

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

9
2020

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

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

The journal is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Literary Theory:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Cultural Studies:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executive editor of the issue

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

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В.И. Киммельман, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

CONTENTS

Literary Theory

<i>Grigorii I. Nesmeyanov</i> The issue of context and sociological poetics of the “Bakhtin’s circle”	10
<i>Vera V. Serdechnaia</i> Literary romanticism as a theoretical issue	19
<i>Ekaterina I. Samorodnitskaya</i> “The most unaffected and artistic of her works”. G. Eliot as perceived by I.S. Turgenev	28
<i>Nataliya A. Drovaleva</i> F.M. Dostoevskii in the artistic conscience and criticism of V.Ya. Bryusov	40
<i>Nahid Akbarzadeh</i> Features of the translation of V. Mayakovsky’s poems into Persian	53
<i>Ul’iana V. Petukhova</i> Representation levels of the visual in the verse novel by V. Ivanov “Mladenchestvo”	62
<i>Vladimir V. Shadursky</i> The image of archpriest Avvakum in the journalism of Mark Aldanov	73
<i>Victoria Ya. Malkina</i> Visual aspects of the chronotope: “The Island of Israel” and “The Road to Israel” by A. Gorodnitsky	82
<i>Zinaida G. Stankovich</i> The reflection of own absence in the world by lyrical subjects of late works by Egor Letov	92
<i>Elena I. Seifert</i> Power as a theoretical-literary category (in the poetry of Aleksei Parshchikov)	102
<i>Kseniya A. Egoznikova</i> “What free verse is not free from”. Discussion about Russian free verse	116

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

<i>Григорий И. Несмеянов</i> Проблема контекста и социологическая поэтика «круга Бахтина»	10
<i>Вера В. Сердечная</i> Литературный романтизм как теоретическая проблема	19
<i>Екатерина И. Самородницкая</i> «Самое безыскусственное и художественное из сочинений»: Дж. Элиот в восприятии И.С. Тургенева	28
<i>Наталья А. Дровалева</i> Ф.М. Достоевский в художественном сознании и критической деятельности В.Я. Брюсова	40
<i>Нахид Акбарзаде</i> Особенности перевода стихотворений В. Маяковского на персидский язык	53
<i>Ульяна В. Петухова</i> Уровни репрезентации визуального в романе в стихах В. Иванова «Младенчество»	62
<i>Владимир В. Шадульский</i> Образ протопопы Аввакума в публицистике Марка Алданова	73
<i>Виктория Я. Малкина</i> Визуальные аспекты хронотопа: «Остров Израиль» и «Дорога в Израиль» А. Городницкого	82
<i>Зинаида Г. Станкович</i> Рефлексия собственного отсутствия в мире лирическими субъектами поздних произведений Егора Летова	92
<i>Елена И. Зейферт</i> Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова)	102
<i>Ксения А. Егольникова</i> «От чего не свободен свободный стих»: дискуссия о русском верлибре	116

Литературоведение

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-10-18

Проблема контекста и социологическая поэтика «круга Бахтина»

Григорий И. Несмеянов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, root.95@mail.ru*

Аннотация. В статье формулируются основные исследовательские вопросы, связанные с понятием контекста. Проблема контекста рассматривается в качестве актуального междисциплинарного поля исследований. В словарях и в разных науках (в том числе в научных дисциплинах) встречается множество определений контекста. В связи с этой проблемой в гуманитарных науках возникают различные методологические подходы, которые можно обозначить зонтичным термином «контекстные». На примере одного из таких подходов, социологической поэтики «круга Бахтина», обосновывается возможность создания междисциплинарной классификации контекстных подходов. В такую классификацию могут войти научные разработки разных лет и исследовательских полей, в числе которых: философская герменевтика, ряд подходов отечественной и зарубежной теории литературы (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Б.М. Эйхенбаум, Ф. Моретти, А. Компаньон и др.), интеллектуальная история, дискурс-анализ и др.

Ключевые слова: контекст, контекстные подходы, социологическая поэтика, М.М. Бахтин

Для цитирования: Несмеянов Г.И. Проблема контекста и социологическая поэтика «круга Бахтина» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 10–18. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-10-18

© Несмеянов Г.И., 2020

The issue of context and sociological poetics of the “Bakhtin’s circle”

Grigorii I. Nesmeyanov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
root.95@mail.ru*

Abstract. The article formulates main questions related to the concept of context. The issue of context is considered as a current-day interdisciplinary field of research. There are many definitions of context in dictionaries and in various humanities (including scientific disciplines). In connection with that issue various methodological approaches arise in the humanities, which can be designated by the umbrella term “contextual”. By the example of one of such approaches to the sociological poetics of the “Bakhtin’s circle”, the author substantiates the possibility of creating an interdisciplinary classification of contextual approaches. That classification may include scientific developments of different years and research fields, including: philosophical hermeneutics, a number of approaches to the Russian and foreign literary theory (M.M. Bakhtin, Yu.M. Lotman, B.M. Eichenbaum, F. Moretti, A. Compagnon, etc.), intellectual history, discourse analysis, etc.

Keywords: context, contextual approaches, sociological poetics, M.M. Bakhtin

For citation: Nesmeyanov, G.I. (2020), “The issue of context and sociological poetics of the ‘Bakhtin’s circle’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 10–18, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-10-18

Что такое контекст? Разные науки и научные дисциплины создают разные определения и границы этого понятия. Адекватный подход к проблеме контекста может быть исключительно междисциплинарным. Притом, что понятие «контекст» встречается в ряде научных работ и употребляется в повседневной речи, при внимательном рассмотрении его смысл оказывается не столь очевидным. Это нетрудно обнаружить, обратившись к словарям. Рассмотрим несколько определений:

- «связное словесное целое по отношению к входящему в него определенному слову или фразе»¹;
- «обстановка, фрейм или процесс, в котором происходят события и обеспечивается значение для содержания»²;

¹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/839390> (дата обращения 3 июня 2020).

² Краткий психологический словарь [Электронный ресурс] / Ред. Л.А. Карпенко, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. Ростов н/Д: ФЕНИКС,

- «законченный в смысловом отношении отрывок текста, необходимый для определения смысла отдельного входящего в него слова или фразы. В широком смысле К. включает даже ситуацию, в которой текст создается и/или воспринимается»³;
- «квазитекстовый феномен, порождаемый эффектом системности текста как экспрессивно-семантической целостности и состоящий в супераддитивности смысла и значения текста по отношению к смыслу и значению суммы составляющих его языковых единиц»⁴;
- «общий смысл социально исторических и культурных условий, которые позволяют уточнить смысловое значение результатов деятельности человека»⁵.

Уже этот беглый и далеко не исчерпывающий список определений демонстрирует разницу в понимании контекста. Несмотря на эту разницу, можно выделить несколько ключевых вопросов, важных для понимания значения этого понятия.

1. Что в себя включает контекст?
2. Как изучать контекст?
3. Каковы отношения между текстом и контекстом?

Истоки изучения контекста следует искать в науке о языке:

Так, принято полагать, что Б. Малиновскому принадлежит идея о том, что высказывание получает смысл в конкретном ситуативном и социальном контексте – «контексте ситуации»... В отечественной научной мысли А.Ф. Лосев отмечал, что проблема контекста является одной из наиболее сложных и актуальных... [Дубровская 2011, с. 15].

Традиция лингвистической интерпретации получила дальнейшее развитие в теории дискурса и когнитивной лингвистике. Одним

1998 [Электронный ресурс]. URL: <https://psychology.academic.ru/944> (дата обращения 3 июня 2020).

³ Большой психологический словарь / Под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. М.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://psychology.academic.ru/944> (дата обращения 3 июня 2020).

⁴ Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицанова. Минск: Книжный Дом, 1999 [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/616 (дата обращения 3 июня 2020).

⁵ Большой толковый словарь по культурологии / Под ред. Б.И. Кононенко. М.: Вече, 2003 [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1742 (дата обращения 3 июня 2020).

из наиболее известных теоретиков дискурс-анализа сегодня является Тён ван Дейк. По ван Дейку, прагматическая интерпретация высказывания предполагает приписывание каждому высказыванию определенной иллюкутивной силы или статуса определенного речевого акта с учетом особенностей структуры прагматического контекста [Дейк ван 2000, с. 14]. Таким образом, прагматика высказывания может быть декодирована вследствие «установления связи между высказываниями (и, следовательно, грамматикой), с одной стороны, и различными видами взаимодействия (и, следовательно, социальными науками) – с другой» [Дейк ван 2000, с. 13]. В прагматической теории ван Дейка коммуникативное событие предстает чрезвычайно сложным явлением, успех понимания которого складывается из множества факторов. В их числе: свойства грамматической структуры высказывания; паралингвистические характеристики (темп речи, ударение, интонация); наблюдение/восприятие коммуникативной ситуации; хранящиеся в памяти знания/мнения о других особенностях данной ситуации; знания общего характера (прежде всего конвенциональные); другие разновидности имеющих общий характер знаний о мире и т. д. [Дейк ван 2000, с. 15].

В отечественном литературоведении понятие «контекст» в 1920-е гг. употреблялось именно в лингвистическом смысле. Однако исследователи также занимались изучением того, что мы сегодня назвали бы проблемой контекста в широком смысле слова – проблемой отношений между текстом и внетекстовой действительностью.

Пафос зарождавшейся в 1920-е годы русскоязычной теории литературы заключался в имманентном изучении художественного текста. В дискуссии с формалистами рождается другой подход к изучению литературы, связанный с деятельностью интеллектуалов «круга Бахтина». Выдвинутая ими широкая методологическая программа получила название «социологическая поэтика». На некоторых аспектах этого подхода мы остановимся подробнее.

Интересующее нас понятие «контекст» встречается в работах Волошинова, Медведева и Бахтина в узком смысле ближайшего языкового окружения слова или высказывания. Однако проблемы, которые поднимаются ими в связи с этим понятием, выходят далеко за рамки такого узко лингвистического определения.

Рассмотрим основные методологические манифесты социологической поэтики, начав со статьи Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии». Волошинов предлагает искать социологическое не в вульгарном обнаружении идеологического влияния социальной действительности на художественный текст или литературу в целом. За подобный подход автор критикует, к примеру Б.И. Арватова

[Арватов 1928] и П.Н. Сакулина [Сакулин 1925], чей метод приводит к ложному противопоставлению имманентного (внутреннего) и каузального (причинного) рядов в литературе и истории. Социологический метод оказывается приложим лишь к причинному взаимодействию литературы с окружающей ее социальной средой [Бахтин 2000, с. 73].

Это противопоставление и старается преодолеть Волошинов. Причем преодолеть на уровне поэтики. Но как?

1. Волошинов отрицает возможность понять природу эстетического объекта исключительно с точки зрения психики творца и утверждает, что «Оно [художественное] является особой формой взаимоотношения творца и созерцателей, закрепленной в художественном произведении» [Волошинов 2000, с. 76]. Литература предстает особой формой социального взаимодействия – видимо, из той же предпосылки рождается и бахтинский «диалог».

2. Важным для Волошинова является и то, что слово всегда захватывает внесловесную ситуацию высказывания – контекст: «Этот внесловесный контекст высказывания складывается из трех моментов: 1) из общего для говорящих пространственного кругозора (единство видимого); 2) из общего же для обоих знания и понимания положения; 3) из общей для них оценки этого положения» [Волошинов 2000, с. 78].

3. Слово и высказывание всегда подразумевают социальную оценку – отношение к тем явлениям, которые суть неотъемлемая часть жизни той или иной социальной группы: «Они организуют действия и поступки, они как бы срослись с соответствующими вещами и явлениями, – и потому не нуждаются в особых словесных формулировках» [Волошинов 2000, с. 80].

4. Важную смыслообразующую роль в высказывании играет интонация.

Вторая важная проблема, поднимаемая автором, – это проблема взаимоотношений участников коммуникативного («художественного») события (автора, читателя и героя) и того, как это влияет на поэтический стиль как социальное явление.

«Первым определяющим форму моментом содержания является ценностный ранг изображенного события и его носителя – героя (назван он или не назван), взятый в строгой корреляции к рангу творящего и созерцающего» [Волошинов 2000, с. 87]. Выстраивание подобной иерархии и положение героев в ней может выдавать порой и социально-политическую ориентацию автора, его парадигмальные представления.

«Вторым, определяющим стиль моментом взаимоотношения героя и творца, является степень их близости друг к другу» [Во-

лошинов 2000, с. 88]. Речь идет о том, как автор ощущает своего героя (будет разница в ощущении автором героя в автобиографии и в лирическом произведении).

Третьим же моментом, определяющим стиль высказывания, является вторжение слушателя в текст. Волошинов приводит примеры, когда автор может чему-то учить слушателя, или наоборот – издеваться над ним, ни во что его не ставить, как бы высокомерно-нисходительно обращаться к нему.

Методологический потенциал этой статьи не был реализован полностью в том виде, в котором метод социологической поэтики представляет Волошинов. Однако современное прочтение этой статьи позволяет разглядеть в ней даже зачатки дискурс-анализа, например, если сопоставить ее содержание с разработками ван Дейка. Более подробная классификация контекстных подходов в перспективе позволит сопоставить методологии двух авторов.

Обратимся теперь к П.Н. Медведеву, к его работе «Формальный метод в литературоведении». Здесь мы обнаружим понятие социально-идеологического окружения, близкое по смыслу к понятию контекста в широком смысле слова:

Общественный человек окружен идеологическими явлениями, вещами-знаками разных типов и категорий: словами в много различнейших формах их осуществления, звучавшими, написанными и иными, научными утверждениями, религиозными символами и верованиями, художественными произведениями и пр., и пр. Все это в совокупности составляет его идеологическую среду... [Медведев 2000, с. 196].

Эта среда не является гомогенной, она социально дифференцирована:

Добро, зло, правда, преступления, долг, смерть, любовь, подвиг и т. д. <...> Все эти величины, конечно, глубоко различны в зависимости от того, принадлежат ли они идеологическому кругозору феодала, или крупного буржуа, или крестьянина, или пролетария. В зависимости от этого глубоко различны и конструируемые ими сюжеты [Медведев 2000, с. 200].

В этом очень важном утверждении просматривается и бахтинская идея разноречия в романе:

Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений,

языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), – эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования – необходимая предпосылка романного жанра [Бахтин 2012, с. 15].

Художественное высказывание несет и некую социальную оценку:

Исторически и социально значим не только смысл высказывания, но и самый факт его произнесения, вообще – осуществления здесь и теперь, при данных обстоятельствах, в данный исторический момент, в условиях данной социальной ситуации. <...> Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализирующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой [Медведев 2000, с. 297].

В каком-то смысле это созвучно идеям Квентина Скиннера и понятиям иллюкутивной силы высказывания и интенции автора в рамках методологического подхода Кембриджской школы. Напомним, по Скиннеру, иллюкутивная сила высказывания позволяет понять высказывание как поступок, значение и смысл которого раскрываются во внетекстовом пространстве (в социальном или интертекстуальном). Высказывание, таким образом, выходит за пределы языкового сообщения, становится социальным действием. Интенция, по Скиннеру, определяет риторическое значение авторского высказывания [Атнашев, Велижев 2018]. Текст – суть высказывание в контексте, в том числе в контексте других текстов. Из этой предпосылки позже вырастет и метод *distant reading* Ф. Моретти. Речь идет об анализе максимально широкого контекста, чтении огромного количества «вторичных» текстов. Настолько огромного, что для этого предлагается использование количественных методов *digital humanities* [Моретти 2016].

Мы говорили о том, что для формализма характерно имманентное изучение текста, однако уже во второй половине 1920-х гг. некоторые формалисты так или иначе подходят к проблеме контекста, в частности Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум. Особенно Эйхенбаум и его понятие литературного быта [Эйхенбаум 1987].

Этот краткий разбор некоторых методов социологической поэтики «круга Бахтина» выявил несколько важных моментов: 1) разработка контекстных подходов происходила в отечественном литературоведении уже в 1920-е гг.; 2) даже краткий обзор

позволяет выявить параллели и аналогии в контекстных подходах разных наук и научных дисциплин (литературоведение, дискурс-анализ, интеллектуальная история); 3) все вышесказанное позволяет говорить о возможности и необходимости междисциплинарной классификации контекстных подходов.

Литература

- Арватов 1928 – *Арватов Б.И.* Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928. 172 с.
- Атнашев, Велижев 2018 – Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / Сост. Т. Атнашев, М. Велижев. М.: НЛО, 2018. 632 с.
- Бахтин 2012 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
- Волошинов 2000 – *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 72–94.
- Дейк ван 2000 – *Дейк ван Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртэнэ, 2000. 308 с.
- Дубровская 2011 – *Дубровская О.Г.* Когнитивно-коммуникативные основания теории контекста // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 4. С. 14–25.
- Медведев 2000 – *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 195–348.
- Моретти 2016 – *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М.: Институт Гайдара, 2016. 352 с.
- Сакулин 1925 – *Сакулин П.Н.* Наука о литературе: ее итоги и перспективы. М.: Мир, 1925. 240 с.
- Эйхенбаум 1987 – *Эйхенбаум Б.М.* Литературный быт [Электронный ресурс] // О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. URL: http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_litbyt.htm (дата обращения 3 июня 2020).

References

- Arvatov, B.I. (1928), *Sotsiologicheskaya poehtika* [Sociological poetics], Federatsiya, Moscow, USSR.
- Atnashev, T. and Velizhev, M. (eds.) (2018), *Kembridzhskaya shkola: teoriya i praktika intellektual'noi istorii* [Cambridge school. Theory and practice of intellectual history], NLO, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2000) *Freidizm. Formal'nyi metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i* [Freudianism. Formal method in literary studies. Marxism and the philosophy of language], Labirint, Moscow, Russia.

- Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii. T. 3: Teoriya romana (1930–1961 gg.)* [Collected works, vol. 3. The theory of the novel], Yazyki slavyanskikh kul'tur, Moscow, Russia.
- Deik van, T.A. (2000) *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Knowledge. Communication], BGK im. I.A. Boduehna de Kurteneh, Blagoveshchensk, Russia.
- Dubrovskaya, O.G. (2011), “Cognitive and communicative theory of context”, *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, no 4, pp. 14-25.
- Ehikhenbaum, B.M. (1987), *Literaturnyi byt* [Literary mode of life], Sov. Pisatel', Moscow, USSR, available at: http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_lit-byt.htm (Accessed 3 June 2020).
- Moretti, F. (2016), *Dal'nee chtenie* [Distant Reading], Institut Gaidara, Moscow, Russia.
- Sakulin, P.N. (1925), *Nauka o literature: ee itogi i perspektivy* [Literature studies. Results and prospects], Mir, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Григорий И. Несмеянов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; root.95@mail.ru

Information about the author

Grigori I. Nesmeyanov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; root.95@mail.ru

Литературный романтизм как теоретическая проблема

Вера В. Сердечная

*Издательский дом «Аналитика Родис», Ногинск,
Московская обл., Россия, rintra@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу литературного романтизма как теоретического понятия. Цель исследования – уточнение понятия «романтизм» применительно к истории литературного процесса. Основные методы исследования включают понятийный анализ, текстологический анализ, сравнительно-историческое исследование. Автор анализирует семантический генезис термина «романтизм», различные трактовки понятия, сравнивает определения различных эпох и культур. Главные результаты исследования таковы. История термина «романтизм» показывает смену ряда дефиниций для одного и того же понятия в отношении одних и тех же литературных явлений. К концу XX в., осознав наличие существенных противоречий в содержании термина «романтизм», исследователи нередко приходят к отказу от него. Вместе с тем устойчивое употребление термина «романтизм» в истории литературного процесса свидетельствует о существующей в данном понятии предметно-понятийной составляющей, которая не теряет своей актуальности, однако нуждается в теоретическом уточнении. Вывод: необходимо пересмотреть подход к романтизму как теоретическому понятию, основываясь на изменении понятия личности в Европе в конце XVIII в. Именно вновь открытая свобода личности предопределяет переосмысление образа автора как творца и детерминирует художественные черты литературного романтизма.

Ключевые слова: романтизм, теория литературы, предромантизм, Просвещение, классицизм, реализм

Для цитирования: Сердечная В.В. Литературный романтизм как теоретическая проблема // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 19–27. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-19-27

Literary romanticism as a theoretical issue

Vera V. Serdechnaia

*Analitika Rodis publishing house, Noginsk, Moscow Region
Russia, rintra@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the concept of literary romanticism. The research aims at a refinement of the “romanticism” concept in relation to the history of the literary process. The main research methods include conceptual analysis, textual analysis, comparative historical research. The author analyzes the semantic genesis of the term “romanticism”, various interpretations of the concept, compares the definitions of different periods and cultures. The main results of the study are as follows. The history of the term “romanticism” shows a change in a number of definitions for the same concept in relation to the same literary phenomena. By the end of the 20th century, realizing the existence of significant contradictions in the content of the term “romanticism”, researchers often come to abandon it. At the same time, the steady use of the term “romanticism” testifies to the subject-conceptual component that exists in it, which does not lose its relevance, but just needs a theoretical refinement. Conclusion: one have to revise an approach to romanticism as a theoretical concept, based on the change in the concept of an individual in Europe at the end of the 18th century. It is the newly discovered freedom of an individual predetermines the rethinking for the image of the author as a creator and determines the artistic features of literary romanticism.

Keywords: romanticism, theory of literature, pre-romanticism, Enlightenment, classicism, realism

For citation: Serdechnaia, V.V. (2020), “Literary romanticism as a theoretical issue”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 19–27, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-19-27

Почти сто лет назад А.О. Лавджой написал: «Слово “романтик” стало обозначать так много, что само по себе оно не имеет значения. Оно прекратило исполнять функции вербального знака» [Lovejoy 1924, p. 232].

В последние десятилетия в отечественном научном дискурсе, кажется, не предпринято попыток свести явление романтизма к понятийному единству. Даже в новых изданиях прослеживается давно признанное несостоятельным разделение романтизма на «пассивный» и «активный»¹. В научной и учебной литературе по-

¹ Гайденко П.П. Романтизм // Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 494.

вторяются определения, которые говорят о романтизме: а) как об «идейном и художественном движении»; б) как о «художественном методе». Однако оба эти значения нуждаются в уточнении.

Понятие романтизма как творческого (художественного) метода, противостоящего реализму [Тимофеев 1955, с. 65], давно исчерпало свое методологическое содержание.

Литературным «движением», т. е. объединением творцов на базе единой платформы, романтизм также не был: ни международным, ни даже в отдельных странах. Так, немецкие романтики –

Новалис, Людвиг Тик, братья Шлегели – сделали «романтика-ми» тогда, когда сознание эпохи связало их теоретико-типологическую мысль с их опытами поэтического творчества [Михайлов 1997, с. 22].

Известно, что Байрон свою причастность к романтизму отрицал, подвергая сомнению, например, ценность воображения:

В наши дни стало модным превозносить то, что зовется «воображением» и «фантазией» и, по сути, является даром вполне заурядным².

Сложности обнаруживаются и в анализе историко-философских оснований понятия «романтизм». Одной из важнейших причин появления романтизма называют реакцию на Просвещение (и классицизм). Вместе с тем романтизм наследует ряд тенденций Просвещения, таких как индивидуализм. Французская революция также во многом обязана освободительной мысли Просвещения. Романтики больше унаследовали от XVIII в., чем отбросили: можно привести пример философии Руссо, Дидро и Гердера [Тертерян 1989, с. 16].

Понятие *romantic*, появившееся в английском языке в 1650-х гг., происходит от слова *romant* (рыцарский роман), заимствованного из французского веком ранее [Day 1998, p. 79]. *Romantic* обозначало старинные истории (на романских языках), наполненные волшебством и страстями.

Одним из первых, кто обосновал «романтическое» как литературный термин, был английский поэт и критик Томас Уортон (1728–1790). Он описывает «романтическую» литературу Средних веков и Возрождения, прослеживая ее развитие от восточных сказок и рыцарских романов:

² *Байрон Дж.Г.* Из переписки / Пер. С.Э. Таска // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: МГУ, 1980. С. 322.

И из этих начал или причин... произошел этот... вид воображения, который в конце концов стал основанием для чудесных механизмов более возвышенных итальянских поэтов и их ученика Спенсера³.

Уортон обратился к особенностям образного строя и «механизмам» поэзии, что, в итоге, является более крепким основанием для теоретико-литературного обобщения, чем тематические наблюдения.

Наиболее последовательно противопоставление романтической и «классической» литератур звучит в венских лекциях Августа Шлегеля 1807–1808 гг. Вероятно, именно Шлегель первым формирует идею о том, что «классика» и «романтика» – это два вечных противоположных метода в истории культуры⁴. Из этой концепции ведет свое происхождение и идея борьбы «романтизма» и «реализма» в советской теории литературного процесса.

Определение Гегелем романтического искусства лежит в его логике саморазвития духа в человеческой истории:

Возвышаясь к себе, дух приобретает внутри самого себя ту объективность, которую он тщетно искал во внешней и чувственной стихии бытия; он ощущает и знает себя в единении с самим собою. Это возвышение составляет основной принцип романтического искусства⁵.

Гегель всю литературу новой Европы, начиная со средневековья, готов наречь романтической, поскольку основой ее становится христианство. «Романтическим» в начале XIX в. называют, так или иначе, «современное» искусство.

Сегодня понятие романтизма, в частности в русском литературоведении, страдает от напластования различных фрагментов теории и идеологий. Любые простые оппозиции приводят к односторонней трактовке; так, противопоставление романтизма и классицизма как «сердца и ума»⁶ сводит первый к сентиментализму.

³ *Warton Th.* The History of English Poetry from the Close of Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century. In 3 vols. Vol. 1. London: Dodsley et al., 1774. P. 72.

⁴ *Шлегель А.В.* Чтения о драматическом искусстве и литературе. Пер. А.С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: МГУ, 1980. С. 127.

⁵ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2: Развитие идеала и особенные формы прекрасного в искусстве / Пер. Б.Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. С. 232.

⁶ *Wernaer R.M.* Romanticism and the Romantic school in Germany. New York; London, 1910. P. 3.

При этом в различных культурах понятие романтизма трактуется по-разному. Так, например, Айн Рэнд пишет:

Романтизм – продукт девятнадцатого века (в значительной мере подсознательный), результат двух мощных влияний – аристотелианства, освободившего человека, утвердив могущество его разума, и капитализма, давшего разуму свободу воплощать свои идеи на практике (второе влияние само по себе вытекало из первого) [Рэнд 2011, с. 100–103].

Очевидно, что в привычной для отечественного исследователя парадигме родоначальником романтического привычно считать не Аристотеля, а Платона, а фактором появления романтизма – не капитализм, а протест против капитализма.

К концу XX в., осознав наличие существенных противоречий в содержании термина «романтизм», исследователи нередко приходят к отказу от его понятийной трактовки. Вместе с тем факты активного использования понятия свидетельствуют не только о привычности термина, но и о существующей в нем предметно-понятийной составляющей, которая не теряет своей актуальности.

Работу по уточнению понятия романтизма начало отечественное литературоведение конца XX в., определяя романтизм уже не в марксистской историко-социологической перспективе и не через противопоставления (романтизм vs классицизм, романтизм vs реализм), а через более общие понятия поэтики. С.С. Аверинцев говорит о конце XVIII в. как о конце традиционалистской установки как таковой [Аверинцев 1981, с. 7]; далее было определено, что эпоха романтизма открыла «индивидуально-творческий тип» художественного сознания [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов 1994, с. 4]: этот тип определяет нашу культуру до сих пор. В дальнейшем поэтика этой эпохи, начиная с романтизма, получила также название «поэтики художественной модальности» [Тамарченко 2004].

