенностях взаимодействия («Мешок с шариками» Ж. Жоффо) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 198–205. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-198-205

History, memory and literature: the peculiarities of interaction ("A Bag of Marbles" by J. Joffo)

Arina V. Besova

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

Abstract. This article identifies key "points of interaction" between history and memory based on theoretical works by M. Halbwachs, J. Le Goff and P. Nora. At the same time, it highlights the functioning of historical memory in literature. The article shows features of the poetics of historical memory by the example of the novel "A Bag of Marbles" by J. Joffo, which is based on his childhood memories during the Second World War. The features of the poetics of memory in the novel are highlighted by analyzing the subjective organization of the text and the system of points of view, speech organization and figurative structure, as well as spatio-temporal organization, which allows us to talk about features of the poetics of historical memory in the novel by J. Joffo and about features of the poetics of memory in a literary work in general. In addition, the article considers the peculiarities of the functioning of "A Bag of Marbles" in the social field and its influence on the memory of the Second World War.

Keywords: Joffo, autobiographical novel, history, memory in literature, poetics of historical memory, remediation of memory

For citation: Besova, A.V. (2026), "History, memory and literature: the peculiarities of interaction ('A Bag of Marbles' by J. Joffo)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 198–205, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-198-205

Во второй половине XX в. в связи с кризисом историзма, углубившемся на фоне неспособности исторической наукой объяснить исходя из ее существующих установок произошедшие события (в частности – события Второй мировой войны) [Шестова 2013], память как альтернативный истории путь становится все более обсуждаемым явлением в общественном пространстве. Появляется все больше работ, в которых память соотносится с историей [Хальбвакс 2005; Ле Гофф 2013] и др.

В чем же заключается отличие памяти от истории? Согласно М. Хальбваксу, история помещает себя «вне групп и над ними» [Хальбвакс 2005, с. 44], она использует простые деления для упорядочивания и формирует определенные блоки, стремясь к гомогенности исторического пространства, в то время как коллективная

память связана с конкретной группой, каждая из которых стремится сохранить свою уникальность. Таким образом, в отличие от истории, стремящейся представить отстраненный взгляд на прошлое «извне», индивидуальная и коллективная память представляют собой иную перспективу видения, взгляд на прошлое «изнутри».

Ж. Ле Гофф подходит к рассмотрению соотношения истории и памяти с точки зрения развития и функционирования коллективной памяти и истории как науки [Ле Гофф 2013]. Фундаментальной основой как для истории, так и для коллективной памяти, согласно ему, становится оппозиция «прошлое / настоящее», представление о которой тесно связано с существующими в тот или иной период времени концепциями времени. Несмотря на то, что память, по Ж. Ле Гоффу, является исходным материалом истории, они отличны друг от друга – прежде всего за счет того, каким образом они функционируют.

П. Нора также отмечает наличие разделения между памятью и историей. Согласно ему, «память – это жизнь, посетителями которой всегда выступают живые социальные группы», она питается разного рода воспоминаниями и чувствительна к разного плана изменениям, история же, в свою очередь, представляет собой проблематичную реконструкцию отсутствующего, репрезентацию прошлого. Она одновременно «принадлежит всем и никому», в то время как память имеет некую привязку [Нора 1999, с. 20].

Таким образом, можно сделать вывод, что, хотя история и память имеют некоторые общие основы (существование на стыке «прошлое» / «настоящее»), их функционирование в общественном пространстве различается.

Какую же роль литература играет в передаче воспоминаний о прошлом? Для сохранения воспоминаний о прошлом человеку необходим «носитель». Сам он также является «носителем», однако отдельно взятый индивид ограничен во времени продолжительностью своей жизни, а вместе с его жизнью перестают существовать и его воспоминания.

В качестве посредников в процессе передачи воспоминаний о прошлом выступают разного рода медиа. Согласно М. Маклюэну, «средство коммуникации есть сообщение» и один из путей «расширения» человека [Маклюэн 2003, с. 9]. Этим высказыванием актуализируется значимость не только самого сообщения, но и того, с помощью чего оно передается. Особую актуальность эта мысль приобретает, когда речь идет о медиа памяти. Таким медиа, в частности, может являться литература.

В.Я. Малкина отмечает, что употребление понятия исторической памяти в литературе возможно в терминологическом смысле

как описание «вторичной символической репрезентации личного или коллективного исторического прошлого в литературном тексте и его субъективном осмыслении» [Малкина 2023, с. 124]. Особенностями такого текста, согласно ей, становятся внутренне сопричастное восприятие субъектом речи прошлого из настоящего, сочетание документального и фикционального, наличие рефлексии по поводу прошлого, травмы и истории, фрагментарность и отрывочность текста, наличие ««мест памяти» <...> вместе с движением субъекта в пространстве и во времени» [Малкина 2023, с. 120], осмысление исторических событий, хода времени и своего места в нем, а также сочетание видения субъекта с панорамно-историческим видением. Важным в плане восприятия становится обладание читающим соотносимой исторической памятью.

При этом литература как медиапамяти может оказывать влияние как на память отдельных читателей, так и на память о каких-либо событиях прошлого в целом, вступая во взаимодействие с другими медиа и «запуская» формирование новых медиапродуктов, таким образом становясь частью сложной системы интеракций.

В автобиографическом романе Ж. Жоффо «Мешок с шариками»¹ основой произведения становятся воспоминания автора о пережитом им в детстве в период оккупации Франции во время Второй мировой войны.

Общая рамка «принадлежности» к памяти вводится в самом начале – в прологе к роману – за счет чего «задается» восприятие через определенную призму – призму воспоминаний о прошлом («Эта книга – не исторический труд. Я хотел рассказать о том, что пережил в оккупации, так, как это запомнилось мне десятилетнему»; с. 7). В дальнейшем эта «принадлежность» подчеркивается за счет введения разных конструкций, отсылающих к наличию/отсутствию воспоминаний: «Папины рассказы слились в моей памяти в одно бесконечное приключение...» (с. 20), «Я не помню, что мы ели, в памяти у меня остался только стук ложек...» (с. 42), «Сегодня, когда я вспоминаю те годы, наверное, именно лицо этой маленькой девочки встает у меня перед глазами задолго до всего остального...» (с. 253), «...это был какой-то вихрь, от которого в моей памяти почти не осталось отдельных образов» (с. 274) и т. д.

Основным вспоминающим и повествующим субъектом в романе становится Жо или Жозеф. Именно его «история» разворачива-

¹ Жоффо Ж. Мешок с шариками / пер. с фр. О.А. Михайловой. М.: Эксмо, 2023. 320 с. (Сила духа. Книги о преодолении себя). Далее текст романа Ж. Жоффо «Мешок с шариками» приводится по данному изданию. Номер страницы указывается в тексте в круглых скобках.

ется перед читателем. Индивидуальность воспоминания в произведении выражается как в том, о чем вспоминается, так и в том, как об этом вспоминается. Так, воспоминания оказываются связаны прежде всего с тем, что происходит с вспоминающим субъектом и его семьей в период до и в годы Второй мировой войны (притеснение евреев, побег из Парижа, переход демаркационной линии, переезды между городами, пребывание в лагере «Новая жатва», нахождение под арестом, освобождение и др.).

В рассказывании о прошлом вспоминающим субъектом оказывается сильна интенция «я». Первое предложение 1-й главы – «Шарик перекачивается у меня между пальцев в глубине кармана» (с. 9). При этом «я» может становиться частью разных «мы». Прежде всего, это «мы» – «я» и брат Морис, с которым вместе преодолеваются трудности, и «мы» – семья.

Несмотря на то что в произведении выстраивается общая хронологическая линия, подчеркиваемая за счет введения различных пространственных и временных маркеров («Это самая обычная ночь, ночь 1941 года» (с. 23), «С первого взгляда это наблюдение не кажется особенно интересным, но сейчас, в конце 1943 года, оно бесценно...» (с. 249) и др.), воспоминания могут следовать друг за другом как по хронологическому, так и по ассоциативному принципу.

Важным становится наличие некой общей точки, из которой происходит воспоминание, что подчеркивается за счет соотношения «тогда» и условного «сейчас», а также сравнений с пережитым позже, по отношению к времени, о котором вспоминается: «Позже, когда все было позади, я узнал, что папа еще долго стоял после нашего ухода и раскачивался с закрытыми глазами, пытаюсь унять боль, древнюю, как само время» (с. 43), «Да, я ведь не упоминал еще о том, что мы были в беретах. Сейчас дети их не носят – видимо, головы у них стали крепче и уже не мерзнут так, как в былые времена» (с. 99) и др.

Отличительной чертой как воспоминаний, так и самого воспоминания при этом становится переживание происходящего вспоминающим субъектом в детстве, за счет чего создается особая оптика видения происходящего. Так отдельные воспоминания того периода оказываются, в частности, связаны со школой и играми.

Особым визуальным образом, связанным с детством как явлением, в романе представлены шарики, которые в том числе становятся частью названия произведения (в оригинале – *Un sac de billes*). Для Жо в детстве шарики не только выступают как нечто особо ценное (с описания любимого шарика начинается 1-я глава), но и тем, что ассоциируется напрямую с детством. Они возникают,

когда речь идет о произошедших внутренних изменениях в связи с теми препятствиями, которые Жо пришлось преодолеть («Мне кажется, меня больше не соблазнят ни костяшки, ни даже шарики...» (с. 246)).

Само детство в сложившихся условиях и детское восприятие также становятся предметом осмысления («Для ребенка, которым я тогда был, война ничем не напоминала хаоса, беспорядка или полицейского участка. <...> И вот эта такая желанная война взрослых <...> привела к тому, что я, ребенок, был брошен ударом приклада в запертую комнату...» (с. 193–194), «Мою жизнь они не забрали, но, может быть, сделали нечто похуже – забрали мое детство, убив во мне ребенка, которым я мог бы быть...» (с. 246–247)).

Помимо событий прошлого предметом рефлексии становится форма изложения. К примеру, при описании последней встречи с мадмуазель Хаузер вводится размышление о ее будущем: «Я было хотел написать “и больше я ее никогда не видел”, но замечаю, что уже не раз использовал это выражение» (с. 216). При смене временной формы повествования: «Продолжение я предпочитаю рассказать вам в настоящем времени – мне кажется, это сделает мое приключение более безобидным <...> Ведь настоящее время не таит в себе никакого подвоха – это время, когда мы простодушно проживаем вещи такими, какими они являются нам...» (с. 255).

Примечательно, что память как явление также становится предметом рефлексии. Так в прологе не только соотносятся память и история, но также появляются рассуждения об особенностях памяти и ее «воплощения» в тексте («Прошло уже тридцать лет. Одни воспоминания уходят, другие искажаются, такова уж наша память. Но главное – во всей его подлинности, трогательности, комичности и ужасе – здесь, на этих страницах»; с. 7). Эпилог же в романе посвящается размышлениям о причинах написания книги («Зачем я написал эту книгу? <...> Книга написалась сама собой – возможно, мне это было необходимо. Я говорю себе, что сын прочтет ее позже, и этого мне достаточно» (с. 289)).

Как отмечает сам автор в «Диалогах с читателями» (с. 291–318), выход «Мешка с шариками» в 1973 г. привлек большое внимание общественности, в том числе положив начало огромному количеству писем с вопросами. В дальнейшем роман был переведен на 18 языков, получив еще большее распространение и став доступным для более широкой аудитории читателей.

Важно, что как целое роман оказывает воздействие не только на память отдельных читателей, но и на память о Второй мировой войне в целом, с одной стороны, находя «опору» в других медиапродуктах (текстах, фильмах и др.), с другой стороны, влияя на фор-

мирование новых трудов, а также способов говорения о прошлом. Так, в частности, в 1975 г. выходит одноименный фильм режиссера Ж. Дуайона (J. Doillon), в 2017 г. – фильм режиссера К. Дюге (C. Duguay). В 2011 г. на французском языке начинает выходить графическая адаптация романа.

Таким образом, на основе анализа субъектной организации и системы точек зрения, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации можно говорить о поэтике исторической памяти в романе Ж. Жоффо «Мешок с шариками». Кроме того, благодаря рассмотрению его функционирования в качестве медиа памяти, можно говорить о влиянии романа как на память отдельных людей, так и на память о Второй мировой войне в целом.