Ситуация романтической акцентуации в философии, искусстве, мировоззрении в конце XVIII в. исходит в первую очередь из изменившегося самоощущения европейца. Его идентичность сформировалась как идентичность *уникальной* личности. В романтизме провозглашена автономная личность; объект изображения переносится извне наблюдающего сознания вовнутрь. В этом смысле закономерно рождение гибридного литературного вида, лироэпики как привнесение в эпос личностного начала. И также закономерно то, что из литературы вытесняется риторика.

Романтизм – это нескончаемый субъект, который уже не себя «влагает» в мир, как в заготовку, но меряет мир собой. Как пишет

М.М. Бахтин: «Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как активный субъект его» [Бахтин 2003, с. 117–118]. Былая система предписывающих правил взламывается и отвергается. Отсюда – отказ от риторических готовых формул; отсюда – психологизм. Отсюда – жанр романа, сложная структура, которая станет главной в литературе.

И герой становится личностью, субъектом: «романтики впервые создают в литературе не образ-характер, а образ-личность» [Тамарченко 2004, с. 237]. Странно живой герой становится подобен автору, автор узнает в нем себя. «Основа романтической образности (образ бесконечного) есть самопереживание: “Все во мне и я во всем”» [Бахтин 2003, с. 118]. Это всеислие – истинное начало модерна, но этот модерн еще не трагичен, поскольку еще не знает пределов простору личности.

Принципиально важным шагом европейской мысли и творческой практики становится открытие незавершенности мира – и героя; отсюда возникают романтическая ирония и фрагментарность как жанровый прием. И вместе с тем мир находится в вечном становлении, – как и литературное произведение; оно никогда не окончено, его фрагментарность принципиальна. Искусство начинает пониматься как игра с правилами, которые создаются в процессе творчества (и отсюда – стирание жанровых границ).

Константа художественной природы литературы романтизма – сложность иносказания (авторская аллегория). Романтики создают личные, авторские знаки, еще, может быть, не совсем символы, но сложно устроенные аллегории. Таков голубой цветок Новалиса, герои эпических громад Гельдердина, Блейка, Шелли.

Отсюда же – и поиск инокультурных и инновременных идеалов, и эстетизация фольклора. «Консерватизм» романтиков происходит от их дерзкого оборота в не-античное прошлое; «революционность» их – того же происхождения, только это дерзание направлено на будущее.

Представляются сомнительными теоретические перспективы следующих атрибутов романтизма: разделение на «революционный» (демократический, активный) и «реакционный» (аристократический, пассивный); понимание романтизма как вечного, вневременного «нереалистического» творческого метода; концепция романтического «двоемирия»⁷: разрыв между реальностью и мечтой, отчасти свойственный позднему немецкому романтизму, не может быть характеристикой всего романтического периода;

⁷ Гуревич А.М., Манн Ю.В. Романтизм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 334.

для раннего романтизма, напротив, свойствен универсализм, всеобщность восприятия мира; далеко не для всего романтизма свойственна идеализация «патриархальной старины»⁸; определяющий конфликт «герой и толпа» также свойствен далеко не для всей творческой практики романтизма.

Источник романтического сознания связан с зародившимся в Просвещении переосмыслением личности, которое завершается в романтизме. Романтизм в своей художественной практике утверждает ряд принципиальных положений: незавершенность и вечное становление мира; универсализм мира; важность противоположных, взаимодополняющих сторон бытия; сложность авторского иносказания; интерес к средневековому искусству, готике и эстетическая объективация фольклора; фрагментарность как жанровый принцип, обоснование гибридных жанров романа и лироэпической поэмы как отражающих сложность и незавершенность мира; синтетичность познания, смешение наук и искусств в единую «симфилософию» (Ф. Шлегель); романтическую иронию как свидетельство неполноты нашего знания о мире.

Литература

- Аверинцев 1981 – *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
- Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов 1994 – *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 69–264.
- Манин 2007 – *Манин Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. 516 с.
- Михайлов 1997 – *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
- Рэнд 2011 – *Рэнд А.* Романтический манифест: Философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. 199 с.

⁸ *Гуревич А.М., Манин Ю.В.* Романтизм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 335.

- Тамарченко 2004 – Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2: Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
- Тимофеев 1955 – Тимофеев Л.И. Проблемы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1955. 302 с.
- Тертерян 1989 – Тертерян И.А. Романтизм // Бердников Г.П. (ред.) История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1989. Т. 6. С. 16–26.
- Day 1998 – Day A. Romanticism. London; New York: Routledge, 1998. 224 p.
- Lovejoy 1924 – Lovejoy A.O. On the Discrimination of Romanticisms // PMLA. 1924. Vol. 39. No. 2 (Jun.). P. 229–253.

References

- Averintsev, S.S. (1981), “Ancient Greek poetics and world literature” // Averintsev, S.S. (ed.) *Poetika drevnegrecheskoi literatury* [Poetics of ancient Greek literature], Nauka, Moscow, Russia, pp. 3–14.
- Averintsev, S.S., Andreev, M.L., Gasparov, M.L., Grintser, P.A. and Mikhailov, A.V. (1994), “Categories of poetics in the change of literary periods”, in Grintser, P.A. (ed.) *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical poetics. Literary periods and types of artistic consciousness], Nasledie, Moscow, Russia, pp. 3–38.
- Bakhtin, M.M. (2000), “Author and Hero in Aesthetic Activity”, in Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii v 7 tomakh*, T. 1 [Collected works in 7 volumes. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s.], Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 69-264.
- Day, A. (1998), *Romanticism*, Routledge, London, New York.
- Lovejoy, A.O. (1924), “On the Discrimination of Romanticisms”, *PMLA*, vol. 39/2, pp. 229–253.
- Mann, Yu.V. (2007), *Russkaya literatura XIX veka. Epokha romantizma* [Russian literature of the 19th century. The period of Romanticism], RGGU, Moscow, Russia.
- Mikhailov, A.V. (1997), *Yazyki kul'tury* [Languages of culture], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Rand, A. (2011), *Romanticheskii manifest: Filosofiya literatury* [Romantic manifesto. Philosophy of literature], Al'pina Pablisher, Moscow, Russia.
- Tamarchenko, N.D. (ed.) (2004), *Teoriya literatury. T. 2. Istoricheskaya poetika* [Literature Theory. In 2 vols. Vol. 2. Historical poetics], Akademiya, Moscow, Russia.
- Timofeev, L.I. (1955), *Problemy teorii literatury* [Issues of the theory of literature], Uchpedgiz, Moscow, Russia.
- Terteryan, I.A. (1989), “Romanticism”, in Berdnikov, G.P. (ed.) *Istoriya vsemirnoi literatury* [History of World Literature]. In 9 vols., vol. 6, Nauka, Moscow, Russia, pp. 16-26.

Информация об авторе

Вера В. Сердечная, кандидат филологических наук, издательский дом «Аналитика Родис», Ногинск, Россия; 142400, Россия, Московская область, г. Ногинск, ул. Рогожская, д. 7, rintra@yandex.ru

Information about the author

Vera V. Serdechnaia, Cand. of Sci. (Philology), Analitika Rodis Publishing House, Noginsk, Russia; bld. 7, Rogozhskaya Street, Noginsk, Moscow Region, Russia, 142400, rintra@yandex.ru

«Самое безыскусственное
и художественное из сочинений»:
Дж. Элиот в восприятии И.С. Тургенева

Екатерина И. Самородницкая

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ, Москва, Россия, samorodnitskaya-ei@ranepa.ru*

Аннотация. В статье рассматривается отклик И.С. Тургенева на роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе» в контексте тургеневской романной эстетики. Предпринята попытка систематизации взглядов писателя на жанр романа: отдавая предпочтение социальному, диккенсовско-жоржсандовскому типу романа, писатель не считал его однородным и выделял как бесспорные жанровые вершины (Г. Флобер, Л.Н. Толстой, Г. де Мопассан), так и бесспорные неудачи (О. де Бальзак, Э. Золя). В этой системе координат анализируется восприятие Тургеневым романной поэтики Дж. Элиот. Автор статьи приходит к выводу о том, что рассматриваемый роман наиболее близок Тургеневу структурно и идеологически. «Мельница на Флоссе» представляется наименее характерным романом писательницы, с трагической развязкой, predeterminedенной и любовной коллизией, и стихией, и с героиней, не похожей на свое окружение и обреченной в существующих обстоятельствах. Судьба Мэгги и структура ее образа созвучны тургеневскому поиску героя, однако впоследствии художественные искания обоих писателей разойдутся: Дж. Элиот интереснее более сложная образная структура, в которой присутствует эволюция героя, преодоление им (или ей) заданных воспитанием или средой рамок, способность к движению. В этом кроется принципиальное отличие ее поэтики от поэтики Тургенева.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, Джордж Элиот, «Мельница на Флоссе», Мэгги Талливер, английская литература, поэтика романа

Для цитирования: Самородницкая Е.И. «Самое безыскусственное и художественное из сочинений»: Дж. Элиот в восприятии И.С. Тургенева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 28–39. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-28-39

“The most unaffected and artistic of her works”.
G. Eliot as perceived by I.S. Turgenev

Ekaterina I. Samorodnitskaya

*Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russia, samorodnitskaya-ei@ranepa.ru*

Abstract. The article discusses the response of I.S. Turgenev to the novel by G. Eliot “The Mill on the Floss” in the context of Turgenev’s novel aesthetics. An attempt is made to systematize the writer’s views on the novel genre: giving preference to the social, Dickensian-Georgesandian type of the novel, the writer does not consider it of the same kind and singles out both the indisputable genre peaks (G. Flaubert, L.N. Tolstoy, G. de Maupassant) and indisputable failures (O. de Balzac, E. Zola). From this point of view, Turgenev’s perception of G. Eliot’s novel poetics is analyzed. The author of the article comes to the conclusion that the novel under consideration is the closest one for Turgenev structurally and ideologically. “The Mill on the Floss” appears to be the writer’s least typical novel, with a tragic denouement, predetermined by the love conflict, and the force of nature, and with a heroine who is very different from her environment and therefore doomed under existing circumstances. The fate of Maggie and the structure of her image are consonant with Turgenev’s search for the hero, but later the artistic searches of both writers diverge: G. Eliot becomes interested in a more complex structure, in which there is room for the evolution of the hero, his (or her) overcoming the framework set by his upbringing or environment, and the ability to move on. Here lies the fundamental difference between her poetics and the poetics of Turgenev.

Keywords: I.S. Turgenev, George Eliot, “The Mill on the Floss”, Maggie Tulliver, English literature, poetics of the novel

For citation: Samorodnitskaya, E.I. (2020), “‘The most unaffected and artistic of her works’. G. Eliot as perceived by I.S. Turgenev”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 28–39, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-28-39

Введение

Проблема знакомства и творческих взаимоотношений И.С. Тургенева и Дж. Элиот не относится к числу абсолютно неисследованных. Факт знакомства обоих писателей и их личные встречи давно и подробно описаны в исследовательской литературе П. Уоддингтоном в статье “Turgenev and George Eliot: A Literary Friendship” [Waddington 1971]. На проанализированные Уоддинг-

тоном источники обычно ссылаются и отечественные исследователи творческих параллелей между Дж. Элиот и Тургеневым¹. Существуют и исследования, как отечественные, так и зарубежные, в которых рассматриваются переключки в произведениях английской писательницы и ее русских коллег: И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и др. [Кларр 1983, Rogers 1985, Гнусова 2012, Пируская 2016, Проскурнин 2018 и др.]. Эти исследования, как правило, либо не рассматривают факт личного знакомства Дж. Элиот и Тургенева, либо не считают его существенным. Между тем в контексте изучения русской рецепции викторианского романа (и, в частности, романов Дж. Элиот) представляется интересным проанализировать имеющиеся и зафиксированные в мемуарах отклики Тургенева на прозу английской писательницы. Вернее, один отклик.

И.С. Тургенев о прозе Дж. Элиот

В «Воспоминаниях об И.С. Тургеневе» М.М. Ковалевского приводится любопытный эпизод, в котором Тургенев и Дж.Г. Льюис, муж писательницы, спорят о ее творчестве. Льюис хвалит ее последний роман, «Даниель Деронда», Тургенев, как и английская критика, его восторгов не разделяет и на прямо поставленный вопрос о том, в пользу какого из романов писательницы он бы отдал голос как в пользу самого лучшего, ответил:

«Несомненно в пользу “Мельницы на Флоссе”, – ответил Тургенев, – это самое безыскусственное и художественное из сочинений вашей жены». Льюис начал спорить, утверждать, что Тургенев недостаточно вчитался в «Даниеля Деронду», что сам он как следует оценил это произведение только после неоднократного чтения. Все было бесполезно: наш художник остался непреклонен в своем предпочтении простоты и безыскусственности, с которой Эллиот в «Мельнице на Флоссе» рисует нам жизнь английского простонародья и средних классов².

Рассказанный Ковалевским эпизод провоцирует два вопроса. Почему так холодно отзываются о романе «Даниель Деронда»

¹ См., например: [Проскурнин 2017].

² *Ковалевский М.М.* Воспоминания об И.С. Тургеневе // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. 2-е изд. / Подгот. текста С.М. Петрова, В.Г. Фридлянд; коммент. В.Г. Фридлянд. М.: Худ. лит., 1983. С. 136.

и английская критика, и русский писатель? И почему он отдал предпочтение «Мельнице на Флоссе»? Ответить на первый вопрос не так уж и сложно: «Даниель Деронда» – наименее реалистичский из романов Дж. Элиот. Масса мистических совпадений, удивительная и неправдоподобная эволюция Гвендолин, иудейская тема в романе – все это виделось читателям нехарактерным для писательницы, и в этом смысле Тургенев просто был не одинок. Экспериментальная сторона натуры Дж. Элиот плохо сочеталась как с представлением о женской прозе, так и с самим обликом писательницы, которая, между тем, всю свою творческую жизнь только и делала, что экспериментировала с различными вариациями романного жанра.

Эстетика романа в концепции Тургенева

Гораздо любопытнее второй вопрос: почему именно «Мельница на Флоссе»? На наш взгляд, для того чтобы ответить на этот вопрос, недостаточно проанализировать сам роман, необходимо представлять себе тургеневское понимание этого жанра. Однако, обратившись к проблеме эстетических взглядов Тургенева, мы сталкиваемся с поразительной ситуацией. Хотя тургеневедческая литература и исчисляется сотнями томов, эстетические взгляды писателя и его точка зрения на жанр романа почти не привлекали внимание исследователей. К счастливым исключениям можно отнести статью Ю.В. Манна «Тургенев – критик и литературовед» (1979) [Манн 2008] и посвященную более частной проблематике статью Н.П. Генераловой «Еще раз Белинский (О литературно-эстетических взглядах И.С. Тургенева)» [Генералова 2009]. По мнению Манна, в современной Тургеневу русской литературе писатель видел три типа романа: исторический или вальтер-скоттовский роман (устаревший), роман “à la Dumas” (не стоящий обсуждения) и роман «сандовского» или «диккенсовского» типа, или социальный роман. Именно с третьим типом романа Тургенев, по мнению ученого, связывал перспективу развития романного жанра в России [Манн 2008, с. 119–120].

Отталкиваясь от предложенной Манном классификации, заметим, что и социальный, диккенсовско-жоржсандовский, роман в эстетике Тургенева неоднороден. Доступные в переписке, критических статьях и иных опубликованных источниках упоминания писателем его современников-романистов складываются в следующую картину.

Существуют бесспорные гении, такие как Флобер («г-жа Бовари» «бесспорно, самое замечательное произведение но-

вейшей французской школы» (XI, 346–347)³) или Л. Толстой («Лев Толстой – наиболее популярный из современных русских писателей, а “Война и мир”, смело можно сказать, – одна из самых замечательных книг нашего времени» (XI, 210–211)). Столь же высоко Тургенев ценил Мопассана: «бесспорно самый талантливый из всех современных французских писателей» (XII, 566–567). С некоторой осторожностью к бесспорно выдающимся писателям в тургеневском понимании можно отнести и Теккеря, к которому Тургенев сложно относился, но ценил чрезвычайно:

Я и прежде замечал, что французы менее всего интересуются истиной. <...> Ни один из их писателей не решился сказать им в лицо полной, беззаветной правды, как, например, у нас Гоголь, у англичан Теккерей; именно им, как французам, а не как людям вообще (XI, 367).

Существуют знаменитые писатели, которые отражают действительность неправильно, такие как Бальзак («все его лица колют глаза своей типичностью, выработаны и отделаны изысканно, до мельчайших подробностей – и ни одно из них никогда не жило и жить не могло; ни в одном из них нет и тени той правды, которой, например, так и пышут лица в “Казаках” нашего Л.Н. Толстого» (XI, 344–345)) или Э. Золя, о котором ярче всего говорится в переписке Тургенева с Салтыковым-Щедриным: «И не то чтобы у них не было таланта, особенно у Золя; но идут они не по настоящей дороге – и уж очень сильно сочиняют. Литературой воняет от их литературы: вот что худо» (письмо М.Е. Салтыкову от 25 ноября, 1875, Париж) (XII, 481, 483).

Есть и такие писатели, к которым Тургенев скорее относится хорошо, но видит у каждого из них какие-то недостатки. С одной стороны, он говорит о диккенсовско-жоржсандовском типе романа:

Эти романы у нас возможны и, кажется, примутся; но теперь, спрашивается, настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни, чтобы можно было требовать четырехтомного размера от романа, взявшегося за их воспроизведение? (XI, 121).

³Здесь и далее произведения И.С. Тургенева цитируются по изданию: *Тургенев И.С. Собрание сочинений*: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1953–1958 с указанием номера тома и страниц римскими и арабскими цифрами соответственно.

С другой стороны, Диккенс чересчур сентиментален (см. высказывание писателя о романе Б. Ауэрбаха «Дача на Рейне»: «Все это очень умно, тонко, занимательно... но можно было бы во всем этом желать более жизненности и менее той сентиментальности, которая, так же как у Диккенса, хотя в другом роде, представляет Ахиллесову пятку ауэрбаховского дарования» (XI, 354)), а Жорж Санд склонна к излишней документальности: «Искусство не есть дагерротип», – напоминает Тургенев, анализируя роман «Франсуа-найденыйш» (XII, 62). Итак, автор романа, принадлежащего к правильному, социальному, диккенсовско-жоржсандовскому (или гоголевскому) направлению в литературе, должен говорить читателю правду, не забывая, что искусство «не дагерротип», без бальзаковской физиологической дотошности и без натурализма Золя, с одной стороны, и без диккенсовской сентиментальности – с другой. Правда должна предстать «без покрова», но и без лишних подробностей.

Возвращаясь к Дж. Элиот, стоит упомянуть и о том, что Тургенев в принципе довольно снисходительно относится к женской прозе. Массу доказательств этого мы находим в рецензии на роман Е. Тур «Племянница»:

Роман – роман в четырех частях! знаете ли, что, кроме женщины, никто в наше время в России не может решиться на такой трудный, на такой во всяком случае длинный подвиг? И в самом деле чем наполнить 4 тома?

Для женщины, даже пишущей, не существуют те препятствия, которые остановили бы литератора на первом шагу. Ей не страшно наполнять целые десятки страниц либо ненужными рассуждениями, либо рассказами, не ведущими к делу, либо даже просто болтовней, – ей не страшно ошибиться. Она пишет жадно, быстро, с каким-то невольным уважением к писанию вообще, без литературных замашек и затей. <...> В женских талантах (и мы не исключаем самого высшего из них – Жорж Санд) есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное наконец, – словом, что-то такое, без которого они бы на многое не покусились и, между прочим, на четырехтомный роман (XI, 121–123).

Очевидно, что Тургенев видел в Дж. Элиот нечто большее, чем очередной «женский талант», но следует ли из этого, что достоинство «Мельницы на Флоссе» в том, что автор не скрывает от читателя «полной, беззаветной правды»?

*«Мельница на Флоссе»
и тургеневская романная эстетика*

На наш взгляд, «Мельница на Флоссе» – один из наименее характерных романов Дж. Элиот; как пишет К. Сатфин, «никогда больше она не убьет героиню своего романа» [Sutphin 1987, p. 348]. Большая часть произведений писательницы – о пути героя к счастью: не к примитивному хэппи-энду, а к счастью, ибо только оно позволяет человеку максимально реализоваться в жизни и сделать максимально много для других людей. Счастье достигается преодолением реалистического детерминизма; добиться его можно, только поднявшись над заданными рамками – рамками среды, религии, класса. В целом ряде романов Дж. Элиот, таких как «Феликс Гольт, радикал», «Миддлмарч», «Даниель Деронда», присутствует полемика с идеологическим романом: герой обретает счастье, осознав, что любая идеология, любые заранее заданные рамки есть ограничение.

«Мельница на Флоссе» – несколько иной роман: классический Bildungsroman, в центре которого становление героини, с трагической развязкой, предопределенной и любовной коллизией, и стихией (рекой), которая больше и мощнее, чем человек. Оговоримся сразу же, что в рамках данной статьи мы не претендуем на всесторонний анализ романа, который трудно назвать малоизученным [Проскурнин, Хьюитт 2004, Lanser 1992, Rignall 2006, Harris 2013, Гнусова 2020 и др.], и сосредоточим наше внимание на фигуре героини в сопоставлении с тургеневской романной характерологией. По-видимому, судьба Мэгги и самая структура образа в какой-то мере созвучны тургеневскому поиску героя. Об этом прежде всего писал Л.В. Пумпянский в своем классическом исследовании «Романы Тургенева и роман “Накануне” (историко-литературный очерк)»; правда, ученый считал, что героини в романах Тургенева формируются по иной модели, нежели герои, и видел в них скорее отзвуки поэтики Ж. Санд [Пумпянский 2000, с. 398]. При всей справедливости этой идеи, нашедшей свое подтверждение в дальнейших исследованиях, отметим, что в рассматриваемом романе Дж. Элиот именно героиня оказывается в фокусе авторского внимания и, следовательно, является центральным персонажем (главным героем).

Как и другие героини Дж. Элиот, Мэгги стремится к счастью, но обстоятельства все время складываются таким образом, что его достижение не представляется возможным. Симпатия к Филипу, сыну отцовского заклятого врага Уэйкема, похожего на всех диккенсовских злодеев разом, перерастающая во влюбленность, на которую героиня, по мнению окружающих, не имеет права; стремление быть независимой, работать и не соответствовать об-

разу истинной леди [Проскурнин, Хьюитт 2004, с. 60–61] (вспоминается Елена Стахова, отец которой говорил, что «она какая-то восторженная республиканка, бог знает в кого» (III, 31)), к вящему неудовольствию любимого брата Тома; чувство к влюбленному в нее Стивену, не имеющее будущего, ибо их гипотетическое счастье может быть построено только на несчастье других, близких и любимых людей, Люси и Филипа – вот примерный, хотя и не полный список утраченных шансов на счастливую развязку.

Не менее значимой в «Мельнице на Флоссе» (как и в эстетике Тургенева) представляется ситуация выбора или его отсутствия⁴. Свободный выбор героев ограничен как их собственными представлениями о должном⁵ (случай Тома, который положил все силы, чтобы выкупить Дорлкоутскую мельницу и тем самым вернуть отцу его доброе имя; случай Мэгги и Стивена, упомянутый выше), так и разного рода социальными конвенциями, что в принципе характерно для реалистического романа. Однако помимо этого он ограничен и тем, над чем не властны ни человек, ни общество – стихией. Мельница для героев Дж. Элиот – своего рода «дворянское гнездо», дом, место, олицетворяющее собой незыблемость миропорядка, и ее потеря видится им крушением мира⁶; но в финале романа оказывается, что это было метафорическое крушение, и метафора словно обретает свое первоначальное значение: происходит наводнение, в котором гибнут брат и сестра Талливер. Река, течение, неконтролируемая стихия заявлены в самом заглавии романа, и это мотив, пронизывающий все произведение: первая глава романа открывается описанием реки и мельницы, а уже во второй главе, говоря о дочери, миссис Талливер замечает: “wandin’ up an’down by the water, like a wild thing: she’ll tumble in some day”⁷. Статичность мельницы и идея неизбежности и опасности движения, неразрывно связанного и с рекой, и с жизнью, как и невозможность жизни без мельницы – одна из важнейших составляющих трагического конфликта в романе⁸. Плыть по течению или сделать свой самостоятельный выбор – моральная дилемма, которую решает Мэгги в ходе и после своей предосудительной прогул-

⁴ О ситуации выбора в романах Тургенева см. [Тамарченко 1997, с. 180, 185].

⁵ Об антитезе счастья и долга в романах Тургенева, генетически восходящей к жанру трагедии, см. [Маркович 1982, с. 135–136].

⁶ Ср. с идеей В.М. Марковича об оппозиции дома и тьмы (холода, хаоса) в тургеневских романах [Маркович 1982, с. 125–126].

⁷ *Eliot G. The Mill on the Floss*. Open Road Media, 2016. P. 9.

⁸ Подробнее см. [Rignall 2006, p. 141, Проскурнин, Хьюитт 2004, с. 67].

ки со Стивеном. Плыть по течению, покориться (как это делает ее мать) или попытаться спастись самой и спасти других – в финале романа героиня, как всегда, выбирает действие, но ее противник, река, оказывается сильнее. Мэгги Талливер – натура одновременно цельная и мечущаяся, но ее цельность изначально не несет трагического или твердо-непримиримого оттенка, как у Лизы Калитиной или Елены Стаховой [Маркович 1982, с. 153, 173]; ее цельность, как кажется, в органической неспособности к гибкости, в неумении подстраиваться под обстоятельства, но не в отсутствии сомнений⁹.

Финал «Мельницы на Флоссе», на первый взгляд, вполне органичен тургеневской эстетике и может служить еще одним объяснением его оценки романа. Но погибает не только Мэгги – погибает и Том, принципиально иной по своей природе персонаж: не ищущий, не сомневающийся, не раздираемый внутренними противоречиями. «Новый» герой в большинстве романов Тургенева обречен; но если Мэгги в какой-то степени сопоставима с новым героем, то Том, бесспорно, нет. В целом в обреченности героев Дж. Элиот присутствует не столько идеологическая подоплека, сколько классический реалистический детерминизм: так сложились обстоятельства их жизни, что вне зависимости от их взглядов, характера или воспитания они не вписываются в новую реальность, так как держатся за статичное прошлое.

В последующих романах Дж. Элиот «не убьет свою героиню» не столько из соображений гуманизма или викторианских представлений о приличиях, сколько, как нам кажется, потому, что ей интереснее более сложная образная структура: эволюция героя, преодоление им (или ей, что не так важно) заданных воспитанием или средой рамок, способность к движению. Думается, в этом принципиальное отличие ее поэтики от поэтики Тургенева (как писала Л.Я. Гинзбург, «главные героини романов Тургенева наделены твердо очерченным характером с очень устойчивыми свойствами, заявляющими о себе в каждом высказывании, поступке, жесте персонажа») [Гинзбург 1976, с. 297] и причина интереса к ней Л. Толстого [Строганова 2019].

Заключение

Сознательно или нет, но очень закономерно Тургенев в разговоре с Льюисом ставит на первое место наименее характерный роман писательницы. Высоко оценивая ее талант и место в английской литературе, Тургенев читает Дж. Элиот сквозь призму близкой ему романной модели. Если же наоборот – взглянуть на Тургенева глаза-

⁹ См. также о Мэгги как о типе героини [Гнюсова 2020, с. 120–144].

ми английской романистки, то окажется, что он сам никогда бы не стал героем ее романа (в буквальном, не в грибоедовском смысле), ибо он не в состоянии выйти за рамки заданной идеологической и художественной парадигмы.

Литература

- Генералова 2009 – *Генералова Н.П.* Еще раз Белинский (О литературно-эстетических взглядах И.С. Тургенева) // И.С. Тургенев: новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. С. 241–261.
- Гинзбург 1976 – *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. 2-е изд. Л.: Худ. лит., 1976. 448 с.
- Гнюсова 2012 – *Гнюсова И.Ф.* Джордж Элиот и Л.Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение» // Вестник Томского гос. ун-та. 2012. № 365. С. 15–22.
- Гнюсова 2020 – *Гнюсова И.Ф.* Между смирением и страстью: «Мельница на Флоссе» Джордж Элиот и «Война и мир» Л.Н. Толстого (по материалам яснополянской библиотеки) // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2020. № 64. С. 120–144.
- Мани 2008 – *Мани Ю.В.* Тургенев – критик и литературовед // Мани Ю.В. Тургенев и другие. М.: РГГУ, 2008. С. 105–136.
- Маркович 1982 – *Маркович В.М.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: ЛГУ, 1982. 208 с.
- Пируская 2016 – *Пируская Т.А.* «Точки ретроспекции» как структурообразующий элемент романного дискурса у Ф.М. Достоевского и Дж. Элиот // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. 2016. № 6. С. 142–154.
- Проскурнин 2017 – *Проскурнин Б.М.* «Накануне людей дела»: новый тип женщины в творчестве Джордж Элиот и И.С. Тургенева // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 3. С. 117–131.
- Проскурнин 2018 – *Проскурнин Б.М.* «Адам Бид» Дж. Элиот и «Записки охотника» И.С. Тургенева: идеологические и поэтологические переключки // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. № 3. С. 149–161.
- Проскурнин, Хьюитт 2004 – *Проскурнин Б.М., Хьюитт К.* Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. 93 с.
- Пумпянский 2000 – *Пумпянский Л.В.* Романы Тургенева и роман «Накануне» (историко-литературный очерк) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 381–402. (Язык. Семиотика. Культура)
- Строганова 2019 – *Строганова Е.Н.* Л.Н. Толстой и английские писательницы // *Studia Litterarum.* 2019. Т. 4. № 3. С. 210–225.
- Тамарченко 1997 – *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 203 с.

- Harris 2013 – Ed. by M. Harris. *George Eliot in Context*. Cambridge University Press, 2013. 368 p. (Literature in Context).
- Knapp 1983 – *Knapp S.* Tolstoj's Reading of George Eliot: Visions and Revisions // *The Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. No. 3. P. 318–326.
- Rignall 2006 – *Rignall J.* George Eliot and the Idea of Travel // *The Yearbook of English Studies*. 2006. Vol. 36. No. 2. P. 139–152.
- Rogers 1985 – *Rogers P.* Lessons for Fine Ladies: Tolstoj and George Eliot's Felix Holt, the Radical // *The Slavic and East European Journal*. Vol. 29. No. 4 (Winter, 1985). P. 379–392.
- Lanser 1992 – *Lanser S.S.* Woman of Maxims: George Eliot and the Realist Imperative // Lanser S.S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, 1992. P. 81–101.
- Sutphin 1987 – *Sutphin C.* Feminine Passivity and Rebellion in Four Novels by George Eliot // *Texas Studies in Literature and Language*. 1987. Vol. 29. No. 3. P. 342–363.
- Waddington 1971 – *Waddington P.* Turgenjev and George Eliot: A Literary Friendship // *The Modern Language Review*. 1971. Vol. 66. No. 4. P. 751–759.

References

- Harris, M. (ed.) (2013), *George Eliot in Context*, Cambridge University Press, UK (Literature in Context).
- Generalova, N.P. (2009), “Belinskii once again (On the literary and aesthetic views of I.S. Turgenjev)”, *I.S. Turgenjev: novye issledovaniya i materialy* [I.S. Turgenjev. New research and materials], Al'yans-Arkheo, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 241–261.
- Ginzburg, L.Ya. (1976), *O psihologicheskoy proze* [On psychological prose], 2nd ed., Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, USSR.
- Gnyusova, I.F. (2012), “George Eliot and L.N. Tolstoy (pastoral traditions in the novels ‘Adam Bede’ and ‘Resurrection’)”, *Vestnik Tomskogo universiteta*, no. 365, pp. 15–22.
- Gnyusova, I.F. (2020), “Between Humility and Passion. George Eliot's ‘The Mill on the Floss’ and L.N. Tolstoy's ‘War and Peace’ (Based on Materials from the Yasnaya Polyana Library)”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 64, pp. 120–144.
- Knapp, S. (1983), “Tolstoj's Reading of George Eliot: Visions and Revisions”, *The Slavic and East European Journal*, vol. 27, no. 3, pp. 318–326.
- Lanser, S.S. (1992), “Woman of Maxims: George Eliot and the Realist Imperative”, Lanser, S.S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, pp. 81–101.
- Mann, Yu.V. (2008), “Turgenjev – literary critic and philologist”, Mann Yu.V., *Turgenjev i drugie* [Turgenjev and others], RGGU, Moscow, Russia, pp. 105–136.
- Markovich, V.M. (1982), *Turgenjev i russkii realisticheskii roman 19 veka (30–50-e gody)* [Turgenjev and the Russian realistic novel of the 19th century (30–50s)], LGU, Leningrad, USSR.
- Pirusskaya, T.A. (2016), “‘Retrospection points’ as a structure-forming element of a novel discourse by F.M. Dostoevsky and G. Eliot”, *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Ser. 9, Filologiya, no. 6, pp. 142–154.

- Proskurnin, B.M. (2017), “ ‘On the eve of business people’. A new type of woman in the works of George Eliot and I.S. Turgenev”, *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, vol. 9, no. 3, pp. 117–131.
- Proskurnin, B.M. (2018), “ ‘Adam Bede’ by G. Eliot and ‘Notes of the Hunter’ by I.S. Turgenev: Ideological and poetological roll call”, *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya philologiya*, vol. 10, no. 3, pp. 149–161.
- Proskurnin, B.M. and Hewitt, K. (2004), *Roman George Eliot «Mel'nitsa na Flosse»: Kontekst. Estetika. Poetika* [George Eliot's Novel “Mill on the Floss”: Context. Aesthetics. Poetics], Perm University Press, Perm, Russia.
- Pumpyanskii, L.V. (2000), “Turgenev's novels and the novel ‘On the Eve’ (historical and literary essay)”, Pumpyanskii L.V., *Klassicheskaya traditsiya: Sobranie trudov po istorii russkoi literatury* [Classical Tradition. Collection of works on the history of Russian literature], Languages of Russian Culture, Moscow, Russia, pp. 381-402.
- Rignall, J. (2006), “George Eliot and the Idea of Travel”, *The Yearbook of English Studies*, vol. 36, no. 2, pp. 139-152.
- Rogers, P. (1985), “Lessons for Fine Ladies: Tolstoj and George Eliot's Felix Holt, the Radical”, *The Slavic and East European Journal*, vol. 29, no. 4 (Winter, 1985), pp. 379–392.
- Stroganova, E.N. (2019), “L.N. Tolstoy and English female writers”, *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 3, pp. 210–225.
- Sutphin, C. (1987), “Feminine Passivity and Rebellion in Four Novels by George Eliot”, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 29, no. 3, pp. 342–363.
- Tamarchenko, N.D. (1997), *Russkii klassicheskii roman 19 v. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian classic novel of the 19th century. Issues of poetics and typology of the genre], RGGU, Moscow, Russia.
- Waddington, P. (1971), “Turgenev and George Eliot: A Literary Friendship”, *The Modern Language Review*, vol. 66, no. 4, pp. 751–759.

Информация об авторе

Екатерина И. Самородницкая, кандидат филологических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, д. 82; samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

Information about the author

Ekaterina I. Samorodnitskaya, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bld. 82, Vernadskii Avenue, Moscow, Russia, 119571; samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

Ф.М. Достоевский в художественном сознании и критической деятельности В.Я. Брюсова

Наталья А. Дровалева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия, n.drovaeva@mail.ru*

Аннотация. Существующие современные исследования, как правило, посвящены отражению мотивов и образов произведений Ф.М. Достоевского в художественном творчестве В.Я. Брюсова. В предлагаемой работе особое внимание уделяется прямым высказываниям Брюсова на страницах критических работ, в письмах, дневниковых записях относительно личности и творчества писателя-классика, что позволяет заключить: Брюсов был не только внимательным читателем Достоевского, но и его исследователем. В отличие от других видных литературных деятелей рубежа XIX–XX вв. (И.Ф. Анненского, Д.С. Мережковского, А. Белого и др.) у Брюсова нет отдельной работы о Достоевском, однако Брюсов планировал подготовить специальную монографию – критическую работу, построенную на строго научных основаниях, которая, однако, не была осуществлена. В результате анализа автор статьи приходит к выводу, что в художественном сознании Брюсова Достоевскому принадлежит особое место. Для поэта искусство слова Достоевского – это искусство тайны, способное приоткрыть то, что происходит в самой глубине человеческой души. Кроме того, изучение особенностей творчества Достоевского стало особым фактором не только в выработке Брюсовым собственной поэтики, но и формировании его отношения к традициям поэтики писателей XIX в.

Ключевые слова: В.Я. Брюсов, Ф.М. Достоевский, литературная критика, художественное сознание, типы героев, проект книги

Для цитирования: Дровалева Н.А. Ф.М. Достоевский в художественном сознании и критической деятельности В.Я. Брюсова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 40–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-40-52

F.M. Dostoevskii in the artistic conscience and criticism of V.Ya. Bryusov

Nataliya A. Drovaleva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia, n.drovaleva@mail.ru*

Abstract. The existing research is primarily dedicated to the reflections of motifs and images from Dostoevskii's works in V.Ya. Bryusov's art. This article focuses on Bryusov's direct quotes about Dostoevskii and his art from the pages of his critical works, correspondence and diary entries, which lead the author to the conclusion that Bryusov was not only an attentive reader of Dostoevskii but also a researcher of his work. Unlike other notable authors of the late 19th and early 20th centuries (I.F. Annenskii, D.S. Merezhkovskii, A. Belyi etc.), Bryusov didn't write a separate article on Dostoevskii, but he planned to write a monograph, a critical work, based on scientific foundations. However, he never finished it. This analysis leads the author to the conclusion that Dostoevskii held a special place in Bryusov's artistic conscience. For him Dostoevskii's literary craft was an art of mystery, capable of lifting the veil from the depths of a human soul. Additionally, the study of the features of Dostoevskii's art became an important factor in the formation of Bryusov's own poetics and in his approach to the traditions of poetics of the writers of 19th century.

Keywords: V.Ya. Bryusov, F.M. Dostoevskii, literary criticism, artistic conscience, types of characters, book project

For citation: Drovaleva, N.A. (2020), "F.M. Dostoevskii in the artistic conscience and criticism of V.Ya. Bryusov", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 40–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-40-52

Введение

Можно с уверенностью заключить, что не было ни одного крупного русского литератора рубежа XIX–XX вв., прямо или косвенно не испытывавшего влияния Ф.М. Достоевского. Ю.И. Айхенвальд называл Достоевского покровителем времени: «Под черным знаком Достоевского, в его стиле движется наше время, Достоевского имеет оно своим патроном, или своим живым эпитафием...» [Айхенвальд 1994, с. 242]. Неоспоримым фактом влияния идей писателя-классика литератор и критик А.К. Закржевский считал воплощение идей Достоевского в современных ему художественных произведениях и философских работах:

Он стал вдохновением и отправной точкой почти всех наших писателей, поэтов, философов, что современное религиозное сознание все целиком вышло из Достоевского, что творчество нынешнего времени буквально живет им, лишь видоизменяя и преображая его мысли, его откровенья, его бездонную и вечную глубину¹.

Современные научные исследования в основном рассматривают отражение в художественном творчестве В.Я. Брюсова тем и образов Достоевского [Агеносов, Ломтев 1992; Калениченко 2002; Панченко 1992; Юрьева 2003], на что обратил внимание еще Закржевский:

Брюсов – это музыка бесконечной ночи сладострастья, извращенности и восторгов пола. Это драгоценный, порфиноносный плащ, наброшенный на испуганность звериного, это таинственный ключ к тому, что было неясно даже для самого Достоевского².

Для Закржевского близость Достоевского и Брюсова заключается в пристальном внимании к тайнам человеческой души.

Косвенные противоречивые свидетельства о роли Брюсова как руководителя редакции журнала «Весы» в оценке творчества Достоевского, отразившихся в подборе критических текстов различных авторов – критиков и писателей Серебряного века, становятся предметом рассмотрения в диссертационном исследовании Е.Е. Захарова [Захаров 1999].

Однако вопрос о критическом восприятии Брюсовым творчества Достоевского до сих пор остается практически неосвещенным. В предлагаемой работе особое внимание уделено прямым высказываниям Брюсова относительно личности и творчества Достоевского, а также неосуществленному проекту по подготовке книги о Достоевском, материалы которого хранятся в фонде В.Я. Брюсова в НИОР РГБ³.

Ф.М. Достоевский в художественном сознании В.Я. Брюсова

В отличие от других видных литературных деятелей того времени (И.Ф. Анненского, Д.С. Мережковского, А. Белого и др.) у Брюсова нет отдельной критической работы о Достоевском.

¹ *Закржевский А.К.* Карамазовщина. Психологические параллели: Достоевский, В. Брюсов, В. Розанов, М. Арцыбашев // Искусство. 1912. С. II.

² Там же. С. 18.

³ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10.

Однако обращений Брюсова к творчеству Достоевского больше, чем может показаться на первый взгляд. Высказывания, которые можно найти на страницах критических работ Брюсова, в письмах, дневниках, позволяют заключить, что он был не только внимательным читателем Достоевского, но и его исследователем. Известно, что портрет Достоевского среди других немногочисленных портретов и рисунков был помещен на видном месте в редакции журнала «Весы» [Азадовский, Максимов 1976, с. 264].

Достоевский воспринимается Брюсовым как признанный классик русской литературы. В стихотворениях Достоевский (наряду с Пушкиным и Толстым) – титан русской культуры:

Иль мы – тот народ-часовой,
Сдержавший напоры монголов,
Стоявший один под грозой
В века испытаний тяжелых?

Иль мы – тот народ, кто обрел
Двух сфинксов на отмели невской,
Кто миру титанов привел,
Как Пушкин, Толстой, Достоевский?⁴

А мы, склоняясь на мягкие диваны,
В беседах изливали сердца жар,
Судили мы поэта вещей дар
И полководцев роковые планы, –

То Пушкин, Достоевский, Лев Толстой
Вставали в нашей речи чередой,
То выводы новейшие науки...⁵

Еще в 1896 г. Брюсов отмечает в дневнике: «Читал Толстого. Вот соотношение трех эпигонов гоголевской прозы. Тургенев рисует внешность, Достоевский анализирует больную душу, Толстой – здоровую. Эх, ежели бы из трех да оного!»⁶. Через несколько дней Брюсов дополняет свои рассуждения следующим образом:

...Тургенев описывает лиц, какие жили в его время; чутьем поэтическим он угадывает, что такой-то сказал бы или сделал в таком-то

⁴ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1973. С. 141.

⁵ Там же. Т. 3. М.: Худ. лит., 1974. С. 343.

⁶ Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 40.

положении, угадывает – но души их не знает. Толстой знает душу обыкновенных людей, смело говорит, что всякий знает, но сказать не смеет, что таится на душе у всякого. Достоевский знает душу исключительных людей⁷.

Писатель воспринимается как знаток глубинной психологии человека. Пожалуй, в своих нераспространенных дневниковых записях Брюсов одним из первых наметил противопоставление Достоевского с его «болезнью» и Толстого с его «здоровьем».

Брюсов отмечает иное мироощущение Достоевского по отношению к А.С. Пушкину и Н.В. Гоголю. Он не только указывает на внимание Достоевского к человеческой психике, но и видит в этом принципиальное новаторство – вызов искусству тайны, о чем немало размышлял и сам Брюсов:

Самые дерзновенные протесты Достоевского, колеблющие основы всего, чем тысячелетия жило человечество, перенесены в глубь интимных переживаний, затаены в индивидуальном сознании, и не случайно действие большинства романов Достоевского развивается в каком-нибудь маленьком провинциальном городке: им еще не было места на мировой арене⁸.

Брюсов отмечает, что для выражения основных идей современности в поэзии необходим такой же качественный скачок в выражении нового содержания в новой форме, какой был сделан Достоевским в прозе. Высоко оценивает Брюсов и язык Достоевского:

Исправ<ил> я только слог. У нас почти не знают правильного прозаического слога. Кроме Пушкина и Лермонтова, – никто, пож<а>луй?>, не писал правильно по-русски. Найдутся отрывки, дивные по стилю, – например, у Достоевского – но я знаю автора, у которого можно было бы учиться языку [Литературное наследство 1991, с. 822].

Далее Брюсов планировал начать следующее предложение и вовсе со слов «У нас были дивн<ые> стилисты, как Достоевский, но не было» [Литературное наследство 1991, с. 822].

В одном из писем к А.А. Курсинскому в связи с осмыслением общих закономерностей прозы русских и зарубежных писателей

⁷ Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 41.

⁸ Брюсов В.Я. Мы переживаем эпоху творчества // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 220.

писатель отмечает особенности своей работы над элементами психологизма в художественном тексте:

Я не могу писать так, как писал Тургенев, Мопассан, Толстой. Я считаю нашу форму романа рядом условностей, рядом разнообразных трафаретов. Мне смешно водить за ниточки своих марионеток, заставляя их делать различные движения, чтобы только читатели вывели из этого: а значит у него (у героя) вот какой характер [Гречишкин, Лавров 1983, с. 7].

Однако в этот ряд Брюсов не включает Достоевского, искусство которого, вероятно, осмыслялось им в другом ключе. Анализируя в статье «Вехи. I. Страсть» (1904) любовную страсть, которая становится в восприятии Брюсова инструментом познания, поэт и писатель обращается к эпизоду из романа «Бесы»:

В «Бесах» есть один из тех безмерно далеко метящих намеков, которые Достоевский часто бросал в будущее. К Шатову вернулась жена, ушедшая от него, изменившая ему. <...> Но Арина Прохоровна, акушерка, женщина тогдашних передовых взглядов, хохочет над ним: «Эк напорол! Этак всякая муха тайна». Вот эти-то последние слова, лукаво вложенные Достоевским в уста Арины Прохоровны, и есть та стрела, которая перелетает над нашими головами, чтобы вонзиться в сердце какого-то поколения, которое придет после нас. Мы только смутно начинаем предчувствовать, что окружены тайнами, что живем в мире тайн⁹.

Далее Брюсов отмечает, что искусство становится ключами тайн. Для поэта искусство слова Достоевского – это искусство тайны, способное приоткрыть то, что происходит в самой глубине человеческой души.

Даже из приведенных нами немногочисленных примеров можно заключить, что в художественном сознании Брюсова Достоевскому принадлежит особое место. Результатом многочисленных обращений Брюсова к творчеству писателя-классика должна была стать обобщающая работа, которая, однако, не была осуществлена.

Проект монографии о творчестве Достоевского

Очевидно, что в начале 1916 г. Брюсов в очередной раз обращается к творческому наследию Достоевского. О пристальном внимании свидетельствует написание в 1916 г. стихотворного

⁹ Брюсов В.Я. Вехи // Вехи. 1904. № 8. С. 25.

произведения «Лев и свинья», имеющего подзаголовок «Басня по Ф. Достоевскому». Это пересказ индийской басни, которая была помещена писателем на страницах «Дневника писателя». В письме, адресованном А.А. Измайлову, Брюсов указывает, что в первую очередь – «это дословное переложение Достоевского»¹⁰ (и только потом – басня). В тексте басни, где свинья, вызвавшая льва на дуэль, струсив, вывалилась в помоях (лев же, не захотев испачкаться, не стал бороться со свиньей), Достоевский «аллегорически наметил принципы, которым он будет следовать [Шипунова 2011, с. 247] в литературной и газетной полемике. Текст басни, как отмечает Н.Ф. Шипунова, был выделен Брюсовым квадратными скобками в IX томе собрания сочинений Ф.М. Достоевского [Шипунова 2011, с. 251].

В том же году (1916) Брюсов готовит проект книги о Достоевском, которую планирует издать уже в 1917 г.: «Написать эту книгу в течение лета 1916 г.; обработать осенью того же года; приготовить к печати к весне 1917 г. Отдельные главы можно печатать зимой 1916–1917 г.»¹¹. Однако этим планам не суждено было сбыться. В течение 1916 г. Брюсов ведет напряженную писательскую и издательскую работу: выходят «Поэзия Армении» под редакцией Брюсова, «Египетские ночи», роман «Юпитер поверженный». Вероятно, работа над книгой о творчестве так и не была начата вплоть до конца 1917 г. С марта этого года писатель активно включается в работу Комиссариата по регистрации произведений печати [Орлова 2017].

Книга о Достоевском не имеет названия (в рабочем плане она озаглавлена как «Книга о Достоевском»). Брюсовым был составлен общий план издания:

План книги о Достоевском.

1. Введение – о задачах научной критики.
2. Типы Д. Перечень и классификация:
 - а) мужские; б) женские; в) национальности.
3. Идеи героев. Классификация и сопоставления.
4. *Modus operandi* (образ действия):
 - а) значащие мелочи;
 - в) сны и кошмары;
 - с) евангельские тексты;
 - д) нагнетение событий (см. особ. Подросток гл. VII, § II).
5. Одинаковые построения сопоставлений.

¹⁰ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1974. С. 613.

¹¹ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

6. Три плана в творчестве:

- а) внешний план: занимательность фабулы как соблазн для читателя;
- в) современность выведенных типов как соблазн для критиков;
- с) внутренний смысл:
 - α) идея сознательная для автора: идеал христианский;
 - β) идея не сознательная для автора: идеал языческий.

Выводы – о значении Достоевского для нашего будущего самознания и для всего человечества¹².

В набросках, относящихся ко введению, Брюсов планировал определить задачи научной критики. Речь идет именно о научном исследовании, в результате которого планировалось представить научную классификацию типов персонажей Достоевского:

Предлагаемая работа примыкает к попыткам последнего времени – поставить критику на строго-научные основания. До сих пор, как известно, понятие критики было крайне растяжимо; критикой называлась семья разнородных писаний по поводу художественных произведений. В тех случаях, когда авторами были Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Мережковский, такие писания нередко представляли выдающийся интерес и могли иметь большое значение. Но и в этих случаях критические статьи более говорили о мировоззрении самого критика, нежели объясняли данное литературное произведение¹³.

Брюсов ставит Мережковского в один ряд с Белинским, Добролюбовым и Чернышевским, что, вероятно, указывает на новаторский и предвзятый, по мысли Брюсова, характер исследований Мережковского. Е.А. Андрущенко отмечает, что Мережковский «обратился к Достоевскому за ответами на вопросы, которые ставила его собственная историософская концепция, прочел его произведения под таким углом зрения, чтобы сделать зримыми идеи, которые отвечали его своеобразным представлениям о “сверх-историческом” христианстве. Отсюда несомненная новизна оценок, верность сопоставлений, отсюда слабость и заданность некоторых выводов» [Андрущенко 2009, с. 2]. Еще в дневнике за 1899 г. мы находим запись: «Мережковский пишет о Толстом и Достоевском. Напрасно. Все, что он может сказать о них, им уже сказано»¹⁴.

¹² НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

¹³ Там же. Л. 4.

¹⁴ Брюсов В.Я. Дневники... С. 93.

Брюсов указывает на необходимость включения индуктивного метода исследования с учетом как можно большего числа, судя по представленной классификации героев, текстов Достоевского:

Подлинно-научной критика станет лишь тогда, когда ее суждения будут логическим выводом из «художественных фактов» и ничем более. (Более подробно развивать эту линию – здесь не место). Но собиране и систематизация таких фактов едва начались во всех литературах (не только нашей, русской). Пока перед научной критикой стоит еще эта черновая работа, которой достанется на несколько, может быть, поколений, так как предстоит перестроить заново работу тысячелетий¹⁵.

Классификация типов в произведениях Ф.М. Достоевского первоначально намечена в общих чертах еще в XIX в. Н.А. Добролюбовым, А.А. Григорьевым, однако здесь Брюсов идет вслед за В.В. Розановым в сопоставлении героев на основе идей («навязчивых идей»), которые владеют персонажами. Третий пункт плана монографии Брюсова, не получивший дальнейшего развития, отсылает нас к работе Розанова «О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью)», опубликованной на страницах «Русского слова» в 1911 г. Розанов уверен, что будущий историк литературы при анализе должен предпринять следующие шаги: проследить

...единство некоторых идей, я сказал бы – «навязчивых идей», почти фантомов, которые владеют этими персонажами. <...> Например, в «Униженных и оскорбленных» есть поразительная фигура старого князя Вальковского¹⁶; чуть-чуть тут взято, может быть, от одного титулованного издателя – автора небольшого литературного органа, издающегося до сих пор, с которым соиздаательствовал в свое время Достоевский... Но гораздо более замечательны родство и близость этого князя Вальковского с Свидригайловым. А что Свидригайлов есть «Нехлюдов» Достоевского, то это видно из того, что не Свидригайлов написал, а Достоевский написал знаменитого «Бобка», – развратные и служебные разговоры покойников на Смоленском кладбище, что буква в букву повторяет кошмар Свидригайлова о том, что, может быть, «тот свет» похож на баню с пауками...¹⁷

Брюсов прямо указывает на актуальность классификации персонажей с учетом того, что они являются носителями определенных идей:

Моя задача – систематизировать эти типы, т. е. по возможности (сгруппировать) расположить их по внешним, бесспорным признакам в группы, что позволило бы подойти к оценке творчества Достоевского исходя из фактов и из точных цифровых данных. Но у Достоевского выведенные лица всегда являются носителями определенных идей. Поэтому к первой задаче естественно присоединяется вторая: систематизировать, также по внешним, бесспорно, признакам идеи Достоевского, поскольку они выражались в словах и поступках изображенного им лица¹⁸.

Традиционно принято считать, что формирование типологии героев художественного мира Достоевского относится к 20-м гг. XX в. (Л.П. Гроссман, В.Ф. Переверзев, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Энгельгардт) [Макаричев 2016, с. 9], однако пристальное внимание и попытка классификации героев Достоевского не только Брюсовым, но и И.Ф. Анненским свидетельствует о более ранних попытках классификации (пусть и не осуществленных по различным причинам). Известно, что Анненский также имел намерение подготовить работу о творчестве Достоевского. В его фонде под заголовком «Достоевский. Лица» хранится список персонажей с характеристиками [Ашимбаева 2005]. Начало рукописи перекликается с идеей Брюсова. Анненский планировал классифицировать героев в том числе и по их «словам» («Типы и их генезис. Типы речей. Типы наружностей. Фантастическое у Достоевского. Связи фантастического с реальным: сон, сумасшествие, картины природы»¹⁹), что свидетельствует об однонаправленности критической мысли Брюсова и Анненского. Очевидно, что Брюсов, как и Анненский, предполагал описать произведения Достоевского как единую систему, относя персонажей к соответствующим типам.

Заключение

Осмысление Брюсовым творчества Достоевского обнаруживается на различных уровнях восприятия и анализа. Можно с уверенностью заключить, что изучение особенностей творчества

¹⁵ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 4.

¹⁶ Вместо Валковский (Валковский П.А. – персонаж романа «Униженные и оскорбленные»).

¹⁷ Розанов В.В. О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью) // Розанов В.В. От Достоевского до Бердяева. Размышления о судьбах России. М.: Алгоритм, 2017. С. 168.

¹⁸ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1 Ед. хр. Л. 2.

Достоевского стало особым фактором не только в выработке Брюсовым собственной поэтики, но и формировании его отношения к традициям поэтики писателей XIX в. Результатом анализа текстов Достоевского должна стать работа, построенная на строго научных основаниях, однако замысел так и не был осуществлен. Брюсовым также предложена классификация персонажей (дана без комментариев к предложенной схеме²⁰), приложенная к проекту, описание которого может пролить свет на концептуальный подход писателя, однако такое описание – предмет отдельной работы.