Литература

- Ле Гофф 2013 – *Ле Гофф Ж.* История и память / пер. с фр. К.З. Акопяна. М.: РОССПЭН, 2013. 303 с.
- Маклюэн 2003 – *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. 464 с. (Публикации Центра фундаментальной социологии)
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Историческая память в литературе: подходы к анализу // Память как история и воображение / ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. С. 113–124.
- Нора 1999 – *Нора П.* Между памятью и историей: Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. С. 17–50.
- Хальбвакс 2005 – *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / ред. М. Габович. М.: НЛО, 2005. С. 16–50.
- Шестова 2013 – *Шестова Т.Л.* Глобальный историзм и кризис научной рациональности // Лесной вестник. 2013. № 5 (97). С. 30–36.

References

- Halbwachs, M. (2005), “Collective and historical memory”, in Gabovich, M., ed., *Pamyat’ o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa* [Memory of the war 60 years later. Russia, Germany, Europe], NLO, Moscow, Russia, pp. 16–50.
- Le Goff, J. (2013), *Istoriya i pamyat’* [History and memory], ROSSPEN, Moscow, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Historical memory in literature: approaches to analysis”, in Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., eds., *Pamyat’ kak isto-*

- riya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia, pp. 113–124.
- McLuhan, M. (2003), *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man], KANON-press-Cz, Kuchkovo pole, Zhukovsky, Moscow, Russia. (*Publikatsii Tsentra fundamental'noi sotsiologii*)
- Nora, P. (1999), “Between memory and history. Les lieux de mémoire” in *Frantsiya-pamyat'* [France-memory], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 17–50.
- Shestova, T.L. (2013), “Global historicism and the crisis of scientific rationality”, *Forestry Bulletin*, vol. 97, no. 5, pp. 30–36.

Информация об авторе

Арина В. Бесова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; arinabesova@mail.ru

Information about the author

Arina V. Besova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; arinabesova@mail.ru

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-206-214

Ольфакторные образы смерти в хоррор-манге Д. Ито «Рыба»

Елизавета Е. Гусарова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ms.elisa02@mail.ru*

Аннотация. Настоящая статья посвящена проблеме изображения запаха в манге Дзюндзи Ито «Рыба» (2002). В процессе исследования решаются несколько задач, первая из которых состоит в том, чтобы определить, какое место занимает традиция изображения запаха и конкретно его разновидности (зловония) в ряде произведений поэтики ужаса XX–XXI вв. и в творчестве Ито в частности. Исследование также затрагивает вопрос о способах осмысления и изображения запаха в культуре и эволюции, которое они претерпевают за последние два столетия. Стоит отметить, что источником отвратительного запаха в манге являются разлагающиеся тела: в начале – рыб, а затем – людей. Это не только подводит нас к проблеме телесности и трупного запаха как метонимии смерти, но и иллюстрирует путь, которым «лавкрафтовский ужас» трансформировался в body horror. Способ распространения запаха также символически отсылает к теории миазмов, заражению и болезням. Вторая задача исследования связана с рассмотрением способов изображения запахов в графическом нарративе и проблеме интерпретации знаков ольфакции.

Ключевые слова: ольфакторные образы, заражение, графический нарратив, японская манга

Для цитирования: Гусарова Е.Е. Ольфакторные образы смерти в хоррор-манге Д. Ито «Рыба» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 206–214. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-206-214

© Гусарова Е.Е., 2026

Olfactory images of death in horror manga “Gyo” by J. Ito

Elizaveta E. Gusarova

Russian State University for the Humanities,

Moscow, Russia, ms.elisa02@mail.ru

Abstract. This article is devoted to the problem of the representation of smell in horror manga “Gyo” by J. Ito (2002). In the course of the research, several tasks are being solved, the first of which is to determine the place occupied by the tradition of depicting smell and specifically its varieties (stench) in a number of works of horror poetics of the 20th – 21st centuries and in the works of Ito in particular. The study also raises the question of ways to understand and portray smell in culture and the evolution that they have undergone over the past two centuries. It is worth noting that the source of the disgusting smell in the manga are decomposing bodies: firstly fish, and then people. This not only brings us to the problem of physicality and the smell of corpses as a metonymy of death, but also illustrates the way in which “Lovecraft horror” transformed into body horror. The way the smell spreads is also symbolically linked to the theory of miasma, infection, and disease. The second task of the study is related to the consideration of ways to depict odors in a graphic narrative and the problem of interpreting olfaction signs.

Keywords: olfactory images, infection, graphic narrative, Japanese manga

For citation: Gusarova, E.E. (2026), “Olfactory images of death in horror manga “Gyo” by J. Ito”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 206–214, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-206-214

Осмысление ольфакции играет одну из ключевых ролей в манге Д. Ито «Рыба». Это прослеживается в заголовочном комплексе, где 12 из 19 глав (т. е. более половины) носят названия, связанные со «зловонием». В японском языке в составе таких заголовков можно заметить иероглифы 死臭 – «смерть» и «запах». Последний иероглиф также может значить «вонь», в составе других слов он приобретает значение «вкуса» и «сияния». При переводе на русский существует большой соблазн перевести сочетание как «трупный запах» – как еще может пахнуть смерть? Однако нужно воздать русским переводчикам, осуществившим игру слов: смерть (труп) является причиной запаха; но, в контексте манги верно и то, что запах является причиной смерти. Нарушение причинно-следственной связи порождает эту реверсивность; соответственно,

в «трупном запахе» теряется двусмысленность. Надо сказать, что и русский язык сослужил манге хорошую службу, подчеркнув сопричастность ко «злу» (зло-воние), чего нет в других языках.

В рамках исследования необходимо определить, какое место в культуре отвела запахам история к началу XXI в. Р. Мюшембле утверждает, что запах – это прежде всего «социальное чувство» [Мюшембле 2022, с. 17]. Восприятие запаха индивидом не является врожденным – мы учимся определять, что пахнет хорошо, а что плохо, и так проходим ольфактивное воспитание, которое зависит от социума, в котором мы находимся. Запах вездесущ во все периоды истории: например, Средневековые города воняли нечистотами за неимением канализации, кроме того, неприятные запахи источала работа большей части ремесленников (свечевары, кожевники, гончары, красильщики тканей, художники, пекари, мясники). Хотя Р. Мюшембле описывает состояние европейской цивилизации, можно экстраполировать его основные положения и на Японию, поскольку японская деревня также проходила процесс урбанизации.

Связь плохого запаха, грязи и болезни очевидна на эмпирическом уровне. С середины XVIII в. гигиенисты-«аэристы» называют зловоние «гнилостной угрозой». «Репутацию» запахов в обществе также подорвала теория миазмов, которые, согласно Гиппократу, являются телесными испарениями и заражают воздух. К началу XIX в. запах в культуре был вытеснен из триады «гигиена – красота – порядок», а наличие телесного запаха как такового стало восприниматься как нечто постыдное. Так, общество приходит к пересмотру проблемы телесности. Тело не должно себя проявлять естественными физиологическими процессами (включая пот, метеоризм, отрыжка и так далее), и запах как форма присутствия тела становится стигмой – значит, изгнание запаха и тела становятся параллельными процессами.

Так мы приходим к дихотомии отсутствия и присутствия запаха: как отмечает Д. Лапорт, эпитет «красивый» вообще не применим к запаху, зато его можно измерить интенсивностью [Лапорт 2010, с. 574]. В этом случае триггером может стать любой сильный и навязчивый запах, необязательно плохой. Подобную ситуацию метафорически переосмысляет «Бомба-вонючка», вторая часть аниме-антологии «Воспоминания о будущем» (1995), где герой, приняв таблетку, начинает источать сильный запах, который убивает окружающих; при этом смертоносный газ пахнет не разлагающимися телами, как у Д. Ито, а цветами.

Таким образом, главные герои манги «Рыба» живут в мире, где телу запрещено проявлять себя. Однако какие бы запахи не

источало тело при жизни, сильнее всего оно пахнет после смерти. Иронично, что главные герои – Кейко и Тадаши – не могут узнать запах трупа, потому что живут в обществе, где люди изолированы от проявлений телесной смерти бюрократией; где покойников демонстрируют родственникам и друзьям омытыми, наряженными и забальзамированными, «как живыми». Единственный из героев, кто знаком с запахом смерти – Когияма, дядя Тадаши: его отец умер от сердечного приступа у себя в гараже, и поскольку он часто там задерживался, семья не отправилась искать его сразу, «а день был очень жаркий». Этот случай можно назвать исключительным, поскольку общество не успело отреагировать на смерть и убрать ее «следы». Интересно, что дядя Когияма отказывается от вербальной экспликации запаха, и вывод, что при высокой температуре разложение ускоряется, зависит от рецепции героев и читателя.

Хотя Кейко не знает источник зловония, она понимает, что оно исходит от человеческого тела. Определить, как именно ощущается этот запах, не представляется возможным, это «эйдос вони», который перекрывает все, включая запах гнилых водорослей и рыбного рынка (действие первого тома происходит на Окинаве, морском курорте). То, насколько тонко Кейко чувствует запахи и определяет их направление, как бы напоминает, что обоняние – архаичный канал передачи информации о внешнем мире, и несмотря на то, что оно оказалось вытеснено более прогрессивными органами чувств, такими как зрение и слух, люди, по выражению З. Фрейда, так и остались «обоняющими животными». Первичная функция обоняния – передача бинарного кода, сигнализирующего об опасности или ее отсутствии, но Кейко выступает своего рода сигнализацией. Тем не менее обостренное обоняние не становится ее преимуществом, а, наоборот, навлекает смертельную угрозу. В мире зловония обоняние – большой изъян, потому что в таком случае реципиент способен воспринять знаки внешнего мира в полной мере, а «полная мера» смертельной опасности – смерть. Одновременная избыточность внешнего мира и субъекта не заканчивается для последнего ничем хорошим. Иронично, что утрата ольфакторной идентичности (собственного запаха) переживается Кейко гораздо тяжелее, чем утрата внешности.

Источником зловония выступает организм, состоящий из трупа существа (сначала рыб, потом людей) на механических ногах и бактерии, которые размножаются в нем и выделяют газ, приводящий механизм в движение. В литературе ужасов сюжет о рыбах, вышедших на сушу, воплотил Г.Ф. Лавкрафт в рассказе «Мгла над Инсмутом» (1936). Примечательно, что и в этом произведении запах выступает маркером смерти: «трупный смрад, вкупе с ви-

тавшей над городом рыбной вонью, заставлял постоянно думать о тлении и смерти»¹. Другим примером ольфакторного изображения смерти является его рассказ «Холодный воздух» (1926), но в целом сложно сказать, что обращение к смерти через ольфакторные образы имеет большое распространение.

«Рыба» – это очень нехарактерное произведение Д. Ито в том смысле, что творящийся хаос в нем объясняется конкретным событием – военными преступлениями. Здесь автор обращается к постпамяти о войне. По некоторым подсчетам, на острове Хоккайдо находятся около 40 не найденных мест захоронений химоружия; в самом начале манги первое, что видит Такаши при погружении – останки военного корабля, который перевозил подопытные образцы. Неизвестно, о какой войне – Первой или Второй мировой – идет речь в манге, но случаи биотерроризма встречались еще до нашей эры. Так, по свидетельствам Фукидида, во время Пелопонесской войны ходили слухи об отравленных колодцах. Неизвестно, была ли вода в колодцах отравлена на самом деле, но страх перед «невидимым врагом» очень примечателен. Связь болезни и военного дискурса обусловлена еще и тем, что эпидемии часто вспыхивают в осажденных городах и лагерях. Ю. Такер отмечает, что распространение через инфекцию также характерно для оккультной биологии – вампиров, оборотней и зомби [Такер 2020, с. 117]. Истории перед отравленной водой несколько уступают по популярности подозрения в заражении почвы, связанные с ее засолонением, а вот страх массового намеренного отравления воздуха появился относительно недавно и связан с событиями XX в., в первую очередь Первой мировой войной. Впервые газ в качестве оружия массового поражения был применен в битве при Ипре (1915), что породило гонку химического вооружения и изменило представление о ведении войны, о чем пишет У. Скотт Пулл в «Пустоши» [Скотт Пулл 2023]. Одна из основных черт химического и биологического оружия – его невидимость; газ предстает неким призраком. Такая визуализация и представлена у Ито, где герой в парах зловония различает лица погибших, а газ собирается в сгустки, очертаниями напоминающие призраков.