Благодарности

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект 18-012-90027 «Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX – первой трети XX в.: критика, публицистика, эго-документы, научный дискурс».

Acknowledgements

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project 18-012-90027 “F.M. Dostoevskii in Literary and Archive Sources of late 19th and the first third of 20th century. Criticism, publicism, ego documents, scholarly discourse”.

Литература

- Агеносов, Ломтев 1992 – *Агеносов В.В., Ломтев С.В.* В.Я. Брюсов и Ф.М. Достоевский (К постановке проблемы) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван: Айпетрат, 1992. С. 216–227.
- Азадовский, Максимов 1976 – *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (К истории издания) // *Литературное наследство*. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 257–324.
- Айхенвальд 1994 – *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. 589 с.
- Андрущенко 2009 – *Андрущенко Е.А.* Ф.М. Достоевский в творческом мире Д.С. Мережковского // *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XX [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16562/19-Andrushenko.pdf?sequence=1> (дата обращения 19 декабря 2019).

²⁰ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 2–3.

- Ашимбаева 2005 – *Ашимбаева Н.Т.* Достоевский в критической прозе И. Анненского // Достоевский. Контекст творчества и времени: Сб. статей. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 213–224.
- Гречишкин, Лавров 1983 – *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Брюсов-новеллист // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1983. С. 3–18.
- Захаров 1999 – *Захаров Е.Е.* Творчество Достоевского в русском литературно-критическом сознании начала XX в.: пути восприятия и осмысления: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. 217 с.
- Калениченко 2002 – *Калениченко О.Н.* Мотивы «Сна смешного человека» Ф.М. Достоевского в «Повести о Софронии любящем» В.Я. Брюсова // Пушкинские чтения–2002: Материалы межвуз. науч. конф. СПб.: Ленинградский гос. обл. ун-т им. А.С. Пушкина, 2002. С. 101–105.
- Литературное наследство 1991 – Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1 / Отв. ред. Н.А. Трифионов. М.: Наука, 1991. 830 с.
- Макаричев 2016 – *Макаричев Ф.В.* Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского: Дис. ... докт. филол. наук. Магнитогорск, 2016. 521 с.
- Орлова 2017 – *Орлова М.В.* «Гражданин Брюсов». Неизвестные страницы биографии поэта в 1917 году // Брюсовские чтения 2016 года: Сб. статей. Ереван: Лингва, 2017. С. 206–216.
- Панченко 1992 – *Панченко И.Г.* Рассказ В.Я. Брюсова «Теперь, когда я проснулся» (Брюсов и Достоевский) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван: Айпетрат, 1992. С. 228–235.
- Шипунова 2011 – *Шипунова Н.Ф.* Басня Достоевского «Лев и Свинья» в поэтическом пересказе В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 2010 года: Сб. статей. Ереван: Лингва, 2011. С. 247–255.
- Юрьева 2003 – *Юрьева О.Ю.* Художественная эманация идей и образов Ф.М. Достоевского в русской литературе начала XX в.: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. 528 с.

References

- Agenosov, V.V. and Lomtev S.V. (1992), “V.Ya. Bryusov and F.M. Dostoevskii (Statement of the Issue)”, *Bryusovskie chteniya 1986 goda* [The Bryusov Conference of 1986], Aipetrat, Erevan, Armenia, pp. 216-227.
- Aikhenval'd, Yu.I. (1994), *Siluety russkikh pisatelei* [Silhouettes of Russian Writers], Respublika, Moscow, Russia.
- Andrushchenko, E.A. (2009), “F.M. Dostoevskii in D.S. Merezhkovskii's Creative World”, *Aktual'ni problemi slov'yans'koï filologii. Seriya: Lingvistika i literaturoznavstvo* [Current Issues of Slavic Philology. Series: Linguistics and Literature Studies], no. 20, available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16562/19-Andrushenko.pdf?sequence=1> (Accessed 19 December 2019).
- Ashimbaeva, N.T. (2005), “Dostoevskii in I. Annenskii's Critical Prose”, *Dostoevskii. Kontekst tvorchestva i vremeni* [Dostoevskii. Context of Art and Time. Collected Articles], Serebryanyi vek, Saint Petersburg, Russia, pp. 213-224.

- Azadovskii, K.M. and Maksimov, D.E. (1976), "Bryusov and "Vesy" (on the History of the Publication)", *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 85, Nauka, Moscow, Russia, pp. 257-324.
- Grechishkin, S.S. and Lavrov, A.V. (1983), "Bryusov the Novelist", in Bryusov V.Ya., *Povesti i rasskazy* [Stories and Short Stories], Sovetskaya Rossiya, Moscow, Russia, pp. 3-18.
- Kalenichenko, O.N. (2002), "Motifs of F.M. Dostoevskii's 'The Dream of a Ridiculous Man' in V.Ya. Bryusov's 'Story of Sofronii the Loving One' ", *Pushkinskie chteniya–2002: Materialy mezhvuzovskoi nauchnoi konferentsii* [The Pushkin Conference – 2002, Proc. of an inter-university conference], Saint Petersburg, Russia, pp. 101-105.
- Trifonov, N.A. (ed.) (1991), *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], Vol. 98, part 1, Nauka, Moscow, Russia.
- Makarichev, F.V. (2016), Artistic Individual Studies in F.M. Dostoevskii's Poetics, Dr. of Sci. (Philology) Thesis, Magnitogorsk State Technical University, Magnitogorsk, Russia.
- Orlova, M.V. (2017), "Citizen Bryusov. Unknown Pages from the Poet's Biography in 1917", *The Bryusov Conference of 2016*, Erevan, Armenia, pp. 206-216.
- Panchenko, I.G. (1992), "V.Ya. Bryusov's Story "Now That I have Awoken" (Bryusov i Dostoevskii)", *Bryusovskie chteniya 1986 goda* [The Bryusov Conference of 1986], Erevan, Armenia, pp. 228-235.
- Shipunova, N.F. (2011), "Dostoevskii's Fable "The Lion and the Pig" in V.Ya. Bryusov's Poetic Retelling", *Bryusovskie chteniya 1986 goda* [The Bryusov Conference of 1986], Erevan, Armenia, pp. 247-255.
- Yur'eva, O.Yu. (2003), Artistic Emanation of F.M. Dostoevskii's Ideas and Imagery in the Russian Literature of Early 20th Century, D. Sc. Thesis, Moscow, Russia.
- Zakharov, E.E. (1999), Dostoevskii's Works in the Russian Literary and Critical Conscience of the Early 20th Century. Methods of Perception and Understanding, Ph.D. Thesis, Saratov, Russia.

Информация об авторе

Наталья А. Дровалева, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25а; n.drovaleva@mail.ru

Information about the author

Nataliya A. Drovaleva, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya Street, Moscow, Russia, 121069; n.drovaleva@mail.ru

УДК 81'255.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-53-61

Особенности перевода стихотворений В. Маяковского на персидский язык

Нахид Акбарзадех

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nadomado94@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена переводу на персидский язык популярных стихотворений известного русского поэта Владимира Маяковского, их особенностям и общим тенденциям перевода футуристической поэзии. Работа выполнена в технике компаративного исследования, где одна из наиболее острых проблем формулируется как степень переводимости/непереводимости текста. Задача состоит в том, чтобы найти к ее решению адекватные подходы и рассмотреть проблему семантической эквивалентности.

Ключевые слова: Маяковский, переводимость, непереводимость, перевод, персидский язык

Для цитирования: Акбарзадех Н. Особенности перевода стихотворений В. Маяковского на персидский язык // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 53–61. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-53-61

Features of the translation of V. Mayakovsky's poems into Persian

Nahid Akbarzadeh

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
nadamado94@gmail.com*

Abstract. This article is dedicated to the translation of poems written by the popular and famous Russian poet Vladimir Mayakovsky into Persian, as well as to their features and general trends of the translation of Futurist poems.

The work was performed in the technique of comparative research, where one of the most acute issues is formulated as the degree of translatability / untranslatability of the text. The purpose is to find appropriate approaches for its solution and consider the issue of semantic matching.

© Акбарзадех Н., 2020

Keywords: Mayakovsky, translatability, untranslatability, translation, Persian language

For citation: Akbarzadeh, N. (2020), "Features of the translation of V. Mayakovsky's poems into Persian", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 53–61, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-53-61

Владимир Маяковский является одним из самых известных русских поэтов в Иране, а поэма «Облако в штанах» – одним из его наиболее ценных произведений у персидских любителей поэзии. Над переводами из Маяковского работали разные переводчики. Пьеса «Клоп» была переведена с английского и издана в составе сборника с добавлением биографии Маяковского, заметок переводчика к пьесе и статьи «Маяковский, русский поэт» Эльзы Триоле (2002, тираж 2200 экз.). В сборник также вошли «Послушайте!», «Как делать стихи?», «Лиля и Маяковский», «Баня», «Мое открытие Америки», «Простое как мычание» и 30 стихотворений в переводе на персидский язык; еще один сборник стихов увидел свет под названием «Холодный огонь».

Переводы новой русской поэзии связаны с деятельностью партии Тудэ (1941), главной левой организацией в современной истории Ирана. Эта партия была основана в Тегеране как наследница конституционной революции, социал-демократии и Коммунистической партии Ирана (1920-е годы). Ее основателями были 53 иранских интеллектуала, левые и национальные активисты, в том числе Нима Юшидж, отец новой персидской поэзии, Мохаммад Таги Бахар, представитель классической поэзии, а также Садег Хедаят, выдающийся деятель современной персидской литературы и известный переводчик. Понятно, что русская литература была востребована иранскими писателями и читателями.

В газетах и журналах партии Тудэ публиковались переводы произведений русских писателей и поэтов, среди них и «Облако в штанах». Первый перевод был опубликован в одном из политических журналов до 28 августа 1953 г.¹, но переводчик неизвестен.

В 1960-е гг.² на персидском языке были опубликованы пьесы Маяковского. В начале 1990-х «Облако в штанах» было переведено

¹ Государственный переворот в Иране в 1953 г., повлекший свержение демократически избранного правительства Национального фронта Ирана.

² С разных политических, социальных и экономических точек зрения, 1960-е годы имеют большое значение в истории развития Ирана.

М. Кашигаром и опубликовано в издательстве «Шива» в Ширазе с особыми ограничениями, поскольку на этот момент Иран не являлся открытым политическим и культурным пространством. С одной стороны, это определялось условиями войны, в которую была вовлечена страна (1980), а с другой – поколение, которое было читателем этого произведения, оказалось мятежным, и Маяковский, двадцатилетний бунтовщик, способствовал этому. В одной части поэмы он бросал вызов старым литературным традициям; в другой – восставал против несправедливости, угнетения и дискриминации правящего мира. «Это может служить объяснением, почему книгу так приветствовали в Иране в 1980-е»³.

Однако партия Туде и сторонники Советского Союза, «великого брата коммунистических партий мира», постепенно потеряли свое положение и, естественно, стихи, в которых Маяковский пел хвалу советскому режиму, не привлекали внимания в Иране, в отличие от поэмы «Облако в штанах». Она, обращенная к любви, нашла немало читателей-энтузиастов.

Эта идеологическая подоплека стала причиной отсутствия возможности напечатать перевод; другая причина связана с «лингвистическим опытом». Сегодняшней иранской аудитории в принципе трудно воспринимать опыт эпохи Маяковского, который был обыденностью во время написания стихов, но резко отличается от нашей сегодняшней ментальности.

Персидский и русский стих относятся к разным системам, но различие не является абсолютным. Самая важная проблема в переводе поэзии Маяковского – сохранить и передать особенности авторской речи, стиля и интонации. Для решения этой проблемы переводчик учитывает влияние европейского стиля на стиль иранских поэтов его времени, таких как А. Шамлу⁴.

Поэзия XX века, и особенно футуристическая поэзия, сложна для поэтического перевода на персидский язык. Шагом к ее освоению в 1950-х гг. стало новое персидское стихосложение, озаглавленное сборником стихов А. Шамлу, написанных в традиции «французского верлибра» [Mojabí 1998, с. 74–98]. Он позволяет сократить интонационные потери подлинника и приблизиться к стилю русского поэта. Свообразие поэтики Маяковского связано с русским языком и с мышлением русского народа, поэтому иранские

³ Интервью с М. Кашигаром, переводчиком «Облака в штанах». 2018. Газета Иран. Номер 6770.

⁴ Ахмад Шамлу – выдающийся иранский поэт, писатель, литературный критик и переводчик, является автором нескольких сборников поэзии, как классической, так и современной. Его стиль – белый стих.

переводчики постарались найти эквивалент для особенности его поэзии, основываясь на особенностях родного языка и собственной национальной поэзии.

Общей тенденцией при переводе поэзии Маяковского и вообще русской поэзии XX в. стало использование поэтического стиля «ше'ре ноу» («новой поэзии»), предложенного Нимой Юшиджем в начале XX в. Изменяя длину ритмических волн, Нима Юшидж сохранил общий музыкальный фон классического размера. Это новаторство получило название «свободного аруза» (арузе азад) или «ше'ре ноу» (новой поэзии). В ней к 1960-м гг. утвердились следующие формальные особенности: свободный стих («ше'ре азад»), имеющий рифму; белый стих (ше'ре сефид) – безрифменный стих; и, наконец, силлабический стих (ше'ре хеджаи). Этот поэтический опыт подготовил аудиторию к восприятию русской поэзии XX в. в переводе на персидский язык [Natel Khanlari 1962, с. 654–657].

Широко известно, что для стихов Маяковского характерно богатство лексики и озвученных ритмов. Для русских современников он был новатором в поэзии. Ритмические переходы в его стихе основаны на их своеобразном расположении «лесенкой», что очень трудно передать при переводе, поэтому не всем переводчикам удастся приблизиться к ритму русского текста. Каждое слово и троп имеют особое значение. Поэма «Облако в штанах» насыщена разговорной лексикой, которую переводчик интерпретирует, прибегая к разнообразной синонимии, но грамматический строй стиха труден для передачи на персидский язык, что заставляет обращаться в переводе (вместо русского дольника) к верлибру, чтобы передать смысл и строй футуристической поэзии.

Особые трудности у переводчиков вызывал перевод неологизмов и ритмики Маяковского. Основная проблема передачи неологизмов на персидский язык заключается в отсутствии их эквивалентов в языке перевода, что можно объяснить разницей между исходным и переводящим языками, а также различиями культур. Вот почему переводчики в большей степени использовали буквальный и описательный перевод, а также калькирование.

В качестве иллюстративного материала выбраны отрывки из поэмы «Облако в штанах» и стихотворения «Послушайте!»⁵, написанных в 1914 г.

Эпитеты в поэме «Облако в штанах»: *окровавленный сердца лоскут, выжиревший лакей, засаленная кушетка, размягченный мозг*, мрачные – отражающие восприятие русского быта, даются

⁵ *Маяковский В.В.* Послушайте! // Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 4.

в переводе описательно с тем, чтобы одновременно служить им пояснением. Причастие *мечтающую* передано глаголом настоящего времени. А для перевода глагола *дразнить* использованы два глагола со значением «успокоить» и «возбудить».

Продуктивной моделью при словообразовании у Маяковского часто служат глагольные приставки *из-*, *раз-*, *вы-* и увеличительные и уменьшительные слова и сложные прилагательные. Поэт использует такие неологизмы, чтобы усиливать значение слов, глаголов и прилагательных. Примеры тому в «Облаке в штанах»: «...Пока выкипчивают, рифмами пиликаая, / из любвей и соловьев / какое-то варево, / улица корчится безъязыкая – / ей нечем кричать и разговаривать...», глагол с префиксом *вы-* указывает направление движения вовне предмета, и значение их легко раскрывается из контекста. По определению Толкового словаря Ушакова: *выкипятить* – подвергнуть продолжительному кипячению, прокипятить, выпарить. Переводчик лишен возможности аналогично воспользоваться префиксом и просто ищет адекватные прилагательные или простые формы глаголов в своем языке. Здесь М. Кашигар перевел этот глагол как «кипятить». В другом отрывке – «...Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгорающим / ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома...» – верно переведен глагол *изрыгает*, но с помощью *глагол + наречие места* и глагол *выбрасывается* перевел как краткое прилагательное *отклоненно*. «...Every word / He spurt out / From his burnt mouth / dismissed and...».

В отрывке «...смирный любёночек. / Она шарахается автомобильных гудков. / Любит звоночки коночек...» В. Маяковский подчеркивает отрицательную окраску слов, в которых содержалась часть суффикса – *ё*. Окказионализмы *любеночек* и *коночки* более сложно переводчику: «*ё*» здесь передает немного издевательское значение. *Любеночек* переведен как маленькая любовь и каприз. Хотя переводчик мог бы использовать аффиксацию. «В персидском языке тоже есть уменьшительно-ласкательные суффиксы как: *ак*, *каг*, *изе*, *же*, *че* и т. д.» [Пейсиков 1975, с. 191–198], но здесь переводчик прямо транслировал исходное слово.

Неологизмами в поэзии В.В. Маяковского становились и существительные, также посредством аффиксации: *божище* в «Облаке в штанах»⁶. Поэт иронически снижает образ всемогущего Бога. «...Я думал – ты всесильный божище, а ты недоучка, крохотный божик...». Такого слова («божище») в словаре ни русского, ни персидского языка нет, и переводчику необходимо самому определить

⁶ Маяковский 1973 – *Маяковский В.В.* Стихотворения. Поэмы. М., 1973.

его значение, проанализировать структуру и изучить причины появления таких неологизмов. При переводе переводчик употребляет слово «отец» и прилагательное «Всемогущий», т. е. слово «отец» не дает ироническое значение.

Дальше в строфе «Вот и вечер / в ночную жуть / ушел от окон, / хмурый, / декабрь» поэт использует авторский окказионализм *декабрь*, который напоминает слово *декабрист* и таким образом выражает свое бунтарское чувство. Это слово было переведено на персидский язык *холодная зимняя ночь*, который фактически в себе не содержит чувство поэта.

Рассмотрим еще один фрагмент Маяковского и его перевод: «...В стеклах дождинки серые / свылись / громаду громадили / как будто воют химеры / Собора Парижской Богоматери...». Подстрочник: Серые капли дождя / как будто / водосток Святого Собора Нотр-Дам в Париже / с криком и вздохом...». Переводчик не мог прибегнуть к дословному переводу неологизма Маяковского, не мог так же передать эмоциональность отрывка и передал смысл по-своему. Дальше в отрывке: «...Двери вдруг заляскали, / будто у гостиницы / не попадает зуб на зуб. / Вошла ты, / резкая, как “нате!”, / муча перчатки замш...». Символ дверей здесь олицетворяет внутреннее состояние героя, чья любимая выходит замуж за другого. При переводе данная деталь упускается и наблюдается лишь дословный перевод.

Особую трудность при переводе вызывают глаголы движения с префиксами, или приставками, много раз бывает, что переводчики не обращают внимания на префиксы глаголов движения. Здесь тоже переводчик перевел глагол *вошла* как глагол *идешь*, кроме этого, слово *нате!* не переведено.

В другом отрывке – «...Гримируют городу Крупны и / грозящих бровей морщ, / а во рту / умерших слов разлагаются трупики, / только два живут, жирея – / «сволочь» / и еще какое-то, / кажется, «борщ...» – переводчик заменил незнакомое иранскому читателю слово *борщ* на *шурба*, популярное иранское блюдо, что-то среднее между супом и тушеными овощами с мясом и рисом. Можно сказать, переводчику нужно было искать аналог борщу, в 1960-е годы, когда была переведена поэма, немногие иранские переводчики достаточно хорошо знали русскую культуру, чтобы суметь объяснить, что такое борщ.

Продолжаем свой анализ. «Скоро криком издерется рот» переводится как «рот закричал». Слово «поцелушко» в отрывке «На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелушко броситься вырос» звучит как «поцелуй» и не содержит в себе той издевки, какая выражена у Маяковского. К сожалению, в переводе

нередки случаи утери интонации подлинника, и переводчик упускает смысл при дословном переводе.

В одном отрывке поэт указывает на героиню стихотворения Игоря Северянина. «Мария! / Поэт сонеты поет Тиане...» Кашигар перевел имя «Тиана» как «Тиан», не прокомментировав, что это аллюзия на стихотворение Игоря Северянина, где это имя указывает на вычурный эстетский стиль этого поэта.

В передаче особенностей рифмы переводчик использовал свежие и оригинальные рифмы, которые более приближают перевод к оригиналу, но редко мог воссоздать выразительное средство, часто используемое поэтом, из-за незнания русского языка и системы футуристической поэзии.

Стихотворение «Послушайте», написанное в 1914 г., также относится к ранней – дореволюционной – лирике Маяковского. Лирический герой искренен, открыт, импульсивен. Поэт обращает внимание на звездное небо и за этим обращением скрывается глубокое «философское рассуждение». Стихотворение состоит из трех четверостиший с перекрестной рифмой. На первый взгляд, отсутствует риторическое восклицание и вопросы, и это меняет интонацию автора, и сильная эмоция ослаблена. Эти фразы – вопросы, которые поэт бросает людям и самому себе и ищет на них ответ.

Так как перевод выполнен с французского, то слово *ведь* переведено по французской модели: *Écoutez! Puisqu'on allume les étoiles...* Во французском языке *puisque* обозначает и *ведь*, и *если* – и причину, и условие.

В теории перевода принято использовать термин «семантическая эквивалентность», понимаемый как «соотнесенность с одной и той же предметной ситуацией» [Бреус 200, с. 56]. Есть два вида семантической эквивалентности: компонентная и денотативная. Когда говорится о компонентной эквивалентности, состав перевода совпадает с составом оригинала в определенных обстоятельствах (нормы переводящего языка, рифма, метр и т. п.). Например, в отрывке: «...клянется / не перенесет эту беззвездную муку!» («Послушайте», 1914) словосочетание *беззвездную муку* с английского языка переводилось на персидский как сложное *беззвездное испытание*, слово *беззвездный* переводилось абсолютно эквивалентным «би сгареги / беззвездное».

В этом отрывке *кто-то (Бог) зажигает(-ют) звезды*, а в персидском языке мы сталкиваемся с возвратным глаголом «Рошан-шодан», т. е. в переводе звезды зажигаются сами. «Плевочки жемчужиной» Холле перевела как «великолепные дырки». «Жемчужина» была заменена на прилагательное “magnificent”, что ука-

зывает на проявление незнакомства с языком поэта со стороны переводчицы.

Сложный образ «надрываясь в метелях полуденной пыли» построен на противоречиях. Эта метафора переведена на персидский буквально. Деепричастие *надрываясь* автор перевода трансформировал в наречие «дерзко». Хотя в персидском языке есть точный эквивалент деепричастия «надрываясь». Данный пример выявляет непрофессиональный подход переводчицы к переводу данного стихотворения. Рассмотрим фразу «боится, что опоздал», видим, как переводчица, работая с английским языком, перевела фразу, сменив наклонение: «боится, как будто бы опоздал». Гипербола «врывается к Богу» была сохранена, «жилистая рука» указывает на образ Бога (Бог похож на человека), в переводе этот образ сохранен. Глагол «перенесет» удачно переведен глаголом «выдержать».

Однако большое количество метафор в данном стихотворении, несомненно, оказались непереуведенными и непереуводимыми.

На основе проведенного анализа некоторых отрывков стихов Маяковского сделаны выводы.

Авторский стиль не всегда сохранен, структура данных стихотворений достаточно необычна, а передача русских рифм (особенно неточных, каламбурных) на другой язык достаточно трудна. В передаче особенностей рифмы поэта иранские переводчики использовали свободный стих и безрифменный стих, позволяющие передать изменения ритмики в пределах одного произведения.

Языковое новаторство и внимание к каждому отдельному слову не всегда были переданы переводчиками. Это связано с культурным и с функциональными различиями в системе русского и персидского языков. При создании неологизмов переводчики используют собственные возможности персидского языка, приходя к функциональной эквивалентности, передают поэтическое содержание в переводе. Не всегда удавалось переводчику передать специфику словотворчества Маяковского.

Неологизмы Маяковского переведены на персидский язык при помощи объяснения и калькирования, т. е. переводчик находит аналогичные или эквивалентные выражения в персидском языке или переводит их дословно.

Недостатки при переводе произведений Маяковского объясняются, во-первых, трудностями передачи на другой язык особенностей поэтики В. Маяковского. Передача смысла произведений футуристов вообще трудна. Во-вторых, из-за недостаточного внимания к форме оригинала. Несмотря на эти недостатки, роль этих переводов в литературной ситуации, и особенно в новой персидской поэзии, несомненны, в том числе влияние В. Маяковского на поэ-

зию А. Шамлу. Иранские критики и исследователи подчеркивают влияние творчества В. Маяковского на поэзию А. Шамлу. Он сам говорил, что его никогда не впечатляли французские символисты, но его интересовали стихотворения Ф. Лорки и В. Маяковского.

Литература

- Бреус 2000 – *Бреус Е.В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: Учебное пособие. М.: УРАО, 2000. 159 с.
- Пейсиков 1975 – *Пейсиков Л.С.* Лексикология современного персидского языка. М.: Изд-во МГУ, 1975, С. 191–198.
- Mojabi 1998 – *Mojabi J.* Shenakht nameh A. Shamlou. Tehran: Qatreh, 1998. 776 p.
- Natel Khanlari 1962 – *Natel Khanlari P.* “Pasti va bolandi she’re now” [Falls and Ups of New Poetry]. Magazine. “Sokhan”/Tehran. 1962. No. 2-4.

References

- Breus, E.V. (2000), *Osnovy teorii i praktiki perevoda s russkogo yazyka na angliiskii: Uchebnoe posobie* [Fundamentals of the theory and practice of translation from Russian into English. Textbook], URAO, Moscow, Russia.
- Mojabi, J. (1998), *Shenakhtnameh A. Shamlou*, Qatreh, Tehran, Iran.
- Natel Khanlari, P (1962) “Pasti va bolandi she’re now” [Falls and Ups of New Poetry]. *Sokhan*, no. 2-4.
- Peisikov, L.S. (1975), *Leksikologiya sovremennogo persidskogo yazyka* [Lexicology of the modern Persian language], Moscow University, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Нахид Акбарзадех, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nadomado94@gmail.com

Information about the author

Nahid Akbarzadeh, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; nadomado94@gmail.com

УДК 82-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-62-72

Уровни репрезентации визуального в романе в стихах В. Иванова «Младенчество»

Ульяна В. Петухова

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

Аннотация. В статье рассмотрена категория визуальности на примере романа в стихах В. Иванова «Младенчество». Визуальность организуется элементами художественной реальности, которые являются структурообразующими принципами архитектоники и принадлежат глубинному уровню произведения. Визуальность в романе рассматривается в контексте интермедиального анализа, предполагающего изучение взаимодействия вербального и визуального. В статье говорится о роли визуальности в конструировании художественно-смыслового поля произведения. В процессе исследования выявлены уровни репрезентации визуальности и проанализированы параметры их воплощения в романе в стихах В. Иванова «Младенчество».

Ключевые слова: В. Иванов «Младенчество», визуальность, роман в стихах, взаимодействие искусств, интермедиальность

Для цитирования: Петухова У.В. Уровни репрезентации визуального в романе в стихах В. Иванова «Младенчество» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 62–72. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-62-72

Representation levels of the visual in the verse novel by V. Ivanov “Mladenchestvo”

Ul'yana V. Petukhova

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

Abstract. The article examines the category of visibility on the example of the novel in verse by V. Ivanov “Mladenchestvo” (Infancy). Visibility is organized by the elements of artistic reality, which are the structure-forming principles of architectonics and belong to the deep-laid level of the work. Visu-

© Петухова У.В., 2020

ality in the novel is considered in the context of an intermedia analysis, which involves the study of the interaction between the verbal and the visual. The article is about the visibility role in constructing the artistic and semantic field of the work. While researching the representation levels of visibility were identified and the parameters of their embodiment in the verse novel by V. Ivanov "Mladenchestvo" analyzed.

Keywords: V. Ivanov "Mladenchestvo", visibility, the novel in verses, the interaction of arts, intermediacy

For citation: Petukhova, U.V. (2020), "Representation levels of the visual in the verse novel by V. Ivanov 'Mladenchestvo' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies Series*, no. 9, pp. 62–72, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-62-72

В основе природы визуальности как свойства поэтического художественного мира лежит зримость. Визуальная зримость художественного мира означает способность текста быть зрительно воспринятым. Визуальность неотделима от видящего глаза и объекта видения. Визуальность предполагает видимость внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительской рецепции. Особенности визуального зрительного восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках зрительского и читательского опыта. Визуальность играет структурообразующую роль и формирует смыслы художественного произведения. Целью работы является рассмотрение категории визуальности в лироэпическом произведении. Анализ включает в себя попытку определения роли и места визуальности в лироэпическом произведении.

Визуальным средством, отображающим художественную картину мира художника в литературном произведении, является слово. Визуальное в имплицитных формах проявляет себя как конкретно-зримое. С.П. Лавлинский и В.Я. Малкина в статье «Визуальное в литературе» определяют визуальность в литературе как «одно из значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, и на конкретизацию "предметно-видовых уровней" (Р. Ингарден)» [Лавлинский, Малкина 2020, с. 8]. Р. Ингарден вводит понятие «зрительные виды» поэтических картин и предметного слоя [Ингарден 1961, с. 218]. Предметный уровень – мир изображается как фон, а на фоне возникает изображение. Аудиовизуальность в работах Р. Ингардена дополняется описанием того, как создаются визуальные образы.

Визуальность в художественном тексте репрезентируется на нескольких уровнях и проявляется, если использовать терминологию живописи, в прямой и обратной перспективе. Прямая перспектива связана с панорамно-историческим типом видения, обратная перспектива отражается в тексте произведения символически и переплетается с гротескно-фантастическим изображением мира. Различные формы экспликации имплицитного визуального как способа создания плана видения (зрительного восприятия) в художественном произведении представлены в таких композиционно-речевых формах, как: описание, изображение пейзажа, портрета, сюжет, повествование. К визуальному способу изображения относится живописность, цветовая символика. Визуальность в художественном тексте репрезентируется на нескольких уровнях и проявляется, если использовать терминологию живописи, в прямой и обратной перспективе. Прямая перспектива связана с панорамно-историческим типом видения, обратная перспектива отражается в тексте произведения символически и переплетается с гротескно-фантастическим изображением мира. Визуальность в художественном тексте воплощается посредством прямого и трансгрессивного зрения. С трансгрессивным зрением соотносится концепт (символ), который имеет отношение к когнитивному подтексту произведения и, по мнению А. Хаузера, является формой непрямого изображения [Hauser 1958, с. 233]. Концепт имеет символическую функцию, напрямую связанную с формированием картины воображаемого мира, изображением воображаемого.

Визуальность в художественном тексте взаимосвязана с хронотопом, который позволяет упорядочить предметы и события в художественном мире и является ментальной основой экспликации концептуальных смыслов. Значимым для анализа визуальности в художественном произведении является понятие «акта вживания» в «активного видения» автора, благодаря которому событие становится эстетически завершенным. Внутри произведения для читателя автор является совокупностью творческих принципов, единством «трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру» [Бахтин 1979, с. 117]. В мире художественного произведения личность выражает себя через авторство внутренней жизни, самообъективацию.

Визуальность художественного мира связана с такими видами художественной целостности, как род и жанр. В лироэпическом произведении присутствует повествование, которое реализовано лирически.

В лирическом дискурсе конструктивная роль доминирующего фактора художественных впечатлений принадлежит не объектной организации феноменов ментального «внутреннего» зрения (как это имеет место в эпических жанрах), а субъектной организации феноменов «внутреннего» слуха [Тюпа 2001, с. 77].

Таким образом, в романе в стихах можно предположить взаимодействие двух полюсов передачи смысла: зрительного и фиксированного «внутренним» слухом.

Произведение В. Иванова «Младенчество» входит в жанровый контекст онегинской традиции и обновляет жанр «как общими, так и индивидуальными особенностями». «Лироэпос – онтологическая основа романа в стихах» [Чумаков 1999, с. 50]. Роман, написанный строфой, близкой онегинской, является произведением, в котором сочетаются лиризм и повествовательное начало, их «можно выделить и как самостоятельные, и как хорошо уравновешенные структуры» [Чумаков 1999, с. 51].

В основе лироэпического произведения «Младенчество» – рассказ о счастливом сне, раннем детстве. В памяти наблюдателя реинкарнируются визуальные образы детства. Художественная реальность запечатлевает опыт присутствия я-в-мире. В. Шмид пишет о различии двух ситуаций субъекта в повествовании и определяет тип нарративности, характеризующий «описывающего и его акт описывания», когда история является экзегетической (т. е. относящейся к акту повествования или описания) и фиксируются «изменения в сознании опосредующей инстанции» [Шмид 2003, с. 11]. Повествование от лица наблюдателя собирает «в себе как в прозрачном кристалле, лучи его высокого внутреннего опыта» [Иванов 1974b, с. 223]. Художественный мир данного лироэпического текста построен на цепочке смутных воспоминаний, своеобразного полимпсеста, наложения одного воспоминания на другое. Взгляд наблюдателя направлен в прошлое, благодаря чему оживает мозаика разнообразных картин, связанных детскими воспоминаниями, которые перемежаются с символическими образами. Художественная картина преломлена и трансформирована воспоминаниями и надстройкой восприятия наблюдателя. «Умение из элементов создавать построение, комбинировать старое в новые сочетания и составляет основу творчества» [Выготский 1997, с. 15]. Воображение во взаимодействии с фантазией, по мнению Голосовкера, создает имажинативные миры, которые раскрывают действительность и представляют собой отраженные образы. Ж. Старобинский писал: «воображение становится как бы особым телесным оком, обращенным к духовной реальности, которую оно интуитивно постигает в символах» [Старобинский 1996, с. 43].

Визуальные средства изобразительности раскрывают механизм эстетико-ассоциативной памяти. В тексте прослеживается объективизация воображения: («Воображенье в сень Музея / Рогатый лик перенесло»), воспоминания: «Воспоминанье – чародей / Бросает краски – все живей») [Иванов 1974а, с. 243], – они одушевляются и занимают в глазах наблюдателя активную позицию. Таким образом, отражается видение ребенка, в восприятии которого эти явления принимают гротескно-фантазмагорические черты. Личное прошлое героя репрезентируется в рамках воображаемого мира, посредством обращения к имажинативным воспоминаниям: «...светлая память о родном доме, годах юности и светлые образы, закрепляются творчески в мире имажинативной реальности» [Голосовкер 1987, с. 150]. Наблюдатель, выступая в роли художника воображаемого мира, наделен властью воссоздавать прошлые воспоминания и делать их зримыми, также, как и, меняя ракурс видения, мысленно проводить мост между прошлым и настоящим, устремляясь в будущее. Происходит разграничение «действительности» и «видения» в тот момент, когда наблюдатель, занимая ценностную позицию в настоящем и таким образом самоопределяясь, наблюдает свое прошлое и заглядывает в будущее.

Точка зрения наблюдателя-живописца воплощает индивидуальную авторскую картину. Интермедиаальный характер произведения и его сложную жанровую природу определяют живописные описания, включенные в повествование. Например, неслучайно в тексте упоминаются «Картины света» – живописный альманах с политипажными рисунками. Воображение субъекта повествования наполнено визуальными картинками, из которых строится его внутренняя реальность: «Но стерлись сельские картины, / Как пятна грифеля, во мне» [Иванов 1974а, с. 243].

В романе прослеживаются две повествовательные стратегии, которые реализуются двумя равноправными точками зрения. Субъект становится носителем точки зрения. Первая является отражением исторической действительности, что подразумевает введение конкретно-исторического пространства и задействует панорамно-историческое видение мира, о котором пишет М.М. Бахтин в работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма. Время и пространство в произведениях Гёте». События детства перекликаются с описанием достопримечательностей Москвы: Большой театр, усадьба, музей. Так реализуется стратегия прямого зрения, неподвижность точки зрения. Наблюдатель дистанцируется от того, на что он смотрит, и от читателя и апеллирует к привычному для читателя опыту, возникают жизнеподобные образы. В романе представлены описания,

которые апеллируют к внутреннему зрению читателя: пейзаж, портреты героев.

Вторая повествовательная стратегия реализуется с помощью трансгрессии, предполагающей феномен перехода границы между возможным и невозможным. Трансгрессивный взгляд в концепции Ц. Тодорова предполагает непрямой взгляд, связанный с символическими визуальными образами и являющийся вектором художественного целого [Тодоров 1999, с. 12]. Таким образом, возникают фантазмагоричные картины, конструируемые символами и визуальными метафорами. Например, описание Большого театра с точки зрения прямого взгляда дополняется трансгрессивным видением и в итоге приобретает черты, подобно раю, где: «я в негах утонул / Как будто солнца захлебнул». В центре картины – визуальное представление. Для организации художественного мира романа характерна динамичная смена образов, предполагающая быстрое перемещение взгляда с одного изображения на другое. Вторая точка зрения реализуется в романе, когда взгляд наблюдателя направлен внутрь, он реализуется в снах, видениях, прозрениях, предсказаниях, посредством которых происходит самотрансценденция личного Я героя и формируется провиденциальная внутренняя форма романа.

Границей соприкосновения двух миров, зримого и незримого, является, по мнению П. Флоренского, душа человека, которой оно «созерцается» [Флоренский 1995, с. 419]. В романе появляется визуальный метафорический образ «слепого» окна, который символизирует зрение: «Меж окон, что в предел Эдема / Глядели, было – помню я – / Одно слепое» [Иванов 1974а, с. 250]. Согласно концепции А.А. Потебни о внутренней форме слова «окно» этимологически означает «око». П. Флоренский трактует образ окна метафорой внутреннего зрения, посредством которого происходит постижение иного мира и личное преображение. Присутствие человека в вечности, модель дуального мировидения конструируют диалектические имажинативные образы жизни и смерти, света и тьмы. Символические образы сопровождают рассказ о развитии и посвящении души ребенка. Например, лестница является границей, соединяющей два мира: «Видит у подножья / Высокой лестницы – во сне – / Мать духа тьмы и духа Божья» [Иванов 1974а, с. 419]. В художественном мире романа происходит диалектическое взаимопроникновение двух противоположных концептов: тьмы и света, которые символизируют полярность природы и наиболее активно участвуют в экспликации концептуального содержания текста и при этом имеют отношение к категориям времени и пространства. Визуальные образы строятся на приеме

контраста света и тени. Визуальный образ воды выступает архетипом вечности. Концепт вечности и бесконечности формирует пространство Эдема, где прошлое, настоящее и будущее соединяются в одной точке. Наблюдатель-художник рисует царство мечты, картина становится образом мира: «в Эдем неподвижный, где вновь / Обрящем древнюю любовь» [Иванов 1974а, с. 419]. Полнота времени достигается одновременным схождением в одной пространственно-временной точке нескольких времен, по принципу «контрапункта» (терминология Б.М. Гаспарова), вследствие чего мгновение продлевается.

В процессе создания реальности художественного мира важное место отводится хронотопу, который определяет границы воображаемого и имеет изобразительную, организующую функции и является фундаментом экспликации концептуальных смыслов.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени [Бахтин 1975, с. 235].

Структура хронотопа определяется «неотделимостью изображенного мира от воспринимающего сознания» [Тамарченко 2004, с. 350]. Способ изображения воображаемых миров, а также ценностная позиция наблюдателя актуализируют индивидуальную авторскую картину. Через метафору сна эксплицируется сложный концептуальный смысл, связанный с пространственно-временным осмыслением изображаемого мира художественного текста. Например, в снах-видениях появляется визуальный образ «внутреннего человека» – старец-инок. В контексте данного визуального образа появляются соответствующие маркеры видения: «раскрыв широко очи», «вперяя взгляд упорный»: «Был на черном он / Отчетливо отображен, / Как будто вычерчен в агате» [Иванов 1974а, с. 248]. Сон расширяет возможности для того, чтобы увидеть то, что недосыгаемо в действительности: «Увижу ль, как усну, / Я «франко-прусскую войну?»» [Иванов 1974а, с. 246].

Визуальные образы в романе соединяются с музыкальными и создают целостную картину. Таким образом, конструируется аудиовизуальное пространство. Звук осмысливается через визуальные образы, благодаря чему он материализуется в художественном пространстве: его можно увидеть и услышать. Звуковые, акустические и визуальные образы являются структурообразующими, моделирующими художественную реальность «как эхо

флейт в притворе гулком / Земной тюрьмы, не умирай, / Мой детский, первобытный рай» [Иванов 1974а, с. 238]. Наблюдатель воспринимает мир при помощи визуальных образов света и свечения, которые выступают в качестве образно-конструктивного средства. Концептуализация цветовой палитры и света становится способом передачи перцептивного опыта наблюдателя.

Цветовая символика, являясь эквивалентом зрительных впечатлений, становится важнейшим способом интерпретации художественной картины. Свет является символом воплощенной женственности: присутствие матери в романе связано с визуальными элементами света: «Внесен кормилицей моей / Куда-то, в свет, где та сидела?» [Иванов 1974а, с. 263]. Мотив солнечного света, наполняющего героя, проходит красной нитью через весь текст и завершает роман: «Впервые солнечная сила, / Какой не знал мой ранний рай, / Мне грудь наполнила по край» [Иванов 1974а, с. 270]. Наблюдатель символически прощается с младенчеством, переосмыслив опыт прошлого, вобрав его в себя, наполнившись им, подобно солнечному свету. Происходит преобразование личности и рождение нового человека. Таким образом, в романе образуется смысловая завершенность, что является одним из жанровых признаков романа в стихах.

Подводя итоги, важно обозначить осуществление визуальности в лироэпическом произведении на нескольких уровнях. В романе в стихах В. Иванова художественная реальность формируется визуальными образами, которые преломляются воображением наблюдателя. Роман в стихах объединяет в себе лирическое и повествовательное начало, на этом построена уникальность его художественного мира. Визуальность формирует пространственно-временные отношения хронотопа и репрезентируется в художественном тексте на нескольких уровнях. С двух повествовательных точек зрения реализуются стратегии плана видения: прямой взгляд, соответствующий панорамно-историческому видению, и трансгрессивный взгляд, соотносящийся с гротескно-фантастическим видением и с концептуальностью смыслообразов художественного мира. Словесный образ создает многоплановую картину мира. Визуальность в лироэпическом тексте репрезентируется в структуре композиционно-речевых форм речи: описание деталей, которые апеллируют к внутреннему зрению: пейзаж, портрет. Средствами достижения визуальности являются: визуальные метафоры, сравнения, цветные эпитеты, олицетворения, приемы контраста. В совокупности элементы изобразительности создают визуальный эффект, предполагающий возникновение в воображении читателя зримых картин. Реализуя функцию наполнения картины мира

образами отраженной реальности, визуальность в лироэпическом произведении конструирует художественный мир и одновременно является способом их постижения. Одним из проявлений визуальности в лироэпическом тексте является связь с звуковыми образами. Поэтому принципиально важно дальнейшее рассмотрение визуальности через призму соединения с музыкальностью в контексте аудиовизуального пространства.

Литература

- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- Выготский 1997 – *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: Союз, 1997. 96 с.
- Голосовкер 1987 – *Голосовкер Я.Э.* Имагинативный абсолют // Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 114–165.
- Иванов 1974а – *Иванов В.* Младенчество // Иванов В. Собр. соч. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. 867 с.
- Иванов 1974б – *Иванов В.* О границах искусства // Иванов В. Собр. соч. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. 843 с.
- Ингарден 1961 – *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной лит., 1961. 572 с.
- Лавлинский, Малкина 2020 – *Лавлинский С.П., Малкина В.Я.* «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем. М.: Эдитус, 2020. С. 5–39.
- Старобинский 1996 – *Старобинский Ж.* К понятию воображения: веки истории // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 30–47.
- Тамарченко 2004 – *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Теория литературы. Т. 1. М.: Академия, 2004. С. 347–355.
- Тодоров 1999 – *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
- Тюпа 2001 – *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
- Флоренский 1995 – *Флоренский П.* Иконостас. М.: Русская книга, 1995. 365 с.
- Чумаков 1999 – *Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. 430 с.
- Шмид 2003 – *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Hauser 1958 – *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. Muenchen: Max Hueber Verlag, 1958. 463 с.

References

- Bahtin, M.M (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Bahtin, M.M (1975), "Formy vremeni i khronotopa v romane Forms of the time and chronotope in the novel.", *Voprosy literatury i estetiki*, [Questions of literature and aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
- Chumakov, U.N. (1999), *Stikhotvornaya poetika Pushkina* [The in-verse form poetics of Pushkin], Gosudarstvennyi Pushkinskii teatral'nyi tsentr v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia.
- Florenskii, P. (1995), *Ikonomas*, [Iconostasis], Russkaya kniga, Moscow, Russia.
- Golosovker, Ya.E. (1987), "Imaginative absolute", Imaginative absolute *Logika mifa*, [Logic of the myth], Nauka, Moscow, Russia, pp. 114-165.
- Hauser, A. (1958), *Philosophie der Kunstgeschichte*, Max Hueber Verlag, Muenchen, Deutschland.
- Ivanov, V. (1974a), "Mladenchestvo", *Sobranie sochinenii*. vol. 1 [Collected works. Vol. 1.], Foyer Oriental Chretien, Brussels, Belgium.
- Ivanov, V. (1974b), "O granitsakh iskusstva [On the boundaries of art.]", *Sobranie sochinenii*. vol. 2 [Collected works. Vol. 2], Foyer Oriental Chretien, Brussels, Belgium.
- Ingarden, R (1961), *Issledovaniya po estetike*, [Research in aesthetics], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, Russia.
- Lavlinskii, S.P. and Malkina, V.Ya. (2020), " 'Visual in Literature'. The concept and technology of a special seminar for students of humanitarian faculties", *Vizual'noe vo vsem* [Visual in everything], Editus, Moscow, Russia, pp. 5-39.
- Shmid, V. (2003), *Narratologiya* [Narratology], Yasiki slavyanskoi kultury, Moscow, Russia.
- Starobinskii, Zh. (1996), "Towards the imagination concept. Milestones in history", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no 19, pp. 30-47.
- Tamarchenko, N.D. (2004), "The world of a lyric work. Space-time, event and plot", *Teoriya literatury* [Theory of literature], vol. 1, Akademiya, Moscow, Russia, pp. 347-355.
- Todorov, C. (1999), *Vvedenie v fantasticheskuyu literature* [Introduction to the Science Fiction Literature], Dom intellektual'noi knigi, Moscow, Russia.
- Tiupa, V.I. (2001), *Analitika hudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskii analiz)*, [Analytics of the artwork (introduction to literary analysis)], Labirint, Moscow, Russia.
- Vygotsky, L.S. (1997), *Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste* [Imagination and creative work in childhood], Souz, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Ульяна Е. Петухова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; perfumlady@gmail.com

Information about the author

Ulyana V. Petukhova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; perfumlady@gmail.com

Образ протопопа Аввакума в публицистике Марка Алданова

Владимир В. Шадурский

*Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия, shadvlad@mail.ru*

Аннотация. В работе проведен анализ мотивов обращения Марка Алданова к наследию протопопа Аввакума. Наиболее эмоциональное отношение к Аввакуму Алданов проявляет в публицистике. В сборнике «Армагеддон» Алданов создает образ Аввакума, чтобы с его помощью показать причины неприятия большевиков. В личностях Аввакума и Ленина Алданов обнаруживает общие черты: соединение гениальности и варварства. По мнению Алданова, Аввакум стал примером для фанатичного бунтаря Ленина, расколовшего российское общество. Алданов не показывает Аввакума как самостоятельного персонажа повествования, его образ создается из цитат, аллюзий, комментариев поступков. Детали и мотивы «аввакумовской» темы из публицистических статей переходят в очерки, в художественную прозу, в книгу философских диалогов «Ульмская ночь». Образ Аввакума в прозе Алданова раскрывается по-разному. В публицистике 1918–1920-х гг. экспрессивно и сатирически представляется «гениальный варвар», своеобразный прототип бескомпромиссных революционеров и большевиков, которых ненавидит Алданов. В 1930–1950-е гг. аввакумовские мотивы Алданов использует в произведениях другого пафоса, но способы портретирования персонажей, приемы выстраивания диалогов обнаруживают сходство с теми, что использовались еще в книгах «Армагеддон» и «Огонь и дым».

Ключевые слова: образ, Марк Алданов, протопоп Аввакум, публицистика, очерк

Для цитирования: Шадурский В. Образ протопопа Аввакума в публицистике Марка Алданова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 73–81. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-73-81

The image of archpriest Avvakum in the journalism of Mark Aldanov

Vladimir V. Shadursky

*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod,
Russia, shadvlad@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the motives for Mark Aldanov's appeal to the legacy of Archpriest Avvakum. Aldanov shows the most emotional attitude towards Avvakum in journalism. In the collection "Armageddon" Aldanov creates the image of Avvakum in order to show the reasons for the rejection of the Bolsheviks. In the personalities of Avvakum and Lenin, Aldanov reveals common features: a combination of genius and barbarism. According to Aldanov, Avvakum became an example for the fanatical rebel Lenin, who split Russian society. Aldanov does not show Avvakum as an independent character in the narrative, his image is created from quotes, allusions, comments on actions. The details and motives of the "Avvakum" theme from publicist articles pass into essays, fiction, and the book of philosophical dialogues "Ulm Night". The image of Avvakum in Aldanov's prose is revealed in different ways. The journalism of the 1918–1920s. expressively and satirically presented the "genius barbarian", a kind of prototype of the uncompromising revolutionaries and Bolsheviks, hated by Aldanov. In the 1930–1950s. Aldanov uses Avvakum's motives in his works of a different pathos, but the methods of portraying characters, methods of building dialogues reveal similarities with those used in the books "Armageddon" and "Fire and Smoke".

Keywords: image, Mark Aldanov, Archpriest Avvakum, journalism, essay

For citation: Shadursky, V.V. (2020), "The image of archpriest Avvakum in the journalism of Mark Aldanov", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 73–81, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-73-81

Марк Алданов – наиболее популярный писатель русской эмиграции первой волны, ценитель европейской культуры. Но в его прозе, наряду с рецепцией русской классической литературы XIX в. [Шадурский 2016], осуществлялась рецепция древнерусских сочинений. Изучение алдановского восприятия древнерусских писателей еще только началось [Шадурский 2019], а неожиданные и почти провокационные высказывания Алданова в отношении Аввакума нуждаются в первоочередном рассмотрении.

На страницах алдановских книг Аввакум раскрывается как писатель, как идеолог старообрядчества, как преобразователь литературы.

Первое сочинение Алданова, в котором упоминается Аввакум, – «Армагеддон» (1918). В книге подняты злободневные политические и социальные темы, сразу после издания она была запрещена большевиками. Делая обзор разных бунтовщиков и революционеров, Алданов заостряет внимание на личности протопопа Аввакума и В.И. Ленина. Аввакум, по мнению Алданова, выступает в роли предтечи Ленина, причем его влияние исключительно отрицательное. Некоторые особенности идеологии и поведения ненавистных большевиков Алданов связывает с губительным воздействием «огнепального протопопа»:

Г. Ленин несомненно очень выдающийся человек, но он примитивен, как протопоп Аввакум, которого сильно напоминает и первобытностью своего полемического темперамента...¹

Ленина он уподобляет протопопу «своей ненавистью к противнику, глубоким презрением к чужой мысли... – черта гения в одном случае, черта варвара в ста других»². Алданов саркастически пишет о языковых приемах, которые Ленин мог позаимствовать у Аввакума: «В полемическом обиходе г. Ленина весь словарь аввакумовских ругательств, разумеется, несколько модернизированный...»³. Особого мастерства «вождь мирового пролетариата» достигает в выражении своей злобы, по словам Алданова,

... неподражаема его гневная статья о г. Зиновьеве... Совершенно так же честил Аввакум ученика, который как-то пошел против его воли: «Не помышляй себе того, дурак, еже от Бога тебе, кроме покаяния, помиловану быти... Да придет на тя месть Каинова, и Исавова, и Саулова, да пожжет тя огонь зко содомлян, аще не зазришь души своей треокаянной! Кайся, трехглавый змий, кайся, собака дура!» Аввакумов ученик, как и г. Зиновьев, действительно, немедленно покаялся⁴.

Алданов цитирует аввакумовское «Письмо к Алексею Копытовскому». Однако цитата, в таком виде использованная Алдановым, создает превратное впечатление о ненависти протопопа к своим ученикам: «Кайся, треглавный змей, кайся! Еще ти даю

¹Алданов М.А. Армагеддон // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: НПК «Интелвак», 2006. С. 62.

²Там же.

³Там же.

⁴Там же. С. 63.

нарок покаяния, да нечто малу отраду примешь; аще ли ни, будет так, еже выше рекох. Собака, дура!»⁵. Алданов несправедлив, когда оставляет лишь инвективы и не показывает разнообразные интонации речи Аввакума, в которых проявляется доброта, забота, участие.

В другом месте своей статьи Алданов, ценящий жизнь и ее блага, с неприязнью отзывается об аввакумовском неприятии богатства:

Протопоп царя Алексея Михайловича тоже не жаловал буржуазию: «Любил вино и мед пить, и жареные лебеди, и гуси, и рафленные куры: вот тебе в то место жару в горло, губитель души своей океяной...». Весьма вероятно, что Аввакум стоял бы теперь за додушение буржуазии и за отправку капиталистов «на шесть месяцев в рудники»⁶.

Алданов дословно цитирует «Беседу о наятых делателях»⁷, в которой, конечно, нет речи о буржуазии, но проявляется пренебрежение гастрономическими изысками – признаком сытой господской жизни. Автор «Армагеддона» упрекает Аввакума в разнообразной ненависти, в основе которой – неприятие целого класса богачей.

Аввакум как образ раскрывается и в тех цитатах, которые Алданов берет из его знаменитого «Жития»:

Зато в отношении свободы слова протопоп был, при всей своей ненависти к латынникам, много либеральнее г. Ленина. «Чудо, – говорил он о никонианах, – как-то в познание не хотят прийти? Огнем да кнутом, да виселицею хотят веру утвердить! Которые-то апостолы научили так – не знаю... Те учителя явны, яко шиши антихристовы, которые, приводя в веру, губят и смерти предают: по вере своей и дела творят таковы же»⁸.

Алданова нельзя заподозрить ни в малейшем искажении текста: все это прямые цитаты соответствующих мест «Жития»⁹. Другое дело, что, не принимая личность Аввакума, Алданов использует его

⁵ *Аввакум*. Письмо к Алексею Копытовскому // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.: Гослитиздат, 1960. С. 237.

⁶ *Алданов М.А.* Указ. соч. С. 63.

⁷ *Аввакум*. Из беседы десятой. Беседа о наятых делателях // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.: Гослитиздат, 1960. С. 148.

⁸ *Алданов М.А.* Указ. соч. С. 65.

⁹ *Житие протопопа Аввакума*. СПб.: Наука, 2019. С. 52.