На первый взгляд кажется, что вина за создание симбиоза машин и микробов лежит исключительно на ученых, но антропогенный характер катастрофы – это скорее иллюзия, создаваемая автором. Газ был создан по человеческой воле, но эксперимент прова-

¹ *Лавкрафт Г.Ф.* Мгла над Инсмутом: рассказ, повесть, роман, сонеты / пер. с англ. О. Алякринского. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. С. 103.

лился, а слияние машин и организмов наступило позже, вследствие случайных совпадений. Ученые открывают «ворота заражения», проход темной материи в мир людей – но не создают ее. Такой же иллюзией является и временные рамки повествования – на самом деле история бактерий началась не в 40-х годах прошлого века, а уходит в архаику, в мир до людей. Именно бактерия, выделяющая газ и размножающаяся в нем, оказывается главным актором.

Апокалипсис, показанный в «Рыбе», становится триумфом возвращения тела; проблема в том, что оно возвращается не к своему хозяину, а «другому»; на самом деле его похищают у человека. Бен Вудард в «Динамике слизи» замечает: «Вонь смерти – это и вонь оплодотворения»². Смерть людей становится путем размножения бактерий, эрос одного оборачивается танатосом другого. Такая смерть не сопровождается нормативным ритуальным захоронением: нет ни одного погребенного по всем обрядам трупа, ни освидетельствования смерти, а попытки вести официальный учет зараженным и погибшим оборачиваются крахом. Это происходит из-за массовых беспорядков, а также из-за того, что тело в буквальном смысле убегает от своих гробовщиков на механических ногах. Бег продолжается до тех пор, пока тело не сгниет, и машина не отправится на поиск новой «батарейки».

Массовая эпидемия меняет отношения между насильник-жертва. С одной стороны, люди, поработанные микробом, находятся в пассивном положении, с другой, они также выступают акторами, участвуя в распространении болезни и представляя опасность для живых. Мы не испытываем к «ходячим мертвецам» сочувствия, поскольку они обезличены. Потеря индивидуальности – их главная смерть: они выглядят и пахнут совершенно одинаково. Как отмечает С. Сонтаг, чем ближе мы к мертвецу, тем больше страдания испытываем при взгляде на его тело и тем больше наше возмущение от созерцания его смерти другими, и наоборот [Сонтаг 2014, с. 48]. Кроме того, машины своими трубками уничтожают интимность тела и буквально насилуют его. Но и интимность самой смерти тоже исчезает, поскольку она из личного дела перерастает в общественное. Интересно, что в отношении самих себя машины тоже не терпят различий, и нападают на машины «нового образца», т. е. на Кейко и на дядю Когиаму.

Единственная, чья судьба занимает главного героя и читателя, – это Кейко. В течение повествования он преследует ее тело,

² Вудард Б. Динамика слизи: Зарождение, мутация и ползучесть жизни / пер. с англ. Д. Хамис. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 62. (Исследование ужаса; вып. 1)

пока ее не сжигают другие машины. В дискурсе о посмертном бытовании большое место занимает кремация и идея «очищающего огня». Дело в том, что зловонный газ обладает всеми свойствами газов – он летуч и легко воспламеняется. Огонь, с одной стороны, высвобождает сущность газа в наиболее смертоносной форме, где уничтожается даже телесное. С другой – это единственный способ прекратить его существование, так как после воспламенения газ сгорает. То, что в конце от Кейко остается скелет, – свидетельство ее очищения и возможность выйти из замкнутого круга зловония, так как кости ничем не пахнут. Избавление костей от остатков плоти играет важную роль во многих культурах. У народа Онге (Андаманские острова), например, очищение костей от *jerimaga* («остатков гниющей плоти») является восстановлением «истинной» формы тела и восстановлением жизненной силы [Classen, Howes, Synnott 1994, с. 152]. Так, Кейко обретает покой, в то время как остальные тела объединяются в марш смерти.

Динамика движения машин важна для понимания кульминации. Изначально акцент делается на том, что движение механических ног «беспорядочно» и лишено логики. Его цель – дать газу покрыть как можно большую площадь, пустая машина «без тела» чувствует живое существо и бежит к нему. Однако в конце тела начинают следовать в одном направлении, как будто ими что-то управляет. Незадолго до развала цивилизации в тексте появляется элемент карнавализации, который выражается в цирке зловония. На первый взгляд этот элемент инороден происходящему и является цитатой из другой работы Д. Ито «Цирк смерти», где каждое представление оборачивается смертью артистов. В «Рыбе» они проворачивают трюки с помощью людей-машин, а фигура распорядителя цирка тождественна фигуре дьявола, о чем свидетельствуют горизонтальные зрачки, как у козла. Он не является причиной происходящего; но поскольку зло притягивается по закону сопряжения, бродячий цирк также перемещается к центру апокалипсиса. Распорядитель рассказывает Тадаши о газе, точнее констатирует, что истина о нем и о том, что происходит между машиной, бактерией-паразитом и ее жертвой, не может быть открыта не-мертвецу (свидетелю по Агамбену [Агамбен 2012]) и, кроме того, подтверждает теорию темного витализма: газ живой, и он будет существовать после людей.

Тадаши – единственный, кто может видеть газ в силу своей внимательности, а также исключительного положения главного героя. Газ светится и, по словам героя, имеет голубой цвет (в чем читатель не может убедиться эмпирическим путем, поскольку манга выполнена в черно-белых цветах). Чего манга действительно лишена, так это графических эмблем: вертикальных линий, символизирующих

тепло, запах и поток воздуха. Отчасти они придают изображению условность и комичность, поэтому почти не встречаются в работах Д. Ито. Вместо этого газ представлен стуктами, щупальцами и лицами мертвецов, «призраками», чья душа теперь заточена в нем.

Чем завершается манга? Подавляющее большинство живых существ умерло или вымрет в ближайшее время, но кучка избранных останется и будет бороться со злом. Последняя глава называется «Мир смертельного зловония», и этот мир не может существовать без реципиента, способного ощущать запах. Таким образом, новый порядок, несмотря на свою апокалиптичность и фатальность для эпохи антропоцена, не может существовать без человека.

Литература

- Агамбен 2012 – *Агамбен Дж.* Homo sacer: Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. 192 с.
- Лапорт 2010 – *Лапорт Д.* Non olet – Не пахнет // Ароматы и запахи в культуре / сост. О.Б. Вайнштейн. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 563–577.
- Мюшембле 2022 – *Мюшембле Р.* Цивилизация запахов: XVI – начало XIX в. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 312 с.
- Скотт Пулл 2023 – *Скотт Пулл У.* Пустошь: Первая мировая и рождение хоррора / пер. с англ. А.С. Яковлева. М.: АСТ, 2023. 320 с.
- Сонтаг 2014 – *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания / пер. с англ. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем, 2014. 96 с.
- Такер 2020 – *Такер Ю.* Три текста о заражении. Пермь: Гиле Пресс, 2020. 132 с. (Lineae; вып. 1)
- Classen, Howes, Synnott 1994 – *Classen C., Howes D., Synnott A.* Aroma. The cultural history of smell. L.; N.Y.: Routledge, 1994. 248 p.

References

- Agamben, G. (2012), *Homo sacer: Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The witness and the archive. Homo Sacer III], Evropa, Moscow, Russia.
- Laporte, D. (2010), "Non olet – doesn't smell", in Vainshtein, O.B., comp., *Aromaty i zapakhi v kul'ture* [Aromas and odors in culture], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Muchembled, R. (2022), *Tsivilizatsiya zapakhov. XVI – nachalo XIX veka* [A cultural history of odors in early Modern times], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- Scott Poole, W. (2023), *Pustosh': Pervaya mirovaya i rozhdenie khorrora* [Wasteland: the Great war and the origins of Modern horror], AST, Moscow, Russia.
- Sontag, S. (2014), *Smotrim na chuzhie stradaniya* [Regarding the pain of others], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Thacker, E. (2020), *Tri teksta o zarazhenii* [Three texts about the infection], Gyle Press, Perm', Russia.
- Classen, C., Howes, D. and Synnott, A. (1994), *Aroma. The cultural history of smell*. Routledge, London, UK, New York, USA.

Информация об авторе

Елизавета Е. Гусарова, магистр, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; ms.elisa02@mail.ru

Information about the author

Elizaveta E. Gusarova, master, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ms.elisa02@mail.ru

Поэтика памяти и воображения
в книге «Счастлив тот, кто может забыть»
Андреаса Гедина

Динара С. Сабитова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена теме памяти, соотношению категорий воображения и забвения на примере книги шведского автора Андреаса Гедина «Счастлив тот, кто может забыть», 2023 г., которая продолжает традицию иммигрантской культуры в Швеции, развивая тему переживания травматического опыта после Холокоста. В статье рассмотрены память, забвение и воображение как структурные элементы произведения. Важную роль в репрезентации памяти играет воображение основного субъекта речи, нарратора, который, не зная прошлого своего дедушки, обращается к воображаемому, тем самым достраивает утраченные или скрытые воспоминания, заполняет лакуны памяти, опираясь на свои чувства и эмоции, а также на исторический контекст. В статье показано, как утрата прошлого не препятствует, а, напротив, побуждает нарратора воссоздать его картину, способствуя обретению утраченных воспоминаний. Через анализ субъективной организации текста и его образной структуры рассматривается специфика репрезентации исторической памяти в произведении А. Гедина.

Ключевые слова: А. Гедин, поэтика исторической памяти, воображение и забвение в литературе, воображаемый мир героя

Для цитирования: Сабитова Д.С. Поэтика памяти и воображения в книге «Счастлив тот, кто может забыть» Андреаса Гедина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 215–222. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-215-222

Poetics of memory and imagination
in Andreas Gedin's book
"Happy is he who can forget"

Dinara S. Sabitova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the theme of memory and the relationship between the categories of imagination and forgetting, using Swedish author Andreas Gedin's 2023 book, "Happy is he who can forget," as an example. This book continues the tradition of immigrant culture in Sweden by exploring the theme of post-Holocaust trauma. The article examines memory, forgetting and imagination as structural elements of the work. The imagination of the narrator plays a key role in representing memory. Unaware of his grandfather's past, he turns to the imaginary, thereby completing lost or hidden memories and filling in the gaps of memory, drawing on his feelings and emotions, as well as the historical context. The article demonstrates how the loss of the past, rather than hindering, encourages the narrator to recreate its image, facilitating the recovery of lost memories. Through an analysis of the subjective organization of the text and its figurative structure, the specific representation of historical memory in Andreas Gedin's work is examined.

Keywords: A. Gedin, poetics of historical memory, imagination and forgetting in literature, the imaginary world of the hero

For citation: Sabitova, D.S. (2026), "Poetics of memory and imagination in Andreas Gedin's book 'Happy is he who can forget' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 215–222, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-215-222

Понятие «память» в широком значении используют ученые разных областей, в том числе и литературоведы, рассматривающие литературную память, а также память в литературе, а именно репрезентацию личной, коллективной, культурной и исторической памяти в художественных произведениях, чему посвящено немало научных работ.

Историческая память в литературе представляет собой отражение исторического прошлого как способа организации художественной реальности произведения, соотношение коллективного исторического прошлого с личной памятью, а также рефлексии и осмысление прошлого в художественном произведении через призму настоящего времени. Важную роль в изображении и восприятии

памяти в литературе играет воображение. А.В. Корчинский пишет, что «Образы истории, производимые коллективами и отдельными индивидами, тесно взаимосвязаны с логикой воображения, характерной для ментальных, интеллектуальных и художественных практик эпохи» [Корчинский 2023, с. 232].

Рассматривая понятие «воображение», следует обратиться к монографии О.В. Дрейфельд «Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики». Она отмечает, что литературное произведение не ограничивается изображением внешних проявлений человека в мире, а включает раскрытие внутреннего мира героя, его характера и мировоззрения в форме внутреннего монолога, посредством сновидений, галлюцинаций и прочего, порожденного воображением персонажа. Следовательно, внутри художественной реальности, созданной автором, возникает вторичная, воображаемая реальность, сформированная персонажем сознательно или бессознательно.