стиль лишь в сатирических целях, недооценивая содержание сочинений. Так, в «Книге толкований и нравочений» «Аввакум рассуждает не только о скором конце света, но и рассказывает о том, как никониане подготавливают приход антихриста в мир» [Сочива 2016, с. 45]. Алданов же перенес библейский образ Армагеддона в пространство революционной России, но в эсхатологических настроениях Аввакума он так и не почувствовал близость своему представлению о мире.

Зато Алданов отметит «фанатизм»¹⁰ протопopa Аввакума и в книге «Огонь и дым», снова соотнесет его с фанатизмом «большевистского Аввакума»¹¹. Здесь Алданов вспомнит сведения из биографии Аввакума, чтобы создать неожиданный образ Ленина-«раскольника». В статье «Группа “Clarté” и ее вдохновители» Алданов напишет то, что можно проиллюстрировать парадоксальной формулой: Аввакум – раскольник в своем отношении к новому, Ленин – в своем отношении к старому:

Да, он раскольник. Или вернее, в нем есть и раскольник. В душе Ленина живет подлинная жгучая ненависть к старому миру. Он ненавидит и презирает все проявления буржуазной цивилизации...¹².

Ленин в очерках этой книги представлен более опасным, нежели Аввакум. Если у протопopa оружием была художественная речь, то у Ленина – весь набор современного политического арсенала:

Но если б этот человек был только раскольник, он не был бы так страшен. В Ленине ограниченный фанатик уживается и с политическим тактиком первого ранга¹³.

Аввакум для Алданова – всего лишь бесхитростный талантливый еретик, а Ленин – коварный враг, умело разрушающий основы мира:

Нет никакого сомнения, что в лице Ленина история произвела одного из самых глубоких знатоков гражданской войны, ее законов и психологии¹⁴.

¹⁰ Алданов М.А. Указ. соч. С. 87.

¹¹ Там же. С. 112.

¹² Алданов М.А. Огонь и дым. Париж, 1922. С. 75.

¹³ Там же. С. 75–76.

¹⁴ Там же. С. 76.

По мнению Алданова, «Ленин был бы идеальным главою раскольничьего скита или первоклассным теоретиком инквизиции»¹⁵. Публицист изучает обстоятельства, проясняющие притягательность коммунистических идей, и обнаруживает их в бунтарской удали русских вождей, Аввакум тоже значится в алдановском списке бунтовщиков¹⁶, хотя его бунт имел совершенно другие – религиозные причины.

Важный этап понимания Аввакума в русском зарубежье связан с именем Д.П. Святополк-Мирского. Мирский помог выпустить первый перевод «Жития», сопроводил его предисловием, более того, свое представление об аввакумовском наследии он изложил в нескольких публикациях¹⁷. В отличие от Алданова, Мирский, возвеличивая гениальность Аввакума, отметит не только религиозный фанатизм, но и его мученичество¹⁸. Допускаем, что Алданов в силу своей любознательности мог ознакомиться с работами Мирского во второй половине 1920-х гг. Другое дело, что на публицистику Алданова 1917–1920-х гг. критик не мог повлиять.

Пожалуй, самым ярким способом восприятия Аввакума было творчество А.М. Ремизова. В зарубежье интерес Ремизова к Аввакуму претворился в оригинальном проекте, частью которого стала публикация в журнале «Версты» «парижского списка» «Жития». Между Ремизовым и Аввакумом обнаружилась природная, бунтарская связь. Алданов же в начале своего творчества был ярым противником подобных бунтарей, очевидно, что и образ Аввакума в сознании Алданова значительно отличался от того мифологизированного, что был у Ремизова.

Работа над своеобразным уточнением образа Аввакума продолжена Алдановым в 1930-е гг. Так, самокритичная фраза Аввакума с признанием собственного невежества, использованная Алдановым в «Армагеддоне», снова зазвучит в очерке «Советские люди (в кинематографе)» при характеристике «всесоюзного старосты» М.И. Калинина. Алданов использует ту же цитату из «Толкований» Аввакума, что уже применял: «...ни ритор, ни философ, дидаскаль-

¹⁵ Алданов М.А. Огонь и дым. Париж, 1922. С. 77.

¹⁶ Там же. С. 103–104.

¹⁷ Мирский Д. О московской литературе и протопопе Аввакуме (Два отрывка) // Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkley Slavic Specialties, 1989. 406 pp.; Он же. О московской литературе и протопопе Аввакуме (Два отрывка) // Евразийский временник. Берлин, 1925. Кн. 4. С. 338–350.

¹⁸ Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005. 964 с.

ства и логофетства не искусен, простец человек и зело исполнен неведения»¹⁹. В повести «Пуншевая водка» несколько неожиданно будут раскрыты личность и подвиг Аввакума. Во внутреннем диалоге Ломоносова о счастье и смысле жизни Аввакум становится подразумеваемым собеседником. Никем не узнанное счастье победы Аввакума, непостижимое торжество его любви к Богу, обретенное в смертельном пламени, сопоставляется с представлением о счастье умирающего Ломоносова, «о самосожжении во имя счастья других» [Шадурский 2018, с. 351]. Формирование образа Аввакума-«собеседника» продолжено Алдановым в разных главах книги «Ульмская ночь». Произведения Аввакума вспоминаются в контексте литературы допетровского времени и сопоставляются с сочинениями Нила Сорского и Андрея Курбского²⁰. Имя Аввакума приводится и в значении неприятного стереотипа – «немецкой Аввакумовщины»²¹ – как признака непреодолимой непреклонности и упрямой принципиальности, идущей в разрез со здравым смыслом. В «Повести о смерти» происходит уподобление сюжетной ситуации сцене «Жития протопопа Аввакума». Поэтизируется образ Ольги Ивановны, чьи страдания соотносятся со страданиями жены протопопа Аввакума: «...Слова “Марковна, до самая смерти” умили Ольгу Ивановну до слез...»²².

Образ протопопа Аввакума собирается в прозе Алданова из разных деталей, мотивов, идей, аллюзий и цитат. Аввакум символизирует удивительную эклектику, которая неприятна Алданову: тонкое чутье русского слова, гениальный дар сочинительства, с одной стороны, и вопиющее невежество, фанатизм – с другой. В публицистических очерках Алданов проявляет художественность, и одна из ее форм – образ этого вождя-бунтаря. В «Ульмской ночи» образ Аввакума соотносится с образами других деятелей допетровской Руси, которые также создаются на основе нескольких текстов литературно-критической или художественно-документальной прозы Алданова. В повести «Пуншевая водка», романе «Повесть о смерти» цитаты из сочинений Аввакума станут фоном для размышлений главных персонажей, оказывающихся в ситуа-

¹⁹ Алданов М.А. Советские люди (в кинематографе) // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: НПК «Интелвак», 2006. С. 409.

²⁰ Алданов М.А. Ульмская ночь. Философия случая // Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. М.: АО «Изд-во “Новости”», 1994–1996. Т. 6. С. 363.

²¹ Алданов М.А. Указ. соч. С. 419.

²² Алданов М. Повесть о смерти // Алданов М. Повесть о смерти. Бред. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 46.

ции подведения итогов, осознания смысла жизненного пути. Образ Аввакума, созданный Алдановым в произведениях разных жанров, не связывается с религиозными представлениями; Аввакум не становится самостоятельным персонажем, не подвергается мифологизации, но включается в систему образов публицистических и художественных произведений. Отрицательный «заряд» Аввакума оказался более востребован в эмоциональной публицистике Алданова, а положительный – в художественной прозе, в создании внутренних диалогов и сюжетных ситуаций.

Источники

- Аввакум.* Из беседы десятой. Беседа о наятых делателях // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.: Гослитиздат, 1960. С. 147–148.
- Аввакум.* Письмо к Алексею Копытовскому // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.: Гослитиздат, 1960. С. 236–237.
- Алданов М.А.* Огонь и дым. Париж, 1922. 190 с.
- Алданов М.А.* Ульмская ночь. Философия случая // Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. М.: АО «Изд-во “Новости”», 1994–1996. Т. 6. С. 141–438.
- Алданов М.* Повесть о смерти // Алданов М. Повесть о смерти. Бред. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 25–408.
- Алданов М.А.* Армагеддон // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: НПК «Интелвак», 2006. С. 5–112.
- Алданов М.А.* Советские люди (в кинематографе) // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: НПК «Интелвак», 2006. С. 407–419.
- Житие протопопа Аввакума. СПб.: Наука, 2019. 441 с.
- Святополк-Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2005. 964 с.

Литература

- Сочива 2016 – *Сочива Т.А.* Апокалиптические мотивы в «Книге толкований и нравов» протопопа Аввакума // Третьи Мяндинские чтения: Сборник научных трудов по материалам Всероссийской научной конференции (8–9 июля 2015 г., г. Сыктывкар) / Отв. ред. Т.Ф. Волкова. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2016. С. 44–50.
- Шадурский 2016 – *Шадурский В.В.* Марк Алданов – комментатор русской классики. Великий Новгород: НовГУ, 2016. 111 с.

- Шадурский 2018 – *Шадурский В.В.* Анализ и интерпретация повести М.А. Алданова «Пуншевая водка» // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко / Ред. С.Ю. Артёмова, Н.А. Веселова, А.Г. Степанов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. С. 343–355.
- Шадурский 2019 – *Шадурский В.В.* Поэтика образа Нила Сорского в произведениях Марка Алданова // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 178–204.

References

- Sochiva, T.A. (2016), “Apocalyptic motives in the “Book of Interpretations and Moralities” by Archpriest Avvakum”, Volkova, T.F. (ed.), *Tret'i Myandinskii chteniya: sbornik nauchnykh trudov po materialam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, 8–9 iyulya 2015 g., Syktyvkar* [Third Myandin Conference A collection of scientific papers based on the proceedings of the All-Russian Scientific Conference, July 8–9, 2015, Syktyvkar], Izd-vo SGU im. Pitirima Sorokina, Syktyvkar, Russia, pp. 44–50.
- Shadurskii, V.V. (2016), *Mark Aldanov – kommentator russkoj klassiki* [Mark Aldanov – commentator of Russian classics], NovGU, Velikii Novgorod, Russia.
- Shadurskii, V.V. (2018), “Analysis and interpretation of M.A. Aldanov’s story ‘Punch Vodka’”, Artemova, S.Yu., Veselova, N.A. and Stepanov, A.G. (eds.) *Proizvodstvo smysla: Sb. statei i materialov pamyati Igorya Vladimirovicha Fomenko* [Making sense. Sat. articles and materials in memory of Igor Vladimirovich Fomenko], Tver. gos. un-t, Tver’, pp. 343–355, Russia.
- Shadurskii, V.V. (2019), “The Poetics of the Image of Nil Sorsky in the Works of Mark Aldanov”, *Problems of Historical Poetics*, 2019, vol. 17, no. 1, Russia, pp. 178–204.

Информация об авторе

Владимир В. Шадурский, кандидат филологических наук, доцент, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия; 173003, Россия, Великий Новгород, Большая Санкт-Петербургская ул., д. 41; shadvlad@mail.ru

Information about the author

Vladimir V. Shadursky, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Yaroslavl-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia; bld. 41, Bolschaya Sankt-Peterburgskaya Street, Veliky Novgorod, Russia, 173003; shadvlad@mail.ru

Визуальные аспекты хронотопа:
«Остров Израиль» и «Дорога в Израиль»
А. Городницкого

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В статье анализируются два произведения А. Городницкого – стихотворение «Остров Израиль» (1993) и песня «Дорога в Израиль» (2007), с точки зрения пространственной и временной организации, а также визуальной образности, при помощи которой изображается художественный мир произведений. Таким образом, основная цель статьи – проанализировать визуальные особенности хронотопа Израиля в двух обозначенных произведениях. Для этого, во-первых, подробно анализируется пространство, время и визуальная образность в стихотворении и в песне по отдельности. Затем наблюдения и выводы систематизируются и сопоставляются с аудиально-визуальной репрезентацией этих произведений в фильме А. Городницкого и Н. Касперович «Атланты держат небо» (14-я серия). В итоге делаются выводы об особенностях визуальной организации хронотопа Израиля в указанных стихотворениях А. Городницкого, основываясь на концепции хронотопа М.М. Бахтина. Визуальным хронотоп делает в первую очередь пространство, через которое оказывается зримым и время, а следовательно – хронотоп в целом. Другие особенности хронотопа связаны с циклической организацией времени, сочетания прошлого и будущего, а также реального и воображаемого мира лирического субъекта.

Ключевые слова: визуальное в лирике, хронотоп, Городницкий, память в лирике, Израиль

Для цитирования: Малкина В.Я. Визуальные аспекты хронотопа: «Остров Израиль» и «Дорога в Израиль» А. Городницкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 82–91. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-82-91

Visual aspects of the chronotope:
“The Island of Israel” and “The Road to Israel”
by A. Gorodnitsky

Viktoria Ya. Malkina

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

Abstract. The paper analyzes two works by A. Gorodnitsky – the poem “The Island of Israel” (1993) and the song “The Road to Israel” (2007), from the point of view of spatial and temporal organization, as well as visual imagery, with the help of which the artistic world of works is depicted. Thus, the main purpose of the article is to analyze the visual features of the Israel chronotope in the two designated works. For this, firstly, the space, time and visual imagery in the poem and in the song are analyzed in detail. Then observations and conclusions are systematized and compared with the audiovisual representation of these works in the film by A. Gorodnitsky and N. Kasperovich “Atlantes hold the sky” (episode 14). As a result, conclusions are drawn about the peculiarities of the visual organization of the chronotope of Israel in these poems by A. Gorodnitsky, based on the concept of the chronotope of M.M. Bakhtin. The visual chronotope is primarily made of space through which time is also visible, and therefore the chronotope as a whole. Other features of the chronotope are associated with the cyclical organization of time, the combination of the past and the future, as well as the real and imaginary world of the lyric subject.

Keywords: visual in lyrics, chronotope, Gorodnitsky, memory in lyrics, Israel

For citation: Malkina, V.Ya. (2020), “Visual Aspects of the Chronotope: ‘The Island of Israel’ and ‘The Road to Israel’ by A. Gorodnitsky”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 82–91, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-82-91

Творчество А.М. Городницкого в последнее время привлекает к себе все больше внимания, в том числе и пространственно-временные характеристики его поэзии. Так, в работе Е.В. Купчик вторая глава целиком посвящена рассмотрению пространства и времени в поэтическом мире А.М. Городницкого, в основном с лингвистической точки зрения [Купчик 2006].

Данная же статья посвящена поэтике лирического текста, при этом мы остановимся на анализе только двух произведений А.М. Городницкого. Наша цель – проанализировать визуальные особенности пространственно-временной организации в стихо-

творении «Остров Израиль» и песне «Дорога в Израиль». Как очевидно уже из заглавий, оба эти произведения конструируют пространственный образ Израиля. В книге А. Городницкого «Мою маму зовут Рахиль» эти стихотворения представляют собой рамку (начало и конец) последнего раздела, – «Остров Израиль». То же название носит 3-я глава в книге воспоминаний А. Городницкого¹ и 14-я серия лирическо-документального фильма А. Городницкого и Н. Касперович «Атланты держат небо», в конце которой оба произведения идут подряд. Все это дает нам основание для сопоставления этих двух текстов.

Заглавие первого стихотворения, «Остров Израиль» (1993), с одной стороны, задает нам четко очерченный пространственный образ. С другой стороны, этот образ вызывает некоторое недоумение – достаточно очевидно, что географически Израиль вовсе не остров. Так что мы должны воспринять заглавие либо метафорически, в переносном смысле, либо как образ полувоображаемого мира или мечты.

Начинается стихотворение с построения системы координат, заданной вполне конкретными и реальными географическими названиями, с севера на юг Израиля:

Эта трещина тянется мимо вершины Хермона,
Через воды Кинерета, вдоль Иордана-реки,
Где в невидимых недрах расплавы теснятся и стонут,
Рассекая насквозь неуклюжие материки.
Через Неgev безводный, к расселине Красного моря...²

В 6-й и 7-й строках («Мимо пыльных руин, под которыми спят праотцы, / Через Мёртвое море, где дремлют Содом и Гоморра») сбивается как география (с крайней южной точки Израиля, Красного моря, происходит возвращение немного севернее), так и реальность: Содом и Гоморра – места хотя вполне конкретные, но скорее легендарные. Во всяком случае, их известность пришла из Библии, в настоящее время они не существуют, и можно только примерно предполагать, где они находились. То есть современная география начинает переплетаться с библейской. 8-я строка представляет собой достаточно неожиданное в данном контексте предметно-визуальное сравнение («Словно в банке стеклянной

¹Городницкий А.М. «У Геркулесовых столбов...»: Моя кругосветная жизнь. 3-е изд., доп. и испр. М.: Яуза: Эксмо, 2016. С. 123–194.

²Здесь и далее текст цитируется по изданию: Городницкий А.М. Мою маму зовут Рахиль: Стихи и песни. СПб., 2020. С. 159.

засоленные огурцы»), возникающее, видимо, отчасти ассоциативно (соль Мертвого моря – соль в банке с огурцами) и предполагающее замкнутое, но хорошо видимое (прозрачное) пространство.

9-я и 10-я строки («Там лиловые скалы цепляются зубчатом краем / Мимо древних гробниц проводя ножевую черту») являются пограничными сразу в нескольких смыслах. Во-первых, создавая визуальный образ границы – пространства, разрезаемого на две части. Здесь также впервые появляются цвет и линии. Во-вторых, эти же строки отделяют первую часть стихотворения, построенную кумулятивным нанизыванием однородных конструкций «через» и «мимо», и с «трещиной» как основным активным действующим субъектом: первые 8 строк относятся именно к ней.

С 11-й строки субъектом действия становится остров Израиль («В Мировой океан отправляется остров Израиль, / Покидая навек Аравийскую микроплиту»). При этом оба глагола, относящиеся к Израилю как активному субъекту, связаны с пространственным движением: *отправляется* и *устремляется*.

Вместе с этим меняются грамматические конструкции. В 13-й строке по-прежнему строится пространство, но уже при помощи конструкции «от – к»: «От пустынь азиатских – к туманам желанной Европы». Обратим внимание, что географические реалии становятся менее конкретными и более масштабными, строясь на оппозиции двух континентов.

Следующие строки при помощи той же конструкции задают уже не пространственную, а временную оппозицию: «От судьбы своей горькой – к неведомой жизни иной». Вместо уже имевшегося намек на прошлое (праотцы, Содом и Гоморра) и настоящего (выраженного настоящим временем первой части стихотворения) появляется намек на будущее. Более явно это будущее начинает фигурировать в 16-й строке и далее, когда грамматическое настоящее время сменяется будущим, которое и сохраняется до конца стихотворения. Этот переход маркируется анжамбеманом и паузой посередине пятнадцатой строки: «Устремляется он. Бедуинов песчаные тропы / Оборвутся внезапно над темной крутою волной». Фактически эта точка в середине строки (единственная в стихотворении) обозначает еще одну границу – между прошлым-настоящим и будущим.

Но вот образы, при помощи которых конструируется это будущее, взяты из прошлого, причем прошлого легендарного, библейского, т. е. связанного с общей культурной памятью еврейского народа (да и не только): Моисей, Каин, фараон и Исход из Египта:

Капитан Моисей уведет свой народ, неприкаян,
По поверхности зыбкой, от белых барашков седой.
Через этот пролив не достанет булыжником Каин,
Фараоново войско не справится с этой водой.

То есть будущее оказывается связано с настоящим, в котором хранится память о прошлом; и эта память позволяет нам понять те изменения, которые произойдут в будущем или которые могли бы произойти в прошлом, если бы оно стало будущим.

Таким образом, во второй части стихотворения на первый план выходит уже не пространство, а время. Пространственные образы не исчезают совсем, но становятся менее конкретными. Зато конкретика появляется в упоминании библейских имен и сюжетов. Из цветовых обозначений появляются контрастные темный и белый.

Объединяющими как для разных временных планов, так и для пространства и времени являются два заключительных образа:

Городам беззаботным грозить перестанет осада,
И над пеной прибоя, воюя с окрестною тьмой,
Загорится маяк на скале неприступной Масады,
В океане времен созывая плывущих домой.

Во-первых, это Масада – вновь конкретное израильское географическое название, маркированное как место памяти и значимое и в истории, и в современности Израиля. Как известно, это место трехлетней обороны крепости в конце Иудейской войны: Масада оставалась последним очагом сопротивления, и, когда ее взятие римлянами стало неизбежным, защитники крепости покончили с собой, чтобы не стать рабами. В современности это место, где принимают присягу новобранцы Армии обороны Израиля. В стихотворении с Масадой связан также появившийся визуальный образ света (огня).

Вторым важным – заключительным – образом является «океан времен», метафора, соединяющая в себе пространство и время. Не случайно следующая книга А. Городницкого со стихами, посвященными русской истории, так и будет называться – «Океан времен»; эта метафора подробно разворачивается в одноименном стихотворении 2018 г.: там также время связано с памятью (и личной, и исторической), а течение воды и течение времени переплетаются между собой³.

³ *Городницкий А.М.* Океан времен // Между сушей и водой. СПб., 2020. С. 8.

Из всего этого следует, что визуальный образ пространства в стихотворении «Остров Израиль» строится динамически. В первой части, представляя себе географическую карту, мы видим постепенно увеличивающуюся трещину, идущую с севера на юг Израиля, затем разлом, превращающий Израиль в остров. Во второй части картина по-прежнему динамична, но уже центростремительна: мы видим плывущий в океане остров, на котором горит «маяк на скале неприступной Масады» и к которому с разных сторон плывут люди. Но через визуальное пространство нам представляется и аналогичное движение во времени: оно менее визуально, но строится по тому же принципу, «созывая плывущих домой» к той пространственно-временной точке, которую представляет собой горящий на маяке свет. Пространство сводится к одной точке, а время заикливается.

Таким образом, анализируя данное стихотворение, можно говорить о воображаемом (остров Израиль) мире лирического субъекта, в котором движения в пространстве и во времени взаимосвязаны, а будущее предполагает пересоздание прошлого, которое пока (в настоящем) существует в нашей культурной памяти.

В песне «Дорога в Израиль» (2007) заглавный образ также соединяет в себе пространство и время. Дорога в Израиль – это и дорога в прямом смысле (полет на самолете израильской авиакомпании), и исторический путь еврейского народа. Значимость заглавного образа подчеркивается тем, что он 5 раз повторяется в тексте. То есть пространство тут динамично, но эта динамика, в первую очередь, во времени.

В 1-й строфе накладываются друг на друга и отчасти противопоставляются дорога в Израиль сейчас (несколько часов на самолете) и исторический путь к образованию государства Израиль:

Дорога в Израиль. Летя самолетом Эль-Аля
И глядя в окно, где плывут под крылом облака,
За пару часов осознать успеваешь едва ли,
Как эта дорога на деле была нелегка.
Ее пролагали терпение, труд и отвага,
Мечты вековые избавить народ от беды,
Туда, где сияют цветами еврейского флага
Цвет белого камня и синей прозрачной воды⁴.

Легкость полета сопоставляется с долгим и трудным строительством государства, которое соотносится с прокладыванием дороги.

⁴ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Городницкий А.М.* Мою маму зовут Рахиль: Стихи и песни. СПб., 2020. С. 251.

Финальная точка этого пути – Израиль – оказывается объединяющей и для пространственного, и для исторического пути.

Во 2-й – центральной – строфе, как значимую часть этого исторического пути, мы видим Холокост и память о нем:

Дорога в Израиль идет по российской глубинке,
 В болотах Полесья, по краю украинских сел,
 И через музеи Освенцима или Трешлинки,
 Где туфельки тех, кто когда-то туда не дошел.
 Дорога в Израиль в потемках теряется где-то.
 Там женские крики и трупы на черном снегу,
 И розовый дым над варшавским пылающим гетто,
 Которое дорого жизнь продавало врагу.

Дорога здесь идет как буквально, в пространстве, так и метафорически, во времени. При этом прошлое («розовый дым над варшавским пылающим гетто») и настоящее («музеи Освенцима или Трешлинки») соединяются, так что пространственные ориентиры становятся маркерами исторических событий. Визуальные образы связываются с цветами (белый, синий, черный, розовый) и конкретными деталями («туфельки тех, кто когда-то туда не дошел» – отсылка к известной экспозиции в музее Аушвица). Единственный раз дорога здесь не только *идет*, но и пропадает (обратим внимание на сгущение темноты – не только *потемки*, но и *черный снег*).

В 3-й строфе дорога вновь обретается. Она начинается с описания визуального пространства («Дорога в Израиль идет через горные кручи, / По жаркой пустыне, где вязнут колеса в песке»), однако вместо цвета, доминировавшего в предыдущей строфе, появляются очертания и ощущения. 3-я и 4-я строки («И через улыбки счастливых смеющихся внушек, / Что песни поют на забытом тобой языке») переводят эти ощущения из общего в личный план, а 5-я из внешнего – во внутренний («Дорога в Израиль идет через поиски Бога»).

6-я строка вновь возвращает нас к истории и общему прошлому («По братским могилам погибших в неравном бою»), а 7-я и 8-я вводят новый, третий план в заглавный образ: это не только поездка в Израиль и не только исторический путь к образованию государства, но и личный путь каждого к собственной национальной идентичности: «На свете одна существует такая дорога, / И все-таки каждый туда выбирает свою».

Таким образом, в песне «Дорога в Израиль» пространство конструируется за счет обращения к исторической памяти и связанных с ней визуальных образов, которые соединяются с буквальным динамическим пространством дороги.

Как уже говорилось, оба этих произведения завершают 14-ю серию фильма Александра Городницкого и Натальи Касперович «Атланты держат небо»⁵. Там важной частью, предшествующей стихотворению «Остров Израиль», является преамбула, дающая разъяснения о геологической структуре соответствующей местности:

На этой спутниковой карте Израиля отчетливо видна трещина, которая протягивается с севера на юг, от вершины горы Хермон, вдоль долины Иордана, через Кинерет, дальше через Мертвое море и пустыню Негев, и ныряет она в Эйлатский залив. Вот эта рифтовая трещина, по которой Израиль отделяется от своих арабских соседей. На этом месте будет океан, и остров Израиль навсегда уплывет, и кончится интифада. Остается продержаться каких-нибудь пятнадцать – двадцать миллионов лет.

Для зрителей эта преамбула формирует предпонимание текста, буквализуя метафору «Остров Израиль» и надстраивая еще один пласт – образно осмысляемой научной гипотезы. Визуальное пространство конструируется сначала картой, затем фоном – Мертвое море и горы. А.М. Городницкий, читая стихотворение, стоит, не двигаясь, а только указывая направления к упоминаемым пространственным ориентирам. Динамика возникает в тот момент, когда *в мировой океан отправляется остров Израиль*, тогда статичная картинка моря сменяется движущейся – пустыни и гор. В конце камера вновь возвращается к фигуре А.М. Городницкого на фоне Мертвого моря.

Песня «Дорога в Израиль» сопровождается и музыкальным, и визуальным рядом. Динамика есть и в пространстве (самолет, машина, автобус) и во времени (кадры настоящего сменяются кадрами прошлого, из исторических хроник; цветное настоящее – черно-белым прошлым), а общие планы со множеством людей – фокусом на А.М. Городницком.

Дополнительные смыслы возникают от того, что в фильме два эти произведения следуют друг за другом, создавая целостный текст, в котором строчка «В океане времен созывая плывущих домой» сразу же переходит в «Дорога в Израиль. Летя самолетом Эль-Аля».

Подводя итоги, заметим, что в обоих произведениях присутствуют визуальные образы, однако пространство там конструиру-

⁵ Атланты держат небо...: документальный многосерийный фильм по мотивам книги воспоминаний «След в океане»: в 34 сериях / А. Городницкий, Н. Касперович. Минск: Ковчег, 2010. 9 DVD.