Невозможно говорить о памяти, не учитывая при этом ее обратной стороны – забвения. Ссылаясь на немецкого социолога Никласа Лумана, Ю. А. Сафронова замечает, что основным процессом скорее является забвение нежели память, так как сохранению подвержены лишь исключительные воспоминания¹. Что же в таком случае подвластно забвению? Обратимся к П. Рикёру, который обозначил то, что мы не только не можем абсолютно все помнить, но также и не можем все рассказать [Рикёр 2004, с. 619]. Важно также то, что забвение не является однозначно отрицательным или положительным действием. Забвение – это как правило естественный процесс, следовательно, отношение к нему может быть скорее нейтральным. Вернемся к понятию память. Так, П. Рикёр, например, выделяет «неправильную» память, то есть ту, которая подверглась той или иной травме [Рикёр 2004, с. 103]. По мнению философа, оправданно также выделять феномен «неправильного» забвения, в процессе которого событие вытесняется из пространства памяти, но не забывается окончательно, сохраняя травматический опыт, что в последствии, как бы это парадоксально не звучало, способно побудить к вспоминанию [Рикёр 2004, с. 694]. Таким образом, преодоление забвения является способом сохранения памяти и обретения идентичности, поскольку воображение оказывается не противоположностью памяти, а инструментом ее актуализации в условиях утраты и молчания, обеспечивающим возможность художественной реконструкции прошлого.

¹ Сафронова Ю.А. Историческая память: введение: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. С. 151.

Целью нашего исследования становится определение способов репрезентации исторической памяти в литературе в связи с забвением и воображением. Память и воображение не просто становятся двигателями сюжета, но и структурными элементами произведения.

Итак, «Счастлив тот, кто может забыть»² – книга шведского писателя Андреаса Гедина о его дедушке Георге Израиле, представляющая собой попытку изобразить прошлое, а также преодолеть его молчание о пережитом на войне, нацизме и Холокосте.

Говоря о шведской литературе XXI в., отметим, что влияние иммигрантской культуры усилилось в сравнении с послевоенным периодом, благодаря авторам второго и третьего поколений, чьи произведения фокусируются на памяти, постпамяти, идентичности и травме. Произведение А. Гедина продолжает эту традицию, углубляя тему взаимодействия личной, культурной и исторической памяти, а также травматического опыта. Важную роль здесь играет также воображение, позволяющее создавать субъективный, вымышленный образ мира.

Перейдем к анализу книги и попробуем ответить на вопрос: как соотношение памяти и воображения связано с поэтикой произведения? В статье мы сосредоточимся на субъектной и образной структурах текста, т. е. на том, кто вспоминает и как при этом рассказывает или размышляет об исторических событиях прошлого. Мы будем опираться на особенности художественной структуры произведений, связанных с исторической памятью, которые выделяет В.Я. Малкина в статье «Историческая память в литературе: подходы к анализу» [Малкина 2023, с. 113]. Обозначим, что в нашей статье мы остановимся на предисловии книги, в котором нарратор обозначает свой метод поиска прошлого и его художественное осмысление.

Для начала обратимся к названию: «Счастлив тот, кто может забыть». Первое, на что стоит обратить внимание, это то, что забвение предстает не как утрата, а как условие быть счастливым. Второе – «счастлив тот, кто может забыть» – это парафраз знаменитой австрийской поговорки «счастлив тот, кто забывает то, что нельзя изменить», которая происходит из либретто к оперетте «Летучая мышь» Йоганна Штрауса младшего. И третье, «тот» – это герой произведения, дедушка нарратора, который «жил в напряженном состоянии между вынужденным, но и желанным забвением и волей помнить». Следует сказать, что такое амбивалентное состояние

² *Gedin A. Lycklig den som kan glömma. Ett liv i 1900-talets Europa. Lund: Historiska Media, 2023.* Цитируется по данному изданию в переводе Д.С. Сабитовой.

героя напрямую обусловлено окружением, культурой и политикой, которые формируют рамки его памяти. Чтобы более точно понять этот процесс обратимся к Морису Хальбваксу, который в книге «Социальные рамки памяти» пишет: «память невозможна вне рамок, которыми живущие в обществе люди пользуются для фиксации и нахождения своих воспоминаний» [Хальбвакс 2007, с. 115]. Таким образом, «социальные рамки» играют решающую роль для памяти, которая, в свою очередь, может быть изменчива в зависимости от этих рамок, времени и политических условий.

Обратимся к следующей цитате из рассматриваемого нами произведения: «Георг страдал от той забывчивости, которая передается из поколения в поколение. Например, не было никаких сомнений в том, что мы с братьями и сестрами не выберем немецкий язык для изучения в школе». В данном эпизоде примечательно то, что нарратор описывает «наследуемое забвение», проявляющееся в сознательном отказе от изучения немецкого языка с целью вытеснения травматического прошлого не только у носителя памяти, но и у последующих его поколений. Забвение в данном случае выступает как форма трансляции травматического опыта, закрепляющаяся на уровне семейной и коллективной идентичности.

Всегда ли забвение становится причиной разрушения идентичности (личной или коллективной)? – этим вопросом задается Е.Н. Костина в статье «Память, забвение, идентичность: диалектика феноменов». В последующем анализе категории забвения автор статьи обращается к размышлениям Ф. Ницше в «Несвоевременных размышлениях: “О пользе и вреде истории для жизни”». Так, Ф. Ницше трактует забвение как неисторический механизм с творческим потенциалом: оно порождает новые образы и смыслы, что связывает его с воображением [Костина 2011, с. 61]. Далее Е.Н. Костина, обращаясь уже к исследованиям Ф. Анкерсмита, описывает несколько типов забвения, выделяемых им [Костина 2011, с. 61]. Интересными для нас будут являться третий и четвертый типы. Так, третий тип забвения подразумевает вытеснение травмирующего события из пространства памяти, а четвертый – обретение новой идентичности путем отказа от прошлого травматического опыта. Как нам кажется, именно эти стратегии характерны для героя данного произведения.

Далее нарратор размышляет о книге Лены Глазер «Возможно еврейка», центральной темой которой является происхождение собственно Лены Глазер, еврейка ли она или только хочет ею быть, ведь ее мама не еврейка, а отец приехал в Швецию беженцем в 1939 г. и хранил молчание о своем еврейском происхождении. «Это то молчание, которое я называю забвением? Не знаю. Но

я предполагаю, что между забвением и подавлением есть разница, хотя они могут частично совпадать. Подавление – это родственное забвению явление, но оно говорит на другом диалекте. Подавление воспоминаний требует определенной степени насилия. Воспоминания же заперты на двойные засовы и остаются где-то в темноте, иногда напоминая себе об этом едва уловимым запахом, как след дыма, вырвавшийся из тлеющей кучи листьев». Главная цель Георга, как это понимает сейчас нарратор, заключалась в том, чтобы предать свои воспоминания именно забвению, которое оставило лишь безмолвные пустоты, однако это не останавливает нарратора от расследования, поскольку их отпечатки еще можно найти.

Стоит отметить то, как в книге «Счастлив тот, кто может забыть» А. Гедина основной субъект речи воспринимает прошлое из настоящего как внутренне причастный ему субъект: «Каково это – быть кем-то другим? Мы никогда не сможем этого узнать, как мы и не можем быть одновременно собой и кем-то другим. Но, думаю, что, когда я пишу о Георге, способность представлять, а также художественная реальность дают нам возможность догадываться, каково это – быть кем-то другим». Эта рефлексия подчеркивает близость нарратора к утраченному. Он не просто вспоминает, а активно воображает, преодолевая забвение в художественном мире, который он создает.

Обратимся также к автобиографическому эпизоду, в котором нарратор говорит о том, как он провел выставку под названием “Glücklich” в шведской галерее в Стокгольме. Заметим то, что биографический автор, Андреас Гедин, помимо того, что писатель, он также художник и искусствовед. Итак, нарратор вспоминает, как он открыл выставку с нескольких строк текста о забвении, а ее темой были время, память и забвение. Таким образом, выставка была не конкретно о Георге, а о теме памяти в целом. Однако сейчас он говорит: «Вспоминая об этом, я понимаю, что фигура Георга занимала меня больше, чем я думал».

И наконец еще одна особенность художественной структуры произведения – это то, что историческое (документальное) соединяется с воображаемым. Убедимся в этом, рассмотрев следующую цитату: «Конечно, невозможно вспомнить или воссоздать жизнь другого человека. Но можно исследовать исторические обстоятельства, строить предположения и фантазировать. Я делал именно это, чтобы попытаться узнать и понять своего деда, Георга Израйля (1891–1973)».

Память по определению фрагментарна, и недостающие фрагменты обычно дорисовываются воображением. Именно так нарратор пытался понять жизнь Георга, изучая события и наблюдая за

людьми в его мире. Метод такой работы он описывает как триангуляцию – «геометрический метод, предполагающий, что, зная длину двух линий и угол между ними, можно вычислить длину третьей линии, соединяющей их и образующей треугольник. В данном случае это шестиконечная звезда Давида, образованная двумя треугольниками, расположенными один поверх другого». Затем он вспоминает другую геометрическую фигуру (круг с углублением в центре) и теорию Майкла Риффатера (или теорию пончика). Он считает, что описывать человека каким-либо способом неразумно, ссылаясь на Риффатера, который полагал, что смысл заключен именно в «дырке в пончике», окруженной другими текстами и интертекстами, которые и придают ему значение. Читатель бессознательно ощущает отсутствие окружающих текстов, что, в свою очередь, рождает чувство утраты и одновременно желание заполнить «пустоту посередине». Нарратор говорит о том, что охотно применил эту теорию, а также позволил ей охватить его потерю и тоску по бабушке, желание узнать о нем больше и нарисовать картину его жизни, описывая и опираясь на то, что его окружало. Эти метафоры как бы рисуют модель утраты, в которой отсутствие (пустота) становится смыслообразующим элементом, а воображение – инструментом структурирования, дополнения и осмысления этого отсутствия.

Таким образом, анализ книги Андреаса Гедина «Счастлив тот, кто может забыть» позволяет выявить, что в ней забвение, память и воображение, а также их взаимодействие определяют поэтику текста. Так, забвение не стирает прошлое, а становится побуждением к воспоминанию, к реконструированию прошлых событий и активизации воображения. Сам нарратор это замечает, а также размышляет об этом процессе и его последующем отображении в художественном тексте. Взаимодействие памяти, забвения и воображения формирует особый тип художественной рефлексии, в котором невозможность прямого воспоминания компенсируется реконструкцией прошлого и создает специфическую модель исторической памяти в литературе. Рассмотренный материал позволяет утверждать, что забвение в данном случае выступает как условие актуализации памяти, а воображение – как ключевой механизм работы с историческим прошлым.

Литература

- Костина 2011 – *Костина Е.Н.* Память, забвение, идентичность: диалектика феноменов // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. № 1. С. 60–65.

- Корчинский 2023 – *Корчинский А.В.* Память и историческое воображаемое // Память как история и воображение / ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. С. 232–235.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Историческая память в литературе: подходы к анализу // Память как история и воображение / В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. С. 113–125.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение: пер. с фр. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с. (Французская философия XX века)
- Хальбвакс 2007 – *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.

References

- Hal'bvaks, M. (2007), *Sotsial'nye ramki pamyati* [Les cadres sociaux de la mémoire], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.
- Kostina, E.N. (2011), “Memory, oblivion, identity: the dialectic of phenomena”, *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, vol. 153, no. 1, pp. 60–65.
- Korchinskii, A.V. (2023), „Memory and the historical Imaginary“, in Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., eds., *Pamyat' kak istoriya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia, pp. 232–235.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Historical memory in literature: approaches to analysis”, in Malkina, V.Ya., Korchinskii, A.V. and Lavlinskii, S.P., eds., *Pamyat' kak istoriya i voobrazhenie* [Memory as history and imagination], Editus, Moscow, Russia, pp. 113–125.
- Ricoeur, P. (2004), *Pamyat', istoriya, zabvenie* [La mémoire, l'histoire, l'oubli], Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia. (*Frantsuzskaya filosofiya XX veka*)

Информация об авторе

Динара С. Сабитова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru

Information about the author

Dinara S. Sabitova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dinara.sabitova-dinara26@yandex.ru

УДК 81'255.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-223-228

Переводческая экзофония
как объект концепции культурного перевода
в условиях междисциплинарности

Екатерина С. Бородулина

*Электростальский институт (филиал) Московского
политехнического университета, Электросталь, Россия,
Borodulina@world@mail.ru*

Аннотация. В статье осуществляется попытка теоретического обоснования экзофонии как объекта концепции культурного перевода. Переводческая экзофония – феномен, при котором переводчик осуществляет перевод на другой язык, не являющийся для него родным. Впервые обоснована роль данного явления в контексте междисциплинарных исследований, представлено теоретическое обоснование. Статья ориентирована на расширение теоретической базы переводоведения и разработку новых методов анализа межкультурных явлений.