ется по-разному. В стихотворении «Остров Израиль» оно строится на соотношении реальной географии (в настоящем) и воображаемого мира лирического субъекта (в будущем), однако это будущее должно будет включать в себя события и героев библейского прошлого. Динамика в стихотворении достигается и за счет визуально-пространственных образов, и за счет обращения к коллективной культурной памяти. В итоге пространство и время образуют синкретическое единство, а заглавная метафора в стихотворении реализуется – Израиль в буквальном смысле становится островом. Прембула в фильме, разъясняющая геолого-физические процессы и структуру Аравийской микроплиты, совершает обратный процесс: реальность метафоризируется, и остров в пространстве становится таковым во времени («океане времен»).

В песне «Дорога в Израиль» заглавие также задает двойной план: буквальный (полет в Израиль) и образный (строительство государства). Традиционная метафора дороги как жизненного пути преобразуется: этот путь не только индивидуален, но и коллективен. С одной стороны, он построен на исторической памяти еврейского народа в целом, с другой – на индивидуальной памяти и выборе каждого. Таким образом, и здесь пространственный образ Израиля конструируется при помощи времени и памяти – только уже событий не библейских времен, а последнего столетия. И динамика также обусловлена синкретическим сочетанием движения в пространстве и движения исторического времени.

Визуальность пространства в обоих стихотворениях подчеркивается как отсылками к конкретным географическим и историческим реалиям, так и цветовыми обозначениями. Интересно, что в фильме цветовые образы редуцированы за счет большого количества черно-белых документальных кадров, а визуальный ряд строится то на подчеркивании вербального текста, то на выстраивании образных ассоциаций с ним. То есть авторы фильма уходят от прямого иллюстрирования текста стихотворений, а создают многомерный вербально-визуальный образ Израиля как синкретического единства конкретного пространства и культурно-исторического времени.

Взаимосвязь пространства и времени в этих произведениях, с нашей точки зрения, позволяет говорить о «хронотопе Израиля», поскольку мы можем наблюдать основные его особенности, выделенные М.М. Бахтиным:

время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются

в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем [Бахтин 1975, с. 235].

Данный хронотоп характеризуется следующими чертами: динамичность пространства, циклическое время, соединение прошлого и настоящего, а также реального и воображаемого планов (будь то личный воображаемый мир, мир исторической памяти или легендарные события). Подчеркнутая визуальность пространства делает визуальным и время, а следовательно – хронотоп в целом.

Литература

- Бахтин 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
- Купчик 2006 – *Купчик Е.В.* Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосферы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тюмень: Тюменский гос. ун-т, 2006.

References

- Bakhtin, M.M. (1975), “Forms of time and of the chronotope in the novel”, in Bakhtin, M.M., *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 234–407.
- Kupchik, E.V. (2006), The poetic world of A. Gorodnitsky. A figurative representation of the concept sphere, Abstract of D.Sc.dissertation, Tumen’ gos. univetsitet, Tumen’, Russia.

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

Information about the author

Victoria Ya. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; poetika@gmail.com

Рефлексия собственного отсутствия в мире
лирическими субъектами поздних произведений
Егора Летова

Зинаида Г. Станкович

*Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Казань, Россия, iky-opna@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется восприятие лирическим субъектом поздних произведений Егора Летова мира, в котором не будет его самого и подобных ему людей. Данная тема соприкасается с темой смерти, отчетливо проявляющей себя во всем творчестве рок-поэта. Выявлено, что свое отсутствие в мире лирический субъект Летова фиксирует, обращаясь к образам природы, остающимся неизменными, к элементам повседневной жизни людей, сохраняющимся без него, к пространству современного поэту художественного творчества. Параллельно представлена саморефлексия лирического субъекта Летова как народного рок-поэта, ценящего живую жизнь и не стремящегося к материальному благополучию. Лирический субъект Летова, размышляя о жизни, которая будет продолжаться после ухода его поколения, осознает, что мир перевернется с ног на голову и станет для него чуждым, неудобным, неприемлемым. Мир ушедшего из жизни человека отделится от большого мира и начнет центростремительное движение, при этом обратный процесс возвращения уже не будет возможен. Важным становится мотив искажения памяти о реальном человеке, что неизбежно произойдет после его ухода из «общего» мира. Сам человек никаким образом не сможет повлиять на свою посмертную судьбу. Однако незадолго до смерти Летов приходит к достаточно оптимистическому выводу о том, что ему все же удалось передать живым неискаженный здоровый элемент своего мировосприятия.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, саморефлексия, мифологизация, тема смерти

Для цитирования: Станкович З.Г. Рефлексия собственного отсутствия в мире лирическими субъектами поздних произведений Егора Летова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2020. № 9. С. 92–101. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-92-101

The reflection of own absence in the world by lyrical subjects of late works by Egor Letov

Zinaida G. Stankovich

*Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russia,
uky-onna@yandex.ru*

Abstract. The article is dedicated to the late works of Yegor Letov and explores the lyrical subject's perception of the world in which he himself and people like him will no longer exist. The topic touches on the theme of death which is clearly manifesting itself in all works of the rock poet. It reveals that Letov's lyrical subject fixes his absence in the world turning to images of nature that remain unchanged, to elements of people's everyday life that persist without him and to the space of artistic work the contemporary to the poet. In parallel there is the self-reflection of Letov's lyrical subject as a people's rock poet who values living life and does not aim for pecuniary well-being. The lyrical subject of Letov when thinking about the life that will continue after the passing of his generation realizes that the world will turn upside down and become uncomfortable and unacceptable for him. The world of a deceased person will separate from the big world and begin a centripetal movement while the reverse of return will no longer be possible. An important motive is the distortion of memory about a real person, which will inevitably occur after an individual leaves the general world. Human himself will not be able to influence his posthumous fate. However shortly before his death Letov comes to a rather optimistic conclusion that he managed to transmit to living humans an undistorted healthy element of his world vision.

Keywords: Russian rock-poetry, self-reflection, mythologization, theme of death

For citation: Stankovich, Z.G. (2020), "The reflection of own absence in the world by lyrical subjects of late works by Egor Letov", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural studies" Series*, no. 9, pp. 92–101, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-92-101

Одной из главных в творчестве Егора Летова является тема смерти. О ее ключевых характеристиках было написано достаточно много. Так, например, Иеромонах Григорий (В.М. Лурье), рассуждая о сибирском панк-роке и творчестве Летова в частности, утверждает:

...то, что является «жизнью» для «нормальных людей»... это настоящая и наихудшая смерть. Наконец, отсюда же – понимание, что преодолеть ту смерть, которой на самом деле является так называемая жизнь, можно только через смерть [Иеромонах Григорий 2002, с. 72].

Ю. Морева пишет о том, что у Летова «нет внятного объяснения, кто такие мертвые, а кто такие живые», и часто «физическая смерть – это вовсе не смерть» [Морева 2014]. По мнению исследовательницы, для Летова смертью является переход через границу между двумя мирами.

В данной статье хотелось бы обратиться к трем произведениям, созданным Летоным в последний период творчества, с 2002 по 2007 г.: «Без меня», «После нас», «Все, что мне удалось передать по наследству...». Как видно уже из названий текстов, автор в них осмысливает мир после исчезновения из него себя и себе подобных. А.С. Новицкая полагает, что на данном этапе творчества «поэта больше не интересуют проблемы реальности, он занят анализом собственного ощущения действительности, созерцает свое восприятие мира» [Новицкая 2013, с. 178–179]. Такая мировоззренческая установка могла подтолкнуть Летова к рефлексии собственного отсутствия в мире и определению своей роли в жизни людей.

В песне «Без меня» (2002 г.), стоящей по хронологии первой, автор приводит целый ряд предметов и явлений, которые сохранятся в мире после исчезновения лирического субъекта. Все они могут быть разделены на группы по нескольким основаниям.

Во-первых, что вполне закономерно, без лирического субъекта будет существовать мир природы: «на рассвете без меня», «без меня – апрель, без меня – январь / без меня – капель»¹ (с. 479) и так далее. Может возникнуть вопрос, почему из всех месяцев года Летоным были выбраны именно эти два. Объяснить это можно следующим образом: январь – месяц, который в европейском календаре традиционно начинает год, а апрель – время, когда на большей части территории России начинается весна и пробуждается жизнь природы. Подобное настроение можно увидеть и в песне В. Цоя «Апрель»: «А он придет и приведет за собой весну и рассеет серых туч войска»². В определенной степени этот месяц может быть соотнесен еще и с христианским мотивом воскрешения, ведь чаще всего праздник Пасхи выпадает именно на апрель.

Интересный диапазон привлечения образов мира природы встречается ближе к концу песни: «Без меня – сирень, без меня – герань» (с. 479). Почему соседствующими оказываются именно эти два цветущих растения, и требуется подчеркнуть, что и то и другое продолжит свое существование, когда лирического героя больше

¹ *Летов Е.* Стихи. М.: ООО «Выргород», 2018. 548 с. (Здесь и далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.)

² *Цой В.П.* Группа крови. М.: Эксмо, 2008. С. 281.

здесь не будет? Представляется возможным разграничить «область произрастания» этих цветов: сирень растет на улице, тогда как герань традиционно воспринимается как цветок домашний. Во втором случае природа уже становится составной частью повседневного мира людей, в котором героя тоже не будет.

Люди станут вести свою обычную жизнь, хотя лирический субъект их покинет: «Без меня – за дверь, без меня – домой» (с. 479). Его нет не только в пространстве улицы (сирень) и пространстве дома (герань), но также и в пространстве искусства, которое тоже является неотъемлемой характеристикой жизни человеческого общества («на кассете без меня») (с. 479). Лирический субъект тем самым рефлексивует отсутствие себя как творческой личности. Летов подчеркивает, что лирический субъект не просто абстрактный творец, а рок-поэт, на что указывает слово «кассета». Процесс формирования культуры русского рока будет идти дальше, однако без участия лирического субъекта, а значит, станет иным. Песня написана в самом начале двухтысячных годов, когда в достаточно широком обороте уже существовали компакт-диски, но Летов все же выбирает сочетание «на кассете». Думается, такой носитель музыкальной информации выбран автором не только из-за рифмы к словам «на рассвете». Кассету было легче, чем компакт-диск, скопировать или записать с радио, поэтому этот способ передачи информации делал ее более доступной, в каком-то смысле даже народной, ведь и стоили кассеты недорого. Возможно, лирический субъект представляет здесь себя как рок-поэта, не ищущего выгоды, не заботящегося о прибыли от продаж своих альбомов.

Все предметы и явления, остающиеся в мире при отсутствии лирического субъекта, не обозначены Летовым как принадлежащие кому-либо. Неожиданное исключение представляет собой тень: «Без меня – моя тень, без меня – поздравления оттуда сюда» (с. 479). По своей сути тень – это нечто, частично напоминающее тот или иной предмет, но при этом им не являющееся, как бы определенный знак чего-то или напоминание о чем-то.

Вероятно, Егора Летова в достаточно большой степени волновал вопрос о посмертной судьбе его творчества и его образа. Так, в тексте песни «Когда я умер» (1989 г.) лирический субъект размышляет о ситуации после своей будущей смерти, когда произойдет мифологизация и сакрализация окружающими представлений о нем, процесс, неизменно влекущий за собой искажение образа реального человека и поэта. Перед этой посмертной «перспективой» герой чувствует себя беспомощным. Люди превратят его в источник дохода, объект развлечения и будут

пользоваться его наследием, искажая и извращая его объективные смыслы³.

В этой связи тень в тексте песни «Без меня» можно расценивать как своеобразную память о личности или восприятие ее живущими людьми, потомками. И опять-таки это понимание лирического субъекта другими людьми будет сильно отличаться от того впечатления, которое человек хотел бы сам оставить о себе.

Летов дает и определенное объяснение источнику и причинам такого искажения. Он показывает, куда исчезает лирический субъект из привычного нам мира. В какой-то момент для него происходит разделение мира на большой, общий, и малый, его собственный. Мир героя как бы откалывается от общего и начинает центробежное движение. В припеве рок-поэт сообщает: «И убегает мой мир / Убегает земля / Бежит далеко-далеко / Куда-то далеко-далеко...» (с. 479). При этом словосочетание «куда-то далеко-далеко» при повторе меняется сначала на «без оглядки далеко-далеко», а затем на «отсюда далеко-далеко», а в самом конце на «навек далеко-далеко». Здесь мы можем увидеть своеобразное проявление некоторой градации «далеко», которая служит для того, чтобы подчеркнуть – возвращения уже не будет.

Песня заканчивается словами: «И убегает весь мир... И убегает мой мир». Здесь уже оба мира стремительно движутся друг от друга. Эта ситуация не воспринимается лирическим субъектом как нечто трагическое. Даже с точки зрения исполнения песня не звучит в минорном ключе.

Летов продолжает размышлять о ситуации отсутствия героя в мире в песне «После нас» (2003 г.). Название произведения конкретизирует ситуацию, заостряя внимание на завершении некоего временного промежутка и косвенно указывая на факт смерти, однако в данном случае фиксируется уже отсутствие не индивидуального, а коллективного субъекта, возможно, поколения или группы людей, объединенных общей тональностью взгляда на жизнь.

Песня начинается строками «Будет теплое пальто / Будет всякое не то / Камышовый порхающий мех / Голубые города / Воронья борода / Отдаленный мерцающий бог / Будут пыльные глаза / И цветные голоса...» (с. 499). Сразу констатируется, что мир без коллективного субъекта изменится в неправильную сторону: «будет всякое не то». Как бы в доказательство этого, Летов приводит два словосочетания с «нелогичными» эпитетами: пыльные глаза и цветные голоса. Чуть ниже мы встречаем «чудотворный спасительный зной» и «весенний несбыточный сад». Такие оксюморонные

³ См. подробнее об этом: [Станкович 2019].

образы являются достаточно типичными для его творчества, но в данном случае они полностью логически обоснованы.

Во втором куплете можно отыскать еще одно необычное сочетание, но другого рода: «Сказки песни о котях / Ведмедях и кабанах» (с. 499). Особое внимание обращает на себя слово «ведмедь». По ритмике стиха можно было бы с легкостью написать «медведях», но Летов от этого отказывается. Возможно, используя метатезу, Летов указывает на то, что мир без нас кардинально изменится, встанет с ног на голову. В энциклопедии «Мифы народов мира» приводится представление народов Океании, Сибири и североамериканских индейцев о физическом противопоставлении мира живых и «того света»: «когда на земле день, в Загробном мире – ночь, у живых – лето, у мертвых – зима, умершие ходят вверх ногами, одежду носят наизнанку, их пища – яд для живых и т. п.»⁴. Творчество Летова изобилует отсылками к фольклору и народным верованиям, поэтому, думается, с таким восприятием мира мертвых рок-поэт мог быть знаком. Однако в песне «После нас» все несколько иначе: привычные медведи станут ведмедями, произойдет переворачивание реалий нашего мира после того, как мы его покинем. Он станет для нас чужим. Следовательно, сейчас коллективный субъект, частью которого мы являемся, сам организует правильность этого мира, пока находится в нем. После нас эта правильность рухнет. Используя слова из другой летовской песни, можно сказать, что тогда с нашей позиции станет уже «все совсем не то» (с. 260).

Можно ли в некоторой степени конкретизировать это абстрактное «не то»? В этом нам может помочь романтический образ голубых городов. «Голубые города» – название советской песни в исполнении Э. Хилы, в которой повествование ведется от имени молодых строителей светлого будущего: «Мы на край земли придем / Мы зложим первый дом / И табличку прибьем на сосне»⁵. Эта светлая вера в гармоничное завтра, в котором человеку под силу создать все, что задумано, резко контрастирует с мировоззрением Е. Летова. Наконец, и Бог по отношению к миру «после нас» выступает как отдаленный и мерцающий, то есть далекий от людей и проявляющий себя лишь иногда: не дающий людям свет, а лишь

⁴ *Петрухин В.Я.* Загробный мир // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. А–К. С. 453.

⁵ *Куклин Л.* Голубые города [Электронный ресурс] // Muzmixs территория творческого настроения. [2014]. URL: https://muzmix.com/catalog/g_rus/442/15494 (дата обращения 12 августа 2020).

мерцание. Первый куплет заканчивается упоминанием о том, что после героев останется большой восклицательный знак. Обычно в речи встречается сочетание «большой вопросительный знак» как указание на неизвестность. Здесь же Летов заявляет о том, что все, что будет после нас, ему уже известно. Мир этот станет для нас чуждым и как бы неправильным.

Припев открывается словами «всех нас поймали на волшебный крючок» (с. 499), т. е. наша судьба уже predetermined, и вряд ли кто-то сможет что-то изменить. Здесь же кратко суммируются изменения, которые произойдут после нас: «И лишь оскаленное время после нас / после нас» (первый припев), «И лишь отравленные тени после нас / после нас» (с. 499). В представлении Блаженного Августина, время – категория, присущая мироощущению человека, но не Бога, который пребывает в вечности. Средневековый философ, обращаясь к Богу, размышляет:

Ты не во времени был раньше времен, иначе Ты не был бы раньше времен. Ты был раньше всего прошлого на высотах всегда пребывающей вечности, и Ты возвышаешься над будущим... [Августин 1991, с. 291].

О людях же Августин говорит следующее:

И однако, Господи, мы понимаем, что такое промежутки времени, сравниваем их между собой и говорим, что одни длиннее, а другие короче [Августин 1991, с. 295].

Таким образом, время – характеристика жизни и мира человека. Если принимать во внимание такую точку зрения, становится понятным, почему время остается после нас, а не уходит с нами. В песне «Без меня» не случайно возникает образ календаря как «фиксатора» времени: «без меня – отрывной календарь на стене» (с. 479). Оскаленное время и отравленные тени в «После нас» опять-таки могут быть соотнесены с проблемой памяти о человеке или людях после смерти. Время неизбежно пожрет что-то, казавшееся людям важным в отношении самих себя. Отравленные тени, как искаженная общественная память, сотворят из личностей и поколения некий образ, далекий от их реальной жизни.

В текстах песен «Без меня» и «После нас» Летов показывает негативную сторону времени и памяти об ушедших. Тем не менее не всегда результат ухода людей из нашего мира мыслился им в таком ключе. В одном из самых последних своих произведений, стихотворении «Все что мне удалось передать по наследству...» (2007 г.),

автор показывает читателям иную картину. Вполне очевидно, что в этом маленьком тексте Летов подводит итог своего жизненного и творческого пути, подвергая его саморефлексии. Имеет смысл привести здесь стихотворение полностью:

Все что мне удалось передать по наследству –
То не святость, не букость,
То здоровая дуристость,
Уверенность
 в том, что запросто можно
 исчерпать океаны бессилия,
Да не просто ладонью,
А своей собственной (с. 532).

Автор, что вполне закономерно для современной литературы, отказывается воспринимать свое творчество как нечто божественное или священное. Абстрактное существительное «букость», думается, может восходить к слову «бука» – по первому значению фантастическое существо, которым пугают детей, а по второму – нелюдимый, угрюмый человек. Таким образом, букость может быть воспринята как умение быть страшным или неприветливость, замкнутость. Многие иностранцы указывают на депрессивный характер классической русской литературы, и, возможно, именно это Летов мог подразумевать под букостью.

Намного важнее другое. Летов говорит о том, что лирическому субъекту все же удалось что-то передать по наследству, то есть люди, живущие после, получили от него нечто неискаженным, таким, каким он хотел бы это оставить, и оскаленное время не уничтожит хотя бы такой важный элемент памяти о нем. Автор называет это отношение к жизни «здоровой дуристостью». В толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой слово «дуристость» объясняется как «глупость, причуда»⁶. Летовская «здоровая дуристость» по описанию свойств больше всего похожа на оптимизм: «уверенность / в том, что запросто можно / исчерпать океаны бессилия / Да не просто ладонью / А своей собственной» (с. 532). Сторонними наблюдателями такое ощущение мира может восприниматься как причуда, но при этом она здоровая, то есть нужная, позволяющая видеть мир не абсолютно трагичным, как предполагала бы, например, отгораживающая от мира и других людей букость.

⁶ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. С. 183.

Рефлексируя об отсутствии себя и подобных себе в этом мире, Летов приходит к выводам о том, что, во-первых, природа и мир человека продолжают жить после того, как конкретный поэт или целое поколение «единоверцев» покинет этот мир. Параллельно он дает оценку своему лирическому «я» как рок-поэту, человеку творческому. Во-вторых, по Летову, мы сами формируем время, в котором живем. Наш мир, когда мы уходим, отделяется от мира большого и безвозвратно убегает в некое далеко. Эпоха после нашей жизни – это уже не наш мир. Она была бы для нас неправильной, чужой и неудобной. В-третьих, образ ушедшего человека превращается в тень, то есть искажается под влиянием времени, этот процесс неизбежен. Однако в одном из самых поздних произведений Летов обращает внимание на то, что человек все же оказывается способен передать потомкам некую часть своего мироощущения, а значит, жизнь все же оказывается прожитой не зря.

Литература

- Августин 1991 – *Августин А.* Исповедь. М.: «Ренессанс», СПИВО – Сид, 1991. 488 с.
- Иеромонах Григорий 2002 – *Иеромонах Григорий (Лурье В.М.)* Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2002. Вып. 6. С. 57–88.
- Морева 2014 – *Морева Ю.* Смерть как граница в творчестве Егора Летова [Электронный ресурс] // Летовский семинар. Творчество Егора Летова и русская рок-культура. [2014]. URL: <http://letov.org/seminar2> (дата обращения 12 августа 2020).
- Новицкая 2013 – *Новицкая А.С.* Основные этапы творчества Егора Летова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2013. Вып. 14. С. 172–180.
- Станкович 2019 – *Станкович З.Г.* Рефлексия собственной жизни и смерти в текстах произведений Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2019. Вып. 19. С. 182–187.

References

- Augustinus, A. (1991), *Ispoved'* [Confessions], Rennsans, SPIVO, Moscow, Russia.
- Ieromonakh Grigorii (Lur'e, V.M.) (2002), "Death and suicide as fundamental conceptions of Russian rock-culture", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov*, iss. 6, pp. 57-88.
- Moreva, Yu. (2014), "Death as a border in creative works of Yegor Letov", [Online] *Letovskii seminar. Tvorchestvo Egora Letova i russkaya rok-kul'tura*, The Letov semi-

nar. Egor Letov's creative work and Russian rock culture; available at: <http://letov.org/seminar2> (Accessed 12 August 2020).

Novitskaya, A.S. (2013), "The main stages of Yegor Letov's creative work", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. [Russian Rock Poetry. Text and Context] *Sbornik nauchnykh trudov*, iss. 14, pp. 172–180.

Stankovich, Z.G. (2019), "Reflection of the own life and death in the works texts of Yegor Letov ", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. [Russian Rock Poetry. Text and Context] *Sbornik nauchnykh trudov*, iss. 19, pp. 182–187.

Информация об авторе

Зинаида Г. Станкович, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Россия; 420008, Россия, Казань, ул. Кремлёвская, д. 18; uky-onna@yandex.ru

Information about the author

Zinaida G. Stankovich, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russia; bld. 18, Kremlevskaya Street, Kazan, Russia, 420008; uky-onna@yandex.ru

Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова)

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, elena_seifert@list.ru*

Аннотация. Автор статьи предлагает ввести в активный научный оборот теоретико-литературную категорию силы, действие которой обнаруживается им на материале лирики Алексея Парщикова (1954–2009). Исследование опирается на труды Л. Выготского, А. Лосева и других ученых об энергии в художественном произведении. Автор статьи считает силу особой теоретико-литературной категорией, соотносящейся с энергией как частное и общее. Сила в лирическом произведении – теоретико-литературная категория, определяющая соотношение предметов и явлений и направляющая их в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию. Как категория сила пронизывает все уровни произведения – субъектно-объектный, хромотопический, композиционный, лексический, интонационно-синтаксический и другие. Будучи векторной величиной, она направляет лирический сюжет, развивает мотивное поле вперед и ввысь, создавая болезненную для субъекта/объекта метаморфозу, приводящую к тишине как блаженному времени-пространству. Форма (напряженный или разреженный ритм, изменение лирического сюжета) и содержание (изображение земного бытия), развиваясь в противоположных направлениях, нейтрализуют друг друга. Наличие словесного мотива «силы» является доминантой, а не константой «произведения о силе», слово «сила» может быть заменено контекстуальными синонимами («поток», «бездна» и др.) или отсутствовать («Ёж», «Угольная элегия»).

Ключевые слова: сила, энергия, эстетический катарсис, Алексей Парщиков, «Минус-корабль»

Для цитирования: Зейферт Е.И. Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 102–115. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-102-115

Power as a theoretical-literary category (in the poetry of Aleksei Parshchikov)

Elena I. Seifert

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

Abstract. The author of the article proposes to introduce into active scientific circulation the theoretical and literary category of power, the effect of which he reveals following the poetry of Alexei Parshchikov (1954–2009). The research is based on the works on energy in a work of art by L. Vygotsky, A. Losev and other scientists. The author of the article considers power to be a special literary-theoretic category, correlating with energy as a particular and general. The power in a lyric work is a theoretical and literary category determining the relationship between the objects and phenomena and directing them to a metaphysical continuum, close to an incomprehensible absence. As a category, power permeates all levels of the work – subject-object, chronotopic, compositional, lexical, intonational-syntactic and others. As a vector quantity, it directs the lyrical plot, develops the motive field forward and upward, creating a painful metamorphosis for the subject / object, leading to silence as a blissful time-space. Form (tense or rarefied rhythm, change in the lyrical plot) and content (depiction of earthly existence), developing in opposite directions, neutralize each other. The presence of the verbal motive “power” is the dominant, and not a constant of the “work about power”, the word “power” can be replaced by contextual synonyms (“stream”, “abyss” etc.) or absent (“Hedgehog”, “Coal Elegy”).

Keywords: power, energy, aesthetic catharsis, Alexey Parshchikov, “Minus-ship”

For citation: Seifert, E.I. (2020), “Power as a theoretical-literary category (in the poetry of Aleksei Parshchikov)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 102–115, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-102-115

Сила изучается представителями различных научных областей – в первую очередь естествознания и философии¹.

¹ По предположению Р. Баранцева, опирающегося на тринитарную методологию, наряду с веществом, обладающим массой, и полем, обладающим энергией, наблюдается также третья компонента материи – сила, обладающая активностью [Баранцев 2005]. Исследуя понятие силы в контексте научного знания, Р. Баранцев приходит к выводу, что «философское осмысление этого важного понятия не привело пока к возведению

Взаимодействие тел можно описывать с помощью понятия силы. В физике сила – это векторная величина, являющаяся мерой воздействия одного тела на другое. Будучи вектором, сила характеризуется модулем (абсолютной величиной) и направлением в пространстве. Кроме того, важна точка приложения силы: одна и та же по модулю и направлению сила, приложенная в разных точках тела, может оказывать различное воздействие. Силу измеряют в ньютонах (Н).

Известны философские высказывания о силе. Николай Кузанский считал, что сила изначально свойственна материи. По мнению Канта и Гегеля, сила – это движущаяся материя. Для Л. Бюхнера нет силы без материи, а материи без силы.

Слову «сила» близко понятие «энергия». Литературоведы исследовали энергию внутри произведения. Так, Л. Выготский связывает движение энергий в художественном произведении с процессом и результатом получения эстетического катарсиса: «...закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение» [Выготский 1998, с. 223]. В 9 главе своей «Психологии искусства» ученый ссылается на мнения З. Фрейда, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Веселовского и других исследователей, формулируя эстетическую реакцию как «уничтожение содержания формой»²: «художник всегда формой преодолевает свое содержание» [Выготский 1998, с. 223]. Выготский утверждает: «...закон однополюсной траты энергии можно выразить так: нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе – или в центре или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом» [Выготский 1998, с. 269].