Ключевые слова: художественный перевод, экзофония, интеркультурология, психолингвистика, межкультурная коммуникация

Для цитирования: Бородулина Е.С. Переводческая экзофония как объект концепции культурного перевода в условиях междисциплинарности // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 223–228. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-223-228

Translation exophony
as an object of the paradigm of cultural translation
in the context of interdisciplinarity

Ekaterina S. Borodulina

*Electrostal Institute (a branch) of Moscow Polytechnic University,
Elektrostal, Russia, Borodulina@world@mail.ru*

Abstract. The article attempts to theoretically substantiate exophony as an object of the cultural translation paradigm. Translation exophony is a phenomenon in which a translator translates into a language other than their native

© Бородулина Е.С., 2026

one. For the first time, the role of this phenomenon is substantiated in the context of interdisciplinary research, and a theoretical justification is presented. The article aims to expand the theoretical foundation of translation studies and develop new methods for analyzing intercultural phenomena.

Keywords: literary translation, exophony, intercultural studies, psycholinguistics, intercultural communication

For citation: Borodulina, E.S. (2026), "Translation exophony as an object of the paradigm of cultural translation in the context of interdisciplinarity", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 223–228, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-223-228

Развитие технологий способствует обмену ценностями, идеями и традициями. Основную роль в формировании единого глобального общества играет взаимодействие культур. Поскольку важным становится культурное многообразие, в таком случае, особое значение приобретает художественный перевод. Перевод литературных произведений обогащает культурное наследие, способствуя успешному диалогу разных стран и народов.

Сложность и уникальность художественного текста как носителя культурно значимой информации неоднократно подчеркивалась в работах отечественных и зарубежных лингвистов. И.Г. Жирова указывает: «При переводе художественного произведения с языка-донора на целевой язык, исследователи выявляют в тексте схожие и различные: а) культурные; б) рече-языковые; в) стилистические и др. элементы, а затем производят их более глубокий сопоставительный анализ. При этом переводчик по мере возможности стремится сохранить уникальный авторский текст для читателя другой культуры» [Жирова 2023, с. 140].

В современной переводческой парадигме отчетливо проявляется культурологический аспект. Не стоит при этом отвергать антропоцентрический подход к переводу. Язык изучается не как замкнутая система, а как инструмент деятельности и самовыражения человека. Перевод больше не рассматривается как механическая замена слов. Это акт посредничества между идентичностями. Учитывается, как человек мыслит и воспринимает реальность в рамках своей культуры. Данный подход не только сосредоточен на языковой личности, но и направлен на успешность коммуникации и ее непосредственных участников: автора и реципиента перевода. В XXI в. утвердилась концепция так называемого культурного перевода. Э. Пим определяет культурный перевод как «деятельность, в ходе которой осуществляется коммуникация между культурными

сообществами» [Пим 2018, с. 202]. То же мнение высказывает О.А. Бурукина: «В современной парадигме профессиональные переводчики должны быть не переводчиками слов и даже не переводчиками текстов, но переводчиками культур, способными не только анализировать несоответствия между исходным и целевым языками и текстами, но и находить эквиваленты между исходным культурным контекстом и целевой культурой» [Бурукина 2019, с. 20]. Цитируемые нами источники позволяют сделать вывод, что концепция культурного перевода направлена на сохранение культурной идентичности оригинального текста, минимизацию потерь смыслов и обеспечение возможности полноценного контакта между разными народами.

Коммуникация между различными культурными сообществами приводит не только к установлению международных контактов, но и к распространению многоязычия. Настоящим феноменом в данном случае является экзoфония. Экзoфония – это практика письма на языке, который не является родным для автора. Термин является относительно новым: он был введен в литературные и культурные исследования Сьюзен Арндт, Дирком Нагушевски и Робертом Стокхаммером [Exophonie 2007, S. 25]. Данный термин имеет отношение и к переводу – переводчик передает текст на иностранный язык, не являясь его носителем. Экзoфонический текст неизбежно насыщен межкультурными маркерами, специфическими лексико-грамматическими особенностями и стилистическими приемами, характерными для родного языка автора. Экзoфония становится настоящим испытанием для переводчика, поскольку требует глубокого осознания двуязычных контактов, культурно-исторических параллелей и лингвистических соответствий. Данная ситуация порождает уникальные трудности для переводчиков, ведь им приходится учитывать двойную перспективу: сохранять аутентичный голос автора и одновременно адаптироваться к новым культурным условиям.

Экзoфония – малоизученный раздел лингвистики. Теоретические материалы недостаточно систематизированы, все еще отсутствует единое мнение по данному феномену. Методология анализа экзoфонических произведений и переводов, должна учитывать не только формально-лингвистические признаки, но и историко-культурные условия. Тем не менее мы считаем необходимым процитировать имеющиеся источники в данной научной статье и предоставить собственное видение экзoфонии с позиций междисциплинарного подхода.

Исследование экзoфонического перевода невозможно без обращения к вопросам интеркультурологии. «Рост компетенций

авторов художественной экзофонной коммуникации в языковом пространстве – следствие языковых контактов между народами, синкретизм и диалог лингвокультур», – утверждают Х.З. и И.Г. Багировы [Багиров, Багирова 2021, с. 28]. Интеркультурология изучает механизмы взаимодействия и взаимопонимания представителей разных культур, выявляет различия в восприятии реальности и нормы поведения. Качественный перевод предполагает точное воссоздание атмосферы, стиля и настроения оригинального произведения, что достигается лишь при тщательном учете особенностей обеих культур.

Экзофония является и психолингвистическим феноменом. Данное явление поднимает вопрос о том, кем является переводчик: представителем родной культуры или представителем той культуры, на язык которой он переводит. Переводчик пытается выразить свои мысли и чувства на языке, который не является его первым языком. Это может приводить к возникновению специфических конструкций, лексических особенностей и стилистических отклонений, вызванных влиянием родного языка. Здесь мы предположить, что речь пойдет о концепции внутренней речи, разработанной Л.С. Выготским: так называемый «переход от внутренней речи к внешней, который “есть сложная динамическая трансформация – превращение предикативной и идиоматической речи в синтаксически расчлененную и понятную для других речь”» [Выготский 1982, с. 353].

Таким образом, экзофония требует привлечения знаний из иных областей. Представляем наше видение данного феномена в условиях междисциплинарности:

1. *Философия.* Экзофония позволяет поставить под сомнение тезисы о существовании чистого языка мышления и показать, использование переводчиком неродного языка сохраняет образность и структуру произведения. Однако переводчик-экзофон сталкивается со значительной проблемой: его перевод априори ставится в неравные условия по сравнению с текстами, созданными переводчиками на родном языке.

2. *Психология.* Навык интуитивного восприятия и интерпретации авторского замысла (помимо знания культуры страны, на язык которой осуществляется перевод) крайне важен для правильного понимания художественного текста. При этом повышается риск эмоционального стресса для переводчика: опасения негативного отклика со стороны читателей или критиков ограничивают в экспериментах с языком и стилистикой.

3. *Антропология.* В контексте экзофонического перевода антропология помогает выявить культурные особенности, присутствующие

ющие в тексте. Знания таких особенностей позволяют преодолеть языковые барьеры и обеспечить высококачественный перевод.

4. *Литературоведение*. Литературоведение помогает раскрыть культурные коды и знаки, заложенные автором, что улучшает качество перевода и позволяет максимально точно передать авторский замысел.

Таким образом, необходимо сделать следующий вывод: синтез наук усложняет решение исследовательских задач. Экзoфония демонстрирует богатство возможностей языка и творческие границы человеческих возможностей, становится мощным инструментом изучения языковой компетенции, языковой идентичности и творческих способностей человека, работающих в условиях межъязыковых контактов. Однако изучение экзoфонического перевода способствует пониманию как индивидуального творческого метода, так и коллективного механизма воздействия языка на сознание и мышление человека.

Литература

- Багироков, Багирокова 2021 – *Багироков Х.З., Багирокова И.Г.* Адыгизмы в когнитивном «поле» национально-иноязычного дискурса // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2021. Вып. 1 (272). С. 24–28.
- Бурукина 2019 – *Бурукина О.А.* Метаотношения понятий «культурный код» и «коннотация» в «культурном переводе» // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 2 (35). С. 16–30.
- Выготский 1982 – *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. 488 с.
- Жирова 2023 – *Жирова И.Г.* Дескриптивное переводоведение: нормы, универсалии, закономерности // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2023. № 2 (49). С. 139–151.
- Пим 2018 – *Пим Э.* Теоретические парадигмы в переводоведении. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного ун-та, 2018. 255 с.
- Exophonie 2007 – *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur* / Hrsg. von S. Arndt, D. Naguschewski, R. Stockhammer. Berlin: Kadmos, 2007. 302 S.

References

- Arndt, S., Naguschewski, D. and Stockhammer, R., eds., *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Kadmos, Berlin, Germany.

- Bagirokov Kh.Z. and Bagirokova I.G. (2021), “Adyghisms in the cognitive ‘field’ of national-foreign language discourse”, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Filologiya i iskusstvovedenie”*, vol. 272, iss. 1, pp. 24–28.
- Burukina, O.A. (2019), “Meta-relations of the concepts ‘cultural code’ and ‘connotation’ in ‘cultural translation’ ”, *International Journal of Cultural Research*, vol. 35, no. 2, pp. 16–30.
- Vygotskii, L.S. (1982), *Sobranie sochinenii: V 6 t. T. 1. Voprosy teorii i istorii psikhologii* [Collected works in 6 volumes, vol. 1: Questions of the theory and history of psychology], Pedagogika, Moscow, USSR.
- Zhirova, I.G. (2023), “Descriptive translation studies: Norms, universals, and patterns”, *Teoriya yazyka i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, vol. 49, no. 2, pp. 139–151.
- Pim, E. (2018), *Teoreticheskie paradigmy v perevodovedenii* [Exploring translation theories], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Екатерина С. Бородулина, кандидат филологических наук, доцент, Электростальский институт (филиал) Московского политехнического университета, Электросталь, Московская область, Россия; 144000, Россия, Московская обл., Электросталь, Первомайская ул., д. 7; Borodulinaworld@mail.ru

Information about the author

Ekaterina S. Borodulina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Electrostal Institute (a branch) of Moscow Polytechnic University, Elektrostal, Russia; 7, Pervomaiskaya St., Elektrostal, Russia, 144000; Borodulinaworld@mail.ru

УДК 81'25:78

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-229-239

Перевод романсов и оперных арий
из пьесы А.П. Чехова «Чайка» на фарси:
точность, стилистика, научный комментарий

Митра Моради

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, mitramoradii1994@gmail.com*

Аннотация. Работа посвящена анализу переводов на фарси романсов и оперных арий из «Чайки» А.П. Чехова, а также оценке научного комментария. Основной вопрос исследования: как музыкальный интертекст из «Чайки» был переведен на фарси и в какой степени сохранены его изначальный смысл и эмоциональное воздействие на иноязычного читателя/зрителя. Ведущим методом исследования выбран сравнительный анализ оригинального русского текста с его переводом на фарси. В переводе анализируются значения слов и метафор, интонация и музыкальность стихотворной формы, ритм и рифма (если возможно), сноски, которыми переводчик снабдил свой текст, стилистической точности (выборе верного стиля в персидском языке: разговорного или письменного). В выводе выделены наиболее удачные переводы К. Фани и С. Степаняна и даны рекомендации для будущих переводчиков.

Ключевые слова: перевод, «Чайка», А.П. Чехов, комментарий, романс, опера, ария

Для цитирования: Моради М. Перевод романсов и оперных арий из пьесы А.П. Чехова «Чайка» на фарси: точность, стилистика, научный комментарий // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 229–239. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-229-239

© Моради М., 2026

Translation of romances and opera arias
from Anton Chekhov's play "The Seagull" into Farsi:
accuracy, stylistics, scientific commentary

Mitra Moradi

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, mitramoradii1994@gmail.com*

Abstract. The study is devoted to the analysis of Farsi translations of romances and opera arias from Chekhov's "The Seagull", as well as the evaluation of scientific commentary. The main issue of the study: how was the musical intertext from "The Seagull" translated into Farsi and to what extent was its original meaning and emotional impact on the foreign-speaking reader/viewer preserved? The leading research method is a comparative analysis of the original Russian text with its translation into Farsi. The translation analyzes the meanings of words and metaphors, intonation and musicality of the poetic form, rhythm and rhyme (if possible), footnotes with which the translator provided his text, stylistic accuracy (choosing the right style in Persian: spoken or written). The conclusion highlights the most successful translations by K. Fani and S. Stepanyan and provides recommendations for future translators.

Keywords: translation, "The Seagull", A.P. Chekhov, commentary, romance, opera, aria

For citation: Moradi, M. (2026), "Translation of romances and opera arias from Anton Chekhov's play "The Seagull" into Farsi: accuracy, stylistics, scientific commentary", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 229–239, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-229-239

В работе рассматриваются и сравниваются переводы романсов и оперных арий на фарси в драме А.П. Чехова «Чайка». Цель анализа – оценить точность и степень соответствия переводов оригинальному тексту, а также изучить влияние качества перевода на восприятие пьесы иностранным читателем.

Две работы иранских исследователей по этой теме [Орумиехчича 2019; Ханджани, Годарзванд 2019] во многом носят неполный и ошибочный характер, с лингвистической точки зрения тоже анализировал «Чайку» [Шоджаи 2020]. Сведения Орумиехчичи о переводах «Чайки» в Иране неточны. Как показано в таблице истории переводов «Чайки» в Иране (см. табл. 1), данное произведение было переведено на персидский язык девять раз (и один раз на разновидность персидского языка дари). Впервые пьеса была переведена Б. Азарианом в 1949 г., тогда как Орумиехчича

Таблица 1

Переводы пьесы А.П. Чехова «Чайка» на персидский язык

№	Переводчик	Издатель	Год издания	Язык, с которого был осуществлен перевод	Автор перевода-посредника
1	Багер Азарян	Журнал Ассоциации культурных связей между Ираном и Советским Союзом	1949	Английский	К. Гарнетт, перевод 1908 г.
2	Камран Фани	Тегеран: Андишех	1972	Английский	Р.Ф. Хингли, перевод 1968 г.
3	Бехруз Гарибпур	Тегеран: Фаряб	1984	Итальянский	О. Кампа, перевод 1914 г.
4	Серуж Степанян	Тегеран: Тус	1995	Русский	
5	Нахид Кашичи	Тегеран: Джаване Тус	2006	Русский	
6	Перевод на дари (разновидность персидского языка фарси в Афганистане). Золейха Нурани Акрам	Издательство «Амири»	2010	Русский	
7	Парвиз Шахди	Тегеран: Бонгахе тарджоме и нашре парсе	2016	Французский	А. Адамов, перевод 2006 г.
8	Захра Джадави	Кум: Баризан	2019	Английский	Л. Синелик, перевод 2004 г.
9	Фатемех Хосрави	Тегеран: Йекпанбех	2023	Английский	Л. Синелик, перевод 2004 г.
10	Назгол Никуи	Мешхед: Авайе Рана	2023	Английский	Л. Синелик, перевод 2004 г.

утверждает, что первое персидское издание перевода появилось в 1967 г. и было выполнено К. Фани с английского языка. В представленном им перечне переводчиков упоминаются лишь пять имен. Анализ переводов у данного исследователя крайне краток; сопоставлены лишь отдельные фрагменты текста. В статье [Ханджани, Годарзванд 2019] ошибочно утверждается, что «Чайка» была переведена лишь тремя переводчиками – Кашичи, Фани и Шахди. Более того, в ряде случаев авторы статьи неверно понимали чеховский текст, что привело к некорректному сопоставительному анализу. Кроме того, переводы пьесы в данной работе анализируются поверхностно и в весьма сжатом виде. Известны общие работы о переводах произведений Чехова в Иране [Комиссаров 2005; Остовар 1957; Розенфельд 1958; Муралов 1984].

Изучение точности переводов музыкального интертекста из «Чайки» целесообразно начать с истории переводов этой пьесы в Иране. Это первая пьеса Чехова, опубликованная в Иране. Всего насчитывается девять переводов на фарси и один перевод на дари (разновидность персидского языка фарси). Первый перевод был выполнен в 1949 г., последний – 2023 г. С языка оригинала комедия переводилась трижды (см. табл.). В данной статье будут проанализированы пять основных переводов (Азарияна, Фани, Гарибпур, Степаняна, Кашичи).

Романс «Во Францию два гренадера...». В первом акте Сорин поет «Во Францию два гренадера...»; это начало баллады немецкого композитора Р. Шумана на стихи Г. Гейне «Гренадеры».

Точнее всех перевели романс Степанян и Фани (см. табл. 2). Фани заключил текст романса вместе со сценическими ремарками в скобки, тогда как в оригинальном тексте этого нет, и романс дается отдельно от сценических ремарок. Близко к оригинальному смыслу перевел Гарибпур. Основное отличие его перевода от других заключается в том, что перевел диалоги в «Чайке» исключительно в разговорном стиле, избегая письменной формы. Однако сценические ремарки он перевел в письменном стиле (в фарси существуют два стиля: разговорный, который используется в диалогах и повседневном общении, и официальный (письменный)). Для более точной передачи смысла Фани и Гарибпур добавили глагол «возвращаются», которого не было в оригинале.

Кашичи и Азариян допустили ошибки в переводе романса, искажившие смысл. Кашичи сделал грамматические ошибки в переводе, изменившие место действия (вместо «во Францию» написал «во Франции»). Азариян неверно перевел – вместо «гренадеры» написал «гранатовые деревья».

Таблица 2

Переводы романса «Во Францию два гренадера...» и комментарий переводчиков

Переводчик	Русскоязычный вариант перевода	Перевод на фарси	Комментарий переводчика
Азариан	Два гранатовых дерева во Франции засыхали...	"دو درخت انار در فرانسه خشک می شدند..."	Основано на стихотворении «Два гранатовых дерева» Генриха Гейне, немецкого поэта, родившегося в Дюссельдорфе (1797–1856)».
Фани	(Он идет вправо и, налевая песню «Два гренадера возвращаются во Францию», оглядывается вокруг)	(به سمت راست می رود و ضمن خواندن آواز "دو نارنجک انداز" به فرانسه بازمی گردند، به اطراف میگرد)	Это стихотворение Генриха Гейне (1797–1856), немецкого поэта, о двух французских гренадерах, которые едут с Наполеоном в Москву, и, после многолетних скитаний, возвращаются во Францию, где обнаруживают, что Наполеон был свергнут и сослан в изгнание
Гарибур	(Налевая песню, уходит направо.) Два гренадера возвращаются во Францию	دو نارنجک انداز برمی گردن فرانسه	Отсутствует
Степанян	(Идет направо и поет.) Во Францию два гренадера...	دو نارنجک انداز به فرانسه...	Романс Шумана, написанный на стихотворение «Два гренадера» Генриха Гейне (немецкого поэта)
Кашичи	(идет направо и поет.) Два гренадера во Франции...	"دو نارنجک انداز در فرانسه..."	Отсутствует

Романс «Не говори, что молодость сгубила». Дорн в диалоге с Полиной Андреевной напевает начальные слова лирического музыкального произведения Я. Пригожего «Не говори, что молодость сгубила» на 3–6-ю строфы стихотворения Н.А. Некрасова «Тяжелый крест достался ей на долю...»

Таблица 3

Переводы романса «Не говори, что молодость сгубила»
и комментариев переводчиков

Переводчик	Русскоязычный вариант перевода	Перевод на фарси	Комментарий переводчика
Азариян	Как бы не говорить, что ее молодость утрачена...	"مبادا که گوئی جوانیش نیست..."	Основано на отрывке «Ему была уготована тяжелая крестная доля из произведения Некрасова»
Фани	Не говори, что молодость сгублена	"مگو تبه شدهست جوانی."	Из Некрасова
Гарибпур	Ах, не говори, не говори, что молодость была сгублена	آه مگو، مگو که رفته است ز کف، جوانی ...	Отсутствует
Степанян	Не говори, что молодость была сгублена...	"مگو که جوانی تباه شد."	Романс Пригожего на стихотворение Некрасова
Кашичи	Скажи, что молодость меня погубила	بگو که جوانی نابودم کرد.	Отсутствует

Верно перевели этот романс Фани, Гарибпур и Степанян; ошиблись в переводе Азариян и Кашичи (см. табл. 3). Переводы Фани и Гарибпура осуществлены в верной литературной (поэтической) форме. Степанян перевел точно, сохранил письменный стиль, но его текст не является ритмичным, поэтичным или метафорическим, романс передан как стандартное письменное высказывание.

Можно утверждать, что перевод романса, выполненный Азарияном, носит концептуальный и свободный характер и в определенной степени отходит от исходного текста. В переводе Кашичи смысл утрачен.

Точный перевод и комментарий даны Азарияном (см. табл. 3). Верный перевод Степаняна снабжен неверным комментарием (авторство стихотворения ошибочно приписано Некрасову). Кашичи перевел достаточно близко к оригиналу.

Романс «Я вновь пред тобою...» В первом акте Дорн напевает первую строку из романса А. Алябьева на стихотворение В. Красова «Стансы»: «Я вновь пред тобою...» (она прозвучит еще раз в финале пьесы после выстрела – самоубийства Треплева).

Таблица 4

Переводы романса «Я вновь пред тобою...»
и комментарии переводчиков

<i>Переводчик</i>	<i>Русскоязычный вариант перевода</i>	<i>Перевод на фарси</i>	<i>Комментарий переводчика</i>
Азариян	Это я, снова, перед тобой...	"این منم، مجددا، در مقابل تو..."	По мотивам стихотворений Краснева ¹ (отрывки).
Фани	Перед тобой вновь встану...	"پیش تو دگر بار به پا می خیزم."	Из Некрасова
Гарибпур	Теперь снова рядом с тобой	"کنون دوباره پیش توام..."	Отсутствует
Степанян	Я вновь пред тобою...	"من باز در برابر توام..."	Строка из одного из стихотворений Некрасова.
Кашичи	Я еще раз пред тобою	من بار دیگر در برابر تو هستم..."	Отсутствует

Переводы Фани и Гарибпура неточны. Фани пытался перевести в литературном стиле, но ошибся в переводе глагола «стою» и перевел его как «вставить» или «восставить», а также неверно обозначил в сноске авторство. Гарибпур допустил смысловую неточность, но применил верную литературную форму («перед тобою» в переводе изменилась на «рядом с тобой»).

¹ Переводчик ошибочно указал фамилии поэта.

Ария Зибеля «Расскажите вы ей, цветы мои...» из оперы Ш. Гуно «Фауст». Ее поет Дорн в первой сцене второго действия.

Таблица 5

Переводы арии «Расскажите вы ей, цветы мои...»
и комментарии переводчиков

Переводчик	Русскоязычный вариант перевода	Перевод на фарси	Комментарий переводчика
Азариян	Расскажите ей мои признания... осуществите мои желания	"اعترافات مرا باو بنمایید؛ آرزوهای مرا عملی سازید..."	Отсутствует
Фани	О любви ей скажите, ах, мои драгоценные цветы...	"از عشق به او بگویند، آه ای گل‌های گران‌بهای من."	Из песни Зибеля из оперы «Фауст» Шарля Гуно, французского композитора (1818–1893)
Гарибпур	(Арию из «Фауста» поет) «Расскажите о любви, о, милые цветы...»	از عشق بگویند، ای گل‌های عزیز...	Отсутствует
Степанян	Мои красивые цветы, расскажите ей обо мне...	"گل‌های زیبای من، حکایت کنید مرا او را..."	Песня Зибеля из оперы «Фауст» Гуно
Кашичи	Мой цветочный сад, расскажите ей	"گلزار من برایش بگویند..."	Отсутствует

Перед тем как подвести итог сравнительного анализа переводов с оригиналом, следует выделить несколько ключевых аспектов. Во-первых, необходимо отметить, что знакомство широкой иранской аудитории с западной классической музыкой ограничено и, как правило, сводится к узкому академическому музыкальному обществу; поэтому первый раз услышав романсы и арии из «Чайки», иранский читатель может не всегда правильно понять их содержание и глубокий подтекст, которые связаны с темой пьесы. Очевидно, что переводчики, снабдившие текст перевода примечаниями и пояснениями, хотя и краткими, облегчили восприятие этих музыкальных произведений для иранской аудитории (Степанян и Фани). Поэтому переводчикам настоятельно рекомендуется снабжать свою работу комментарием.

Второй важный аспект касается перевода с языка оригинала или языка-посредника. Очевидно, что литературные произведения целесообразнее переводить непосредственно с языка оригинала, без использования языка-посредника, поскольку только в этом случае возможно точное и адекватное понимание художественного текста и его корректная интерпретация. Учитывая, что произведения Чехова насыщены культурными и национальными символами, переводчик должен обладать не только высоким уровнем владения русским языком (который является флективным и требует серьезной лингвистической подготовки), но и глубокими знаниями истории, культуры и традиций русского народа. Лишь при таком условии возможно сохранение верности оригиналу и точная передача смыслов чеховского текста иноязычному читателю.

Третий аспект связан с особенностями перевода музыкальных произведений. В фарси литературный (поэтический) стиль речи сильно отличается от обычной разговорной речи. Иногда иранский зритель, воспринимая фразу, может почувствовать, что это не просто предложение, а цитата из стихотворения или песни, что можно понять по интонации и стилистическому построению самого текста. Поскольку романсы представляют собой фрагменты ритмически и музыкально организованных произведений, в персидском переводе необходимо по возможности сохранять их поэтичность и ритмичность. Переводчикам нужно обращать внимание на то, что цитаты из романсов и арий могут переводиться только в литературном стиле из-за его поэтической маркированности.

В заключении сделаем выводы о восприятии музыкального интертекста «Чайки» иноязычными читателями. Во-первых, различия в передаче лексических и стилистических особенностей оригинала у разных переводчиков создают неоднородное представление у иранской аудитории о художественном замысле Чехова. Повторяющиеся ошибки и переосмысления – упрощение музыкальных форм, утрата поэтичности, неточности в передаче смыслов и стилистических оттенков – формируют определенный паттерн «чтения» текста в иностранном культурном контексте.

Во-вторых, наличие комментариев значительно облегчает понимание музыкального интертекста и, следовательно, эмоционально вовлекает читателя. Переводы Степаняна и Фани демонстрируют, что точность перевода, сопровождаемая разъяснениями и стремлением сохранить поэтичность, способствует более глубокой рецепции текста, тогда как отказ от комментариев и стилистическое упрощение форм ведет к искажению восприятия.

Таким образом, исследование указывает на закономерность: восприятие пьесы Чехова в переводах на фарси определяется не

только лексической и стилистической точностью, но и вниманием переводчика к музыкальному, поэтическому и эмоциональному содержанию текста. Будущим переводчикам рекомендуется учитывать выявленные ошибки, стремиться к максимальной близости к оригиналу и снабжать перевод комментариями, что позволит передать целостный художественный мир произведения и облегчить его восприятие иностранным читателем.

Литература

- Комиссаров 2005 – *Комиссаров Д.С.* Чехов в Иране: Обзор // *Литературное наследство*. Т. 100: Чехов и мировая литература: В 3 кн. Кн. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 195–213.
- Муралов 1984 – *Муралов С.А.* Переводы произведений А.П. Чехова на персидский язык и их роль в развитии современной персидской новеллистики: дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1984. 177 с.
- Орумиехчиха 2019 – *Орумиехчиха Х.* Драматическая литература: анализ перевода пьес Антона Чехова в Иране в разные периоды: магистерская диссертация. Тегеран: Университет Тарбиат Модарес, 2019. 103 с. (на фарси)
- Остовар 1957 – *Остовар А.* А.П. Чехов в персидской литературе // *Иранская и тюркская филология: сб. статей*. Ташкент: Изд-во САГУ, 1957. С. 50–56. (Труды. Филологические науки; вып. 105, кн. 12)
- Розенфельд 1958 – *Розенфельд А.З.* Чехов и современная персидская литература // *Памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского: сб. статей*. Л.: ЛГУ, 1958. С. 73–79.
- Шоджаи 2020 – *Шоджаи М.* Перевод коллокаций в художественных текстах: актуальные проблемы (на примере пьесы «Чайка» А.П. Чехова) // *Миры литературного перевода: сборник докладов участников V Международного конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 6–9 сентября 2018 г.): В 2 т. М.: Ин-т перевода, 2020. Т. 1. С. 327–330.*
- Ханджани, Годарзванд 2019 – *Ханджани Л., Годарзванд Х.* Анализ переводческих проблем в переводах пьесы «Чайка» Антона Чехова // *Сборник статей Первой национальной научной конференции по литературным исследованиям, Университет Алламе Табатабаи, март 2019 г.* URL: <https://en.civilica.com/doc/902043/> (дата обращения: 07.01.2025). (на фарси)

References

- Komissarov, D.S. (2005), "Chekhov in Iran: A review", in *Literaturnoe nasledstvo. T. 100: Chekhov i mirovaya literature* [Literary heritage, vol. 100: Chekhov and world literature], book 3, IMLI RAN, Moscow, Russia, pp. 195–213.

- Muralov, S.A. (1984), *Perevody proizvedenii A.P. Chekhova na persidskii iazyk i ikh rol' v razvitiu sovremennoi persidskoi novellistiki* [Translations of A.P. Chekhov's works into Persian and their role in the development of modern Persian novelistics], Ph.D. Thesis (Philology), Baku, USSR.
- Orumiekhchikha, Kh. (2019), *Dramaticheskaya literatura: analiz perevoda p'es Antona Chekhova v Irane v raznye periody* [Dramatic literature: analysis of the translation of Anton Chekhov's plays in Iran in different periods], Ph.D. Thesis, Universitet Tarbiat Modares, Tegeran, Iran. (Farsi)
- Ostovar, A.A. (1957), "Chekhov in Persian literature", in *Iranskaya i tyurkskaya filologiya: sbornik statei* [Iranian and Turkic philology. Collected articles], Izdatel'stvo SAGU, Tashkent, USSR, pp. 50–56. (*Trudy. Filologicheskie nauki*; iss. 105, book 12)
- Rozenfeld, A.Z. (1958), "Chekhov and modern Persian literature", in *Pamyati akademika Ignatiya Yulianovicha Krachkovskogo: sbornik statei* [In memory of academician I.Yu. Krachkovsky. Collected of articles], Leningrad, USSR, pp. 73–79.
- Shojai, M. (2020), "Translation of collocations in literary texts: actual problems (on the example of the play 'The Seagull' by A.P. Chekhov)", in *Miry literaturnogo perevoda: sbornik dokladov uchastnikov V Mezhdunarodnogo kongressa perevodchikov khudozhestvennoi literatury (Moskva, 6–9 sentyabrya 2018 g.)* [Worlds of literary translation: a collection of reports by participants of the V International Congress of Translators of Fiction (Moscow, September 6–9, 2018)], Institut perevoda, Moscow, Russia, vol. 1, pp. 327–330.
- Khanjani, L. and Godarzvand, H. (2019), "Analysis of translation problems in translations of the play 'The Seagull' by Anton Chekhov", in *Сборник статей Первой национальной научной конференции по литературным исследованиям, Университет Алламе Табатабаи, март 2019 г.* [Collection of articles of the First National Scientific Conference on Literary Research, Allame Tabatabai University, March 2019], available at: <https://en.civilica.com/doc/902043> (Accessed: 07.01.2025). (Farsi)

Информация об авторе

Mitra Moradi, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; mitraoradii1994@gmail.com

Information about the author

Mitra Moradi, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; mitramoradii1994@gmail.com

Рецензии и обзоры

УДК 785:82

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-240-246

Рок в контексте классики

Рецензия на книгу: *Лочмелис Е.Р.* Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации. М.: АИРО-XXI, 2025. 208 с.

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В рецензии рассматривается монография Елизаветы Лочемелис «Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации». Показывается важность данного труда, как подводящего итоги изучения взаимодействия русского рока с русской литературной классикой, так и намечающего перспективы дальнейших исследований данной проблемы.

Ключевые слова: рок-поэзия, классическая литература, традиция, Лочемелис Елизавета

Для цитирования: Доманский Ю.В. Рок в контексте классики [Рец.:] Лочмелис Е.Р. Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации. М.: АИРО-XXI, 2025. 208 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 2. С. 240–246. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-240-246

Rock in the context of classical literature:

Book review: *Lochemelis E.R.* Russian rock and classical literature of the 19th century: Traditions and interpretations. Moscow: AIRO-XXI, 2025. 208 p.

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. This review examines Elizaveta Lochemelis's monograph, "Russian rock and classical literature of the 19th century: Traditions and interpreta-

© Доманский Ю.В., 2026

tions". The importance of this work is demonstrated, both as a summary of the study of the interaction between Russian rock and Russian literary classics and as a avenue for further research on this topic.

Keywords: rock poetry, classical literature, tradition, Elizaveta Lochmelis

For citation: Domanskii, Yu.V. (2026), "Rock in the context of classical literature: [Review:] *Lochmelis E.R.* Russian rock and classical literature of the 19th century: Traditions and interpretations. Moscow: AIRO-XXI, 2025. 208 p.", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 240–246, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-2-240-246

О русском роке филологи пишут уже довольно давно – создано множество статей (см., например: [Русская рок-поэзия 1998–2025]), изданы монографии (см., например: [Гавриков 2011; Гавриков 2021; Локтевич 2024; Никитина 2011; Ройтберг 2020; Петрова 2025; Темиршина 2024]), защищены диссертации (см., например: [Авилова 2010; Клюева 2008; Кожевникова 2013; Логачёва 1997; Пауэр 2019; Пилюте 2010; Чебыкина 2007; Шинкаренкова 2005; Ярко 2008]). Следует признать, что филологический интерес к року не ослабевает вот уже почти три десятилетия, и монография Елизаветы Лочмелис «Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации» [Лочмелис 2025] стала важным этапом на пути освоения филологией отечественной рок-культуры. Тем более, что посвящена данная книга проблеме для рок-филологии (да и для филологии вообще) крайне актуальной. Дело в том, что при всем многообразии филологических работ по русскому року полноценного и концептуального научного труда, посвященного традиции русской литературной классики в рок-поэзии, до сей поры не было. Разумеется, было много работ (особенно на рубеже веков), посвященных тем или иным частным аспектам взаимодействия тех или иных отдельных образцов классической литературы с произведениями из мира рока, однако полноценное исследование, касающееся многообразия связей двух явлений отечественной культуры, появилось впервые.

И все же прежде чем говорить о том, каким образом оказалась решена заявленная проблема в монографии Елизаветы Лочмелис, обратим внимание на главу, открывающую книгу. Дело в том, что тут автор ставит перед собой задачу не просто описать или охарактеризовать объект исследования – поэзию русского рока; автор идет гораздо дальше, предложив всеобъемлющее и многогранное аналитическое описание явления. В начальной части монографии с исторической точки зрения на конкретном материале доказывается усиление влияния традиции по ходу становления и развития

рок-поэзии («...с течением времени намечается переход от категорического отрицания традиции... к ее постепенному усвоению и принятию, а также вполне устойчивому ощущению своей включенности в литературный и – шире – культурный процесс» [Лочмелис 2025, с. 30]), а тем самым утверждается место рока в отечественной культуре («...рок-поэты стремятся выстроить четкую систему оппозиций: не причисляя себя к классике, но чувствуя с ней глубинное тождество на уровне творческих мотиваций, тематической серьезности, они противопоставляют себя легкой и поверхностной эстраде, а вместе с тем и массовой культуре в целом» [Лочмелис 2025, с. 37]). Но – что, на наш взгляд важнее – явление описывается и с точки зрения теоретической: убедительно выделяются характерные черты рок-поэзии; прежние же попытки такого рода носили слишком частный, фрагментарный характер, не претендуя на системность и законченность. На основе анализа лирического субъекта рок-поэзии, специфики его включенности в романтическую эстетическую парадигму, к технике носящего системный характер цитирования в роке, к функционированию в рок-эстетике такого жанра как баллада, а через все это – на основе связи с культурным контекстом Елизавета Лочмелис делает принципиально вывод, который, как представляется, должны в грядущем учитывать все те, кто так или иначе собирается филологически изучать русскую рок-культуру: «Важнейшей чертой русского рока, его доминантой является богатая литературная традиция (прежде всего те авторы и тексты, которые соответствуют романтическому типу мышления), в желании поэтов обратиться к ней следует видеть *жажду обрести подлинные ценности, потребность в осмысленном диалоге*» [Лочмелис 2025, с. 37].

Центральная же часть монографии выстроена несколько неожиданно – не по хронологии и не по именам рок-поэтов; эта часть структурирована, если можно так выразиться, на основе философских позиций: перед нами построение по законам знаменитой триады «тезис–антитезис–синтез». Тезисом оказывается Пушкин, антитезисом Достоевский, а синтезом – естественно относительно тезиса и антитезиса – конечно же, Чехов. И такое распределение отнюдь не только красивый и изящный ход; каждый из классиков данной триады в смысловом плане экстраполяции в русский рок оказывается у себя дома в тех парадигмах, что определила для них Елизавета Романовна.

Что же получилось в итоге? Эстетическая рецепция роком Пушкина – и жизни его, и, конечно, творчества – реализовалась, во-первых, в постмодернистской пародии (что связано во многом с биографическим мифом поэта: «первый поэт», «поэт вообще»),

а во-вторых, в серьезном осмыслении произведений Пушкина. В итоге же система этих двух магистральных линий оказалась в монографии представлена целым рядом аспектов инкорпорирования связанных с Пушкиным и его наследием сегментов в рок. И если Пушкин задал для рока светлую сторону (не забудем про обозначение главы о Пушкине словом «тезис»), то Достоевский («антитезис») оказался фактически на стороне противоположной: «Характерные черты поэтики Достоевского, как кажется, восприняты достаточно полно, что дает рок-поэтам возможность отсылать реципиента к некоему единому “тексту Достоевского”, где “высокое”, “положительно прекрасное”, “эстетическое” вынужденно соседствует с “низким”, “грязным”, “порочным” и часто утрачивается, гибнет» [Лочмелис 2025, с. 132]). Ну а «наименее “роковый” классик» [Лочмелис 2025, с. 134]) Чехов стал тут закономерным тем, кого можно назвать словом «синтез»: в восприятии рок-поэтов он оказался чем-то схож с Пушкиным, а чем-то с Достоевским, но синтезируя в роке двух предшественников, Чехов тем не менее формирует свой уникальный путь: «Прозревающий в повседневности прекрасное, но при этом чувствующий хрупкость идеального в целом и любви в частности, Чехов в рок-поэзии предстает подчас лиричным и даже сентиментальным писателем» [Лочмелис 2025, с. 157]). А все трое классиков, согласно концепции автора монографии, оказываются в рок-рецепции встроены в романтическую ценностную парадигму. Прочитав, каким образом автор монографии представил систему «Пушкин–Достоевский–Чехов», связав каждого из классиков с конкретной ключевой характеристикой рока как музыкального направления: «...*сильное личностное начало, исповедальность тона – социально-критический пафос – вечные вопросы о смысле человеческого бытия, о самой возможности его лучшей, идеальной формы*» [Лочмелис 2025, с. 171–172].

В итоге Елизавете Лочмелис удалось на конкретном, обширном и многообразном материале выявить механизмы работы рока с литературной классикой, и сделать это исследовательница смогла в ракурсе смысловой трансформации текстов-источников, неизбежной при такого рода художественной рецепции. Работа автора монографии с конкретными примерами культурного взаимодействия двух явлений словесности убедительно доказывает диалогическую основу данного взаимодействия, а через это, во-первых, намечается типология тех или иных схождения текстов-источников – отечественной классической литературы и текстов-реципиентов – русской рок-поэзии; во-вторых, доказывается наличие довольно широкого спектра различных способов взаимодействия между сопоставляемыми явлениями; в-третьих, показывается то, что

происходит со смыслами (как исходными, так и рецептивными) в результате обращения русского рока к русской классике.

Особенно же хочется отметить то, что русская рок-поэзия в монографии справедливо рассматривается как особая эстетическая парадигма и тем самым легитимизируется как объект именно филологического изучения, что не часто бывает с явлениями актуальной словесности, но всегда влечет за собой глубокие и перспективные интерпретационные выводы, как случилось и в книге «Русский рок и классическая литература XIX века: традиции и интерпретации» Елизаветы Лочмелис.

Литература

- Авилова 2010 – *Авилова Е.Р.* Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2010. 211 с.
- Гавриков 2011 – *Гавриков В.А.* Песенная поэзия XX века как текст. Брянск: Брянское СРП ВОГ, 2011. 634 с.
- Гавриков 2021 – *Гавриков В.А.* Песенная поэзия vs печатная поэзия. Москва: Директмедиа Паблишинг, 2021. 388 с.
- Клюева 2008 – *Клюева Н.Н.* Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2008. 187 с.
- Кожевникова 2013 – *Кожевникова Т.С.* Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2013. 252 с.
- Логачёва 1997 – *Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970–1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1997. 184 с.
- Локтевич 2024 – *Локтевич Е.В.* Современная русская оригинальная рок-поэзия: трансформация субъектной парадигмы. М.: ИНФРА-М, 2024. 199 с.
- Лочмелис 2025 – *Лочмелис Е.Р.* Русский рок и классическая литература XIX в.: традиции и интерпретации. М.: АИРО-XXI, 2025. 208 с.
- Никитина 2011 – *Никитина О.Э.* Биографические мифы о русских рок-поэтах. СПб.: Гуманитарная академия, 2011. 350 с.
- Пауэр 2019 – *Пауэр К.Ю.* Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева: дис. ... канд. филол. наук. Российский университет дружбы народов. М., 2019. 280 с.
- Петрова 2025 – *Петрова С.А.* Интермедиальная специфика жанра рок-альбома в творчестве Виктора Цоя. Чебоксары: Среда, 2025. 200 с.
- Пилоте 2010 – *Пилоте Ю.Э.* Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Российский государственный университет им. Иммануила Канта. Калининград, 2010. 218 с.
- Ройтберг 2020 – *Ройтберг Н.* Рок-поэтика: Смыслы и постулаты. М.: Ridero, 2020. 212 с.

- Русская рок-поэзия 1998–2025 – Русская рок-поэзия: текст и контекст / редкол.: Ю.В. Доманский и др. Тверь; Екатеринбург, 1998–2025. Вып. 1–25.
- Темиришина 2024 – *Темиришина О.П.* Егор Летов: язык и мир: Опыт психолингвистического подхода к поэзии. СПб.: Издательско-торговый дом «Скифия», 2024. 608 с.
- Чебыкина 2007 – *Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Уральский государственный университет им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2007. 214 с.
- Шинкаренкова 2005 – *Шинкаренкова М.Б.* Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 314 с.
- Ярко 2008 – *Ярко А.Н.* Вариативность рок-поэзии: на материале творчества Александра Башлачёва: дис. ... канд. филол. наук. Тверской государственный университет. Тверь, 2008. 212 с.

References

- Avilova, E.R. (2010), *Traditsii poeticheskogo avangarda 1910-kh gg. v russkoi rok-poezii* [Traditions of the poetic avant-garde of the 1910s in Russian rock poetry], Ph.D. Thesis (Philology), Neryungri, Russia.
- Chebykina, E.E. (2007), *Russkaya rok-poeziya: pragmaticheskii, kontseptual'nyi i formo-soderzhatel'nyi aspekty* [Russian rock poetry: pragmatic, conceptual and form-content aspects], Ph.D. Thesis (Philology), Ekaterinburg, Russia.
- Gavrikov, V.A. (2011), *Pesennaya poeziya XX veka kak tekst* [Song poetry of the 20th century as a text], Bryanskoe SRP VOG, Bryansk, Russia.
- Gavrikov, V.A. (2021), *Pesennaya poeziya vs pechatnaya poeziya* [Song poetry vs. printed poetry], Direktmedia Publishing, Moscow, Russia.
- Domanskii, Yu.V. et al. (1998–2025), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], iss. 1–25, Tver', Ekaterinburg, Russia.
- Klyueva, N.N. (2008), *Metriko-ritmicheskaya organizatsiya russkoi rok-poezii 1980-kh gg.* [Metrico-rhythmic organization of Russian rock poetry of the 1980s], Ph.D. Thesis (Philology), Moscow, Russia.
- Kozhevnikova, T.S. (2013), *Bazovaya tematika russkoi rok-poezii v tvorchestve avtorov meinstrima* [Basic themes of Russian rock poetry in the works of mainstream authors], Ph.D. Thesis (Philology), Chelyabinsk, Russia.
- Lochmelis, E.R. (2025), *Russkii rok i klassicheskaya literatura XIX v.: traditsii i interpretatsii* [Russian rock and classical literature of the 19th century: traditions and interpretations], AIRO-XXI, Moscow, Russia.
- Logacheva, T.E. (1997), *Russkaya rok-poeziya 1970–1990-kh gg. v sotsiokul'turnom kontekste* [Russian rock poetry of the 1970s – 1990s in the socio-cultural context], Ph.D. Thesis (Philology), Moscow, Russia.

- Loktevich, E.V. (2024), *Sovremennaya russkaya original'naya rok-poeziya: transformatsiya sub'ektnoi paradigmy* [Contemporary Russian original rock poetry: transformation of the subjective paradigm], INFRA-M, Moscow, Russia.
- Nikitina, O.E. (2011), *Biograficheskie mify o russkikh rok-poetakh* [Biographical myths about Russian rock poets], Gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia.
- Petrova, S.A. (2025), *Intermedial'naya spetsifika zhanra rok-al'boma v tvorchestve Viktora Tsoya* [Intermedial specificity of the rock album genre in the works of Viktor Tsoi], Sreda, Cheboksary, Russia.
- Pilyute, Yu.E. (2010), *Nemetskoyazychnaya i russkoyazychnaya rok-poeziya: problemy tipologii* [German-language and Russian-language rock poetry: issues of typology], Ph.D. Thesis (Philology), Kaliningrad, Russia.
- Power, K.Yu. (2019), *Struktura khudozhestvennogo prostranstva v russkoi rok-poezii: Aleksandr Bashlachev, Egor Letov, Yanka Dyagileva* [The structure of artistic space in Russian rock poetry: Alexander Bashlachev, Egor Letov, Yanka Dyagileva], Ph.D. Thesis (Philology), Moscow, Russia.
- Roytberg, N. (2020), *Rok-poetika: Smysly i postulaty* [Rock poetics. Meanings and postulates], Ridero, Moscow, Russia.
- Shinkarenkova, M.B. (2005), *Metaforicheskoe modelirovanie khudozhestvennogo mira v diskurse russkoi rok-poezii* [Metaphorical modeling of the artistic world in the discourse of Russian rock poetry], Ph.D. Thesis (Philology), Ekaterinburg, Russia.
- Temirshina, O.R. (2024), *Egor Letov: yazyk i mir: Opyt psikholingvisticheskogo podkhoda k poezii* [Egor Letov: Language and world. A psycholinguistic approach to poetry], Izdatel'sko-torgovyi dom "Skifiya", Saint Petersburg, Russia.
- Yarko, A.N. (2008), *Variatsionnost' rok-poezii: na materiale tvorchestva Aleksandra Bashlacheva* [Variability of rock poetry: based on the work of Alexander Bashlachev], Tver, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 2
2026

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
П.М. Смоктунова

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской,
Миусская пл., д. 6, стр. 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодическое печатное издание

Подписано в печать 29.04.2026
Выход в свет 06.05.2026
Формат 60 × 90 ¹/₁₆
Уч.-изд. л. 13,5. Усл. печ. л. 15,5
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2350

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6
www.rsuh.ru