его в ранг фундаментальной категории, хотя многие известные философы двигались именно в таком направлении» [Баранцев 2013]. Исследуя силу в философии, Баранцев делает переход к ее художественному пониманию через понятия «стиль» и «целостность». «Сопоставляя триаду материи вещь–сила–поле с семантической формулой системной триады радио–эмоцио–интуицио, мы видим, что сила оказывается в аспекте эмоцио, то есть там же, где активность, движение, жизнь» [Баранцев 2014, с. 69], – подчеркивает Р. Баранцев.

²О принципе однополюсной траты энергии и вульгаризации этого подхода пишет А. Ждан [Ждан 1990, с. 241]. Развивая в своих работах учение Выготского, Е. Улыбина сравнивает описанный Выготским процесс с «потенциальной неврозогенной ситуацией» и якобы вслед за Выготским говорит об опасности искусства [Улыбина 2004; Улыбина 2006].

«Энергию, заключенную в слове, А.Ф. Лосев называл энергемой» [Иванова-Лукьянова 2016, с. 202]. Энергема, по Лосеву, отражена в

...сущности «так-то и так-то» определенной, или сущности в модусе определенного осмысления, в модусе явленной, выраженной сущности, или просто явленной, или выраженной, сущности. Назовем последнюю энергемой; сущность явлена в имени как энергема имени, как смысловая изваянность выражения» (курсив А. Лосева. – Е. З.) [Лосев 1990; Лосев 1993].

«Все эти энергемы, – пишет А. Лосев, – суть моменты и проявления первосущности, в которой они – абсолютно едины» [Лосев 1993, с. 677]. Лосев выделяет такие энергемы, как ощущение, раздражение, или образное представление, мышление и сверхумное мышление, экстаз [Лосев 1993, с. 750]. Они соответствуют фазам восприятия слова – четырем «восходящим этапам диалектики имени».

Во многих стихотворениях Алексея Парщикова (1954–2009) наблюдается упоминание мотива силы или его развитие («Сила», «Минус-корабль», «Дачная элегия», «Вступление к циклу «Фигуры интуиции», «Землетрясение в бухте Цэ» и др.). Высокая частотность этой художественной ситуации позволяет обратиться к ее обстоятельному анализу в лирике А. Парщикова.

Актуальность статьи многопланова. Во-первых, понятие «сила» нуждается в его теоретико-литературном осмыслении³. Во-вторых, в пристальном анализе нуждается тема силы в поэзии Алексея Парщикова. Данная статья является подступом к рассмотрению этих научных проблем.

Орнаментальному полю Парщикова близка теория вортекса, унаследованная из восточной философии через посредничество Эзры Паунда. Эзра Паунд приходит к понятию идеограммы, части которой движутся к недостижимому центру, а не друг к другу, как в метафоре. Важно не достижение центра, а энергия при движении к нему; части идеограммы словно пытаются преодолеть разрыв, делающий их соотносительность невозможной [Паунд 1997]. Вихревое движение энергий внутри художественного мира может коррелировать с вектором силы: этот вопрос нуждается в отдельном исследовании.

³ Автор статьи сам обращался к изображению Силы в своем художественном опыте, понимая под ней творческую силу, из которой можно взять «свет» для творчества эта Сила ждет человека внутри него, но приходит извне, «целебна в дозе, но смертельна в избытке».

Алексей Парщиков, ушедший из жизни в 2009 г., остается одним из наиболее влиятельных новейших поэтов, его поэзия дает многочисленные импульсы современным поэтам и постепенно открывается для изучения⁴. Неординарная метафора Парщикова создает мерцание воображаемого и реального планов, работает на рождение объемности произведения. Цельный образ рождается у читателя в процессе восприятия ряда или даже скопления метафор, вызывая несинхронное их созревание в рецепции читателя; рисунок соединения метафор опирается на многообразие субъектно-объектных, пространственно-временных, лексических, ритмических, стиховых и других ракурсов. Парщиков словно утверждает авангардность русского регулярного стиха, показывает, каким живым и авангардным может быть силлабо-тонический и тонический стих.

Поэзия А. Парщикова как метареалиста и большого художника слова представляла предметом глубокого изучения и литературно-критического осмысления – от изысканий К. Кедрова, М. Эпштейна, И. Кукулина, эссеистики и критических оценок Ю. Арабова, А. Левкина, А. Уланова до статей молодых исследователей [Кедров 1984, с. 90–91; Кедров 1989; Эпштейн 2000; Арабов 2009, с. 73–83; Левкин 2009, с. 66–72; Кукулин 2009, с. 164–175; Уланов 2007, с. 217–219; Масалов 2017]. 28-й номер журнала «Комментарии», вышедший в 2009 г. сразу после смерти А. Парщикова, посвящен его наследию.

Стихотворение А. Парщикова «Сила» уже представляло предметом моего пристального изучения [Зейферт 2018b, с. 242–244]. Встреча с силой похожа здесь и на уход из жизни и последующее за ним возрождение лирического героя, и на творческую эйфорию, и на разрядку и обновление в процессе любовного акта, но в большей степени – на взаимодействие со скрытой силой материи. Две важнейшие особенности в поэтике этого текста – изображение одновременно внутреннего и внешнего и намеренный повтор слов и синтаксических единиц, создающий постепенное угасание эха. Парщиков приводит лирического героя и читателя к тишине как благому отсутствию (и послесловесной фазе бытования стихотворения).

Известное стихотворение Алексея Парщикова «Минус-корабль» тоже говорит о силе: «по временным промежуткам рас-

⁴Я активно включаю стихи Алексея Парщикова в процесс преподавания. Студенты воспринимают его творчество оживленно, чутко, свидетельством чему – их научные работы по Парщикову, не заданные им, но добровольно написанные сразу после семинаров. А. Парщиков относится к поэтам, требующим обязательного объяснения студентам инструментария, особого подхода к его стихам.

пределялась сила»⁵ (с. 33). Сила принадлежит здесь иному, не земному: «он силу в себя вбирал», где «он» – «минус-корабль», который воспринимается как мост между двумя антиномичными мирами – «городом истериков» и «отсутствием», мост, ведущий от суеты к отсутствию как лучшей форме пребывания. Сила дает направление в пространстве: как мы убедились в стихотворении Парщикова «Сила», ведет к тишине, блаженному пространству, уводит от суеты (раздается «острый щелчок», вызывающий разрыв до тишины, собиравание субъекта в пучок и снова щелчок и разрыв, ведущий к тишине). Как и в стихотворении «Сила», лирический герой «Минус-корабля», встретившись с силой, сталкивается с мощным физическим напряжением, после которого «возвращается в тело» и понимает, что Бог его спас.

«Мрак», оксюморон «чернеющего мелового спазма», «жидкое солнце», «пологое море», «стычка на площади», «свист», «общие страсти», «драка» характеризуют «город истериков» как негативный урбанистический ландшафт, противопоставленный либо природе (по романтической традиции), либо в контексте новейшей поэзии чему-то иному. Второй полюс Парщиковым здесь прочерчен: это «отсутствие». К нему можно приблизиться лишь «спросонок», в пограничном, мерцающем (жизнь/смерть, реальность/ирреальность) состоянии, лишь похожем на наркотическое («а здесь – тишайшее море, как будто от анаши глазные мышцы замедлились») с помощью «минус-корабля» и «тишайшего моря», к которым в свою очередь можно попасть в контексте живого, органичного («все становилось тем, чем должно быть исконно: маки в холмы цвета хаки врывались», «на хариусе веселом к нему я подплыл...»). Лирический герой, движимый силой, перемещается от малого к большому («от моллюска – кекорове»), от абстрактного к конкретному («от идеи – к предмету»). Его сопровождает «восточный звук»: «вдали на дугаре вел мелодию скрытый гений». Эта мелодия, «нацеленная в абсолют», – атрибут силы.

Вектор движения задает сила, пронизывающая все произведение «Минус-корабль», являющаяся не мотивом, не темой, а парадигмой, ментальной категорией. Сила у Парщикова, как видно из анализа, – категория, определяющая соотношение предметов и явлений и направляющая их в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию. Стихотворение словно колеблется на ритме повторов, в первую очередь синтаксических параллелизмов и внутренних рифм:

⁵ Парщиков А.М. Ангары. М.: Наука, 2006. 256 с. (Здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.)

маки в холмы цвета хаки врывались, как телепомехи, ослик с очами мушиными воображал Платона (с. 33)

«Город истериков» остается позади лирического героя, отделившегося от «мрака» и влекомого к «минус-кораблю». Последнее важно. Отделиться от «города истериков» мало: «выпав из драки», «летя сквозь яблоню и коснуться пытаюсь яблок», важно обрести устремление к «отсутствию» через «минус-корабль» («выбрать одно»), иначе примкнешь к «стае плечеуглых грифонов», потеряешь человеческую природу. Границы фальши, азарта, потребности в допинге («торчал я нейтрально у игрального автомата, где женщина на дисплее реальной была отчасти») сдвигаются с помощью воображаемого мира искусства, паттернов, вызывающих у человека подъем духовных сил («границу этой реальности сдвигала Шахерезада»). «Минус-корабль» – граница, и изображен он пограничными мотивами, частично принадлежащими «городу истериков» («запах нефти», «характерный скрип») и большей частью «отсутствию», «новому центру пустоты», обретаемому лирическим «я» («зиял минус-корабль»). Он «пришвартован», но «к нулю», блуждает «цветом вакуума». Парщиков изображает «стрелочки связей и все сугубые скрепы». По пути к «отсутствию» из ритма бытия «исчезают рефлексия и насад», благодаря чему появляются зазоры, которые и наполняются силой («на заднем плане изъян – он силу в себя вбирал»). На лексическом уровне поэт, не допуская избыточного потенциала, пафосности, стремится снизить как серьезность, важность метафизического пространства (юмористический мотив «ослика с очами мушиными воображал Платона»), так и ужас написанного им экспрессионистскими мазками «города истериков» (шутливо: «квакнула пакля»). «Минус-корабль» – хронотопическая лакуна, в которую стремится влиться сила, движущая предметы и явления к непостижимому. Не зря это одновременно статический и динамический образ: корабль, стоящий у берега, но символизирующий скрытое движение, подобное способностям силы. Обычно человеческая жизнь переполнена суетой и не оставляет зазоров для силы.

Сила как теоретико-литературная категория являет собой энергию, организующую, а не разрушающую мир, она преодолевает материю ради выхода к новой реальности и в равной степени имеет отношение как у субъектной (кто изображает), так и к объектной (что изображено) организации текста. Мы наблюдаем преобразование негативной энергии в положительную, движущую лирического героя, использующего опыт страданий как источник, как топливо, вперед и вверх. Развертывание образа «города-истериков» ослабевает, как только с помощью «минус-корабля» внимание реци-

пиента переносится на «отсутствие». Депрессия уменьшается и постепенно нивелируется, перетекая в гармонию. Полюса, которые изображает Парщиков, это не просто комплексы мотивов, а парадигмы, способные к самодвижению – умалению и увеличению.

В своем творчестве Парщиков использует контекстуальные синонимы слова «сила»: «поток» («ветер времени раскручивает меня и ставит посреди потока» (с. 122) (Вступление к циклу «Фигуры интуиции»)), «бездна» («бездна снует меж вещами, как бешеные соболя» (с. 145) («Бегство-3»)), «расширяющаяся ось» («нами прошла расширяющаяся ось» (с. 145) («Бегство-3»)) и др.

Во «Вступлении к циклу “Фигуры интуиции”» Парщиков подчеркивает, что нет четких знаков, указывающих на место и время явления силы («так мы ищем с ужасом точности в схожестях и в округе флаги не установлены жаль в местах явления силы»), ее явление неожиданно («нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке»), для новичка встреча с силой может быть летальна («с нею первая встреча могилою стала бы для мазилы»), но приносит пользу и обновление подготовленному избранному («жилы твои тренированы были»). Это стихотворение, являющееся одновременно вступлением к циклу и одновременно автономным произведением, начинается и завершается повторяющейся строкой, набирающей к концу стихотворения совсем другой смысл: «ветер времени раскручивает тебя и ставит поперек потока». Стихам о силе у Парщикова свойственны повторы. В стихотворении «Сила», по моим наблюдениям, они создают эффект эха: «Повторяясь парами (а порой контекстуальными тройками, если учесть внутреннюю рифму или словосочетания – синтаксические близнецы), слова превращаются в одно отраженное слово» [Зейферт 2018b, с. 244]. Во «Вступлении к циклу «Фигуры интуиции»» повтор указывает на возможность появления силы вновь: она приходит к уже натренированному человеку.

Сила принадлежит природе, поэтому вместо лирического героя с ней может встретиться явление или предмет, даже целый континент, с которым происходит расщепление или разрыв, как, к примеру, в «Землетрясении в бухте Ц»:

Отвернувшись, я ждал. Цепенели пески.
Ржавели расцепленные товарняки.
Облака крутились, как желваки,
шла чистая сила в прибрежной зоне,
и снова рвала себя на куски
мантя европы – м.б., Полоний
за ней укрылся? – шарах – укол! (с. 27)

Вероятно, с силой встречается и еж в одноименном парщиковском стихотворении:

Исчезновение ежа – сухой выхлоп.
Кто воскрес – отряхнись! – ты весь в иглах! (с. 82)

Стихотворение с развитием мотива приходящей силы в начале произведения имеет ощутимый элегический ореол, который преодолевается в финале стихотворения. Словесно Парщиков задает движение лирического сюжета с помощью силы в «Угольной элегии»:

и... в новинку
путь и движение
ока к небу (с. 76).

Обратим внимание, что у Парщикова есть стихотворения не о приходе, а об уходе силы. В начале «Дачной элегии» Парщиков изображает характерный звуковой эффект, сопровождающий появление силы:

На море дача. Разлитая чача. Мяуча и хрюча,
цокая и громыхая (меняют баллон в гараже?
еж и консервная банка? лопнула статуя?),
ночь козырнула ракетой и сетью цвета зеленки
сграбастала воздух (с. 141).

Но необычность здесь не в снижении пафоса («мяуча и хрюча»), а в уходе Силы:

Сила уходит через распахнутые ворота.
Сила уходит, являясь тому, кто зряч (с. 141).

При уходе силы также наблюдается метаморфоза в природе: «Когда покидала сила⁶ зернышко на столе, подымался уровень моря и в окнах – танкеры» (с. 142). Что происходит, когда уходят наделенные силой люди или предметы/явления? «Когда уходил Леонардо, в обмен насыщались народы» (с. 143): если из земного мира исчезает наделенный силой человек или явление/предмет, то остается сильный резонанс. В «Дачной элегии» не лирическое

⁶ Вместо фразеологического сочетания «покидали силы» используется авторское «покидала сила».

«я», а «он», потому что лирический персонаж здесь близок Христу: «Вставай, – он услышал, а снилось, что на осле он в город въезжает» (с. 142), «всякий атом, что был на него похож, теперь похож на другого, ему – осанна...» (с. 143). Стихотворение держится на анафорическом повторе «Сила уходит...», демонстрируя ритмическое, дискретное (рывками) приближение и удаление силы.

Идиллический «дачный локус» дисгармонизирует здесь с элегической ситуацией. Начинаясь идиллически, стихотворение (несмотря на резонанс наделенных силой) перерождается в элегию. Таково стихотворение об уходе силы. Произведение о приходе силы противоположно: в его начале преобладают элегические мотивы, а в финале – идиллические.

Во всех произведениях, в которых работает категория силы, ритмическое нагнетание при метаморфозе субъекта/объекта (и разрежение ритма земного бытия), опирающееся у Парщикова в первую очередь на повторы (синтаксические параллелизмы, анафоры, рифмы и др.), движется навстречу изображаемому лирическим событиям, в итоге происходит эмоциональная катарсическая разрядка: по Выготскому, «ритм сам по себе как один из формальных элементов способен вызвать изображаемые им аффекты» [Выготский 1998, с. 224].

Резюмируем результаты наблюдений. Сила в лирическом произведении – теоретико-литературная категория, определяющая соотношение предметов и явлений и направляющая их в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию. Как категория, сила пронизывает все уровни произведения – субъектно-объектный, хромотопический, композиционный, лексический, интонационно-синтаксический и другие. Будучи векторной величиной, она направляет лирический сюжет, развивает мотивное поле вперед и ввысь, создавая болезненную для субъекта/объекта метаморфозу, приводящую к тишине как блаженному времени-пространству.

Можно ли назвать силу и художественную энергию синонимами? Я считаю силу особой теоретико-литературной категорией, соотносящейся с энергией как частное и общее.

В каждом стихотворении есть индивидуальные вибрации, возникающие благодаря особому ритму его лексических, ритмических (в том числе интонационно-синтаксических) единиц и отрезков рецепции, переходов читательского взгляда с одного плана на другой (к примеру, с субъектно-объектного на безусловно связанный с ним хромотопический). Это и есть энергия. Какова модель лирического произведения, в котором работает категория силы? Наличие словесного мотива «силы» является доминантой, а не

константой «произведения о силе», слово «сила» может быть заменено контекстуальными синонимами («поток», «бездна» и др.) или отсутствовать («Ёж», «Угольная элегия»). На интонационно-синтаксическом уровне наблюдаются нагнетание, напряжение ритма при метаморфозе субъекта или объекта, обозначаемые с помощью резких звуковых эффектов («щелчок», «шарах», «выхлоп» и др.), а также разрежение ритма земного бытия. Благодаря наличию силы в стихотворении его лирический сюжет выходит к блаженному континууму отсутствия. Лирический герой (или явление/предмет) при встрече с силой переживают метаморфозу (обычно через расщепление и вновь собирание «в пучок», сопровождающиеся звуковым эффектом), позволяющую приблизиться к непостижимому.

При наличии категории силы в стихотворении активизируется невербальное, в первую очередь послесловесное: читатель нацелен на соавторство при создании тишины, блаженного пустотного пространства в послесловесном финале. Алексей Парщиков на новом витке композиции соединяет послесловесное и дословесное. Его возможный, вероятностный субъект продолжает бытие в ауратическом метафизическом пространстве, создаваемом читателем. Определим вектор воздействия энергии (силы) в произведении: она направляет лирический сюжет вперед и затем вверх; она действует изнутри стихотворения на реципиента, безусловно, рождаясь не только в произведении, но и в читательском восприятии. Форма (напряженный или разреженный ритм, изменение лирического сюжета) и содержание (изображение земного бытия), развиваясь в противоположных направлениях, нейтрализуют друг друга.

Энергия внутри произведения при наличии категории силы усиливается в центре (метафизическое пространство) и ослабевает в периферии (земное, к примеру, урбанистическое пространство). Это и способствует изменению лирического сюжета и перерастанию эмоции из депрессивной (элегической) в безмятежную (идиллическую) (и наоборот в произведениях об уходе силы). Изменение лирического сюжета, ритмическое своеобразие (напряжение или разрежение), создаваемое в первую очередь с помощью синтаксических и лексических повторов, позволяют содержанию и форме в произведении «встретиться» в завершающей точке и создать «короткое замыкание» эстетического катарсиса. Сила делает этот эффект мощнее. Присутствие категории силы в литературном произведении не только усиливает его эстетико-катарсические свойства и делает ощущения реципиента более напряженными и глубокими, но и повышает художественную ценность произведения, его целостность и совершенство.

Литература

- Арабов 2009 – *Арабов Ю.* Алексей Парщиков как литературный проект // Комментарий. № 28. 2009. С. 73–83.
- Баранцев 2005 – *Баранцев Р.Г.* Становление тринитарного мышления. М.; Ижевск: НИЦ «РХД», 2005. 124 с.
- Баранцев 2013 – *Баранцев Р.Г.* Сила как философская категория // Грани эпохи. 2013. № 53. С. 69–77.
- Баранцев 2014 – *Баранцев Р.Г.* Сила как философская категория с позиции неравновесной термодинамики // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2014. № 203. С. 69–77.
- Выготский 1998 – *Выготский Л.С.* Искусство как катарсис. Глава IX // Психология искусства. Ростов н/Д., 1998. 480 с.
- Ждан 1990 – *Ждан А.Н.* История психологии: Учеб. М.: Изд-во МГУ, 1990. 367 с.
- Зейферт 2018a – *Зейферт Е.И.* Сила [Электронный ресурс] // Литература. Электронные текстовые данные. М., 2017. № 169. 16 июня 2018. URL: <http://literatura.org/poetry/2785-elena-zeufert-sila.html> (дата обращения 20 июня 2020).
- Зейферт 2018b – *Зейферт Е.И.* Послесловесное читателя и автора: виртуальный (возможный) субъект (на материале новейшей поэзии) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 2 (35). Часть 2. С. 239–249.
- Иванова-Лукьянова 2016 – *Иванова-Лукьянова Н.Г.* Энергемы слова в учении А.Ф. Лосева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2016. № 2 (741). С. 200–209.
- Кедров 1984 – *Кедров К.* Метаметафора Алексея Парщикова // Литературная учеба. 1984. № 1. С. 90–91.
- Кедров 1989 – *Кедров К.* Поэтический космос. М.: Сов. писатель, 1989. 66 с.
- Кукулин 2009 – *Кукулин И.* Агентурный отчет о воскрешении чувств. Поэзия Алексея Парщикова в европейском культурном контексте // Комментарий. 2009. № 28. С. 164–175.
- Левкин 2009 – *Левкин А.* Линия Парщикова // Комментарий. 2009. № 28. С. 66–72.
- Лосев 1990 – *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 11–192.
- Лосев 1993 – *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль; Российский открытый университет, 1993. 853 с.
- Масалов 2017 – *Масалов А.Е.* Метабола Алексея Парщикова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 2 (75). С. 137–141.
- Паунд 1997 – *Паунд Э.* Путеводитель по культуре: Сборник избранных статей / Сост. К. Чухрукидзе. М.: РФО, 1997. 184 с.
- Уланов 2007 – *Уланов А.* Капли нефти // Знамя. 2007. № 9. С. 217–219.
- Улыбина 2004 – *Улыбина Е.В.* Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004. С. 249–267.

Улыбина 2006 – Улыбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 89–98.

Эпштейн 2000 – Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. 368 с.

References

- Arabov, Yu. (2009), “Aleksi Parshchikov as a literary project”, *Kommentarii*, no 28, pp. 73-83. Russia.
- Barantsev, R.G. (2005), *Stanovlenie trinitarnogo myshleniya* [The rise of Trinitarian thinking], SPC “RCD”, Izhevsk, Moscow, Russia.
- Barantsev, R.G. (2013), “Power as a philosophical category”, *Grani epohi*, no 53, pp. 112-120.
- Barantsev, R.G. (2014), “Power as a philosophical category from the standpoint of the nonequilibrium thermodynamics”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no 203, pp. 69-77.
- Epshtein, M. (2000), *Postmodern v Rossii* [Postmodern in Russia], Moscow, Russia.
- Ivanova-Luk'yanova, N.G. (2016), “The emergens of the word in the teachings of A.F. Losev”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, no 2 (741), pp. 200-209.
- Kedrov, K. (1984), “Metametaphor of Alexey Parshchikov”, *Literaturnaya ucheba*, no 1, pp. 90-91.
- Kedrov, K. (1989), *Poeticheskii kosmos* [Poetic cosmos], Sovetskii pisatel', Moscow, Russia.
- Kukulin, I. (2009), “Undercover report on the resurrection of the senses. Poetry of Alexey Parshchikov in the European cultural context”, *Kommentarii*, no 28, pp. 164-175.
- Levkin, A. (2009), “Parshchikov's line”, *Kommentarii*, no 28, pp. 66-72.
- Losev, A.F. (1990), “The name philosophy”, in Losev, A.F. *Iz rannih proizvedenii*, Izd-vo MGU, Moscow, Russia.
- Losev, A.F. (1993), *Bytie. Imya. Kosmos* [Being. Name. Space], Mysl'; Rossiiskii otkrytyi universitet, Moscow, Russia.
- Masalov, A.E. (2017), “Metabol by Alexey Parshchikov”, *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, no 2 (75), pp. 137-141.
- Parshchikov, A.M. (2006), *Angary* [Hangars], Moscow, Russia.
- Paund, E. (1997), *Putevoditel' po kul'ture, Sbornik izbrannykh statei* [Culture guide. Collection of selected articles], RFO, Moscow, Russia.
- Seifert, E.I. (2018a), *Sila* [Power], [Online] *Litteratura*, no 169, available at: <http://litteratura.org/poetry/2785-elena-zeyfert-sila.html> (Accessed 20 June 2020).
- Seifert, E.I. (2018b), “Afterword of the reader and the author. Virtual (possible) subject (based on the material of the latest poetry)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2(35), part 2, pp. 239–249.

- Vygotskii, L.S. (1998), "Art as catharsis", in Vygotskii, L.S. *Psikhologiya iskusstva*, Rostov/Don, Russia.
- Ulanov, A. (2007), "Drops of oil", *Znamya*, no 9, pp. 217-219.
- Ulybina, E.V. (2004), "Interaction of body and word in Vygotsky's catharsis theory", *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy*, iss. 2, Moscow, Russia, pp. 249-267.
- Ulybina, E.V. (2006), "The function of art in the cultural-historical psychology of L.S. Vygotsky", *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*, no 2, pp. 89-98
- Zhdan, A.N. (1990), *Istoriya psikhologii* [History of psychology], Izd-vo MGU, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена И. Зейферт, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; elena_seifert@list.ru

Information about the author

Elena I. Seifert, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; elena_seifert@list.ru

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-116-123

«От чего не свободен свободный стих»:
дискуссия о русском верлибре

Ксения А. Егольникова

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

Аннотация. В статье рассматривается роль дискуссии «От чего не свободен свободный стих», опубликованной в журнале «Вопросы литературы» в 1972 г., в формировании дискурса о свободном стихе на этапе становления и развития поэтических традиций русскоязычного верлибра. Особое внимание уделяется исследованию позиций поэтов-практиков свободного стиха, чтобы понять, как сами поэты определяли границы верлибра.

Ключевые слова: свободный стих, верлибр, «Вопросы литературы», Арво Метс, Вячеслав Куприянов, Владимир Бурич

Для цитирования: Егольникова К.А. «От чего не свободен свободный стих»: дискуссия о русском верлибре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 116–123. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-116-123

“What free verse is not free from”.
Discussion about Russian free verse

Kseniya A. Egolnikova

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

Abstract. This article explores the role of the discussion “What free verse is not free from”, published in the “Voprosy literary” magazine in 1972, and in the formation of a discourse about free verse at the stage of the formation and development of the poetic traditions of the Russophone free verse. Special attention is paid to studying the positions of poets the free verse practitioners in order to understand how the poets themselves determined the boundaries of free verse.

Keywords: free verse, vers libre, “Voprosy literary”, Arvo Mets, Vyacheslav Kupriyanov, Vladimir Burich

© Егольникова К.А., 2020

For citation: Egolnikova, K.A. (2020), “What free verse is not free from”. Discussion about Russian free verse”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 116–123, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-116-123

Свободный стих (от фр. *vers libre*) – тип стихосложения, который прочно утвердился в русской поэзии в настоящее время. Но так было не всегда, в XX в. русский верлибр претерпел как этапы активного становления и развития, так и отход на периферию поэтических практик. Первые так называемые новые верлибры [Орлицкий 2002, с. 343] появляются в творчестве поэтов-символистов и их ближайших последователей на рубеже XIX–XX вв. Определение¹, данное Ю. Орлицким, вслед за М. Гаспаровым, трактует верлибр как последовательный отказ от традиционных приемов стихосложения. Это указывает на то, что верлибр является минус-приемом и может появляться на зрелом этапе развития национальной стиховой культуры.

К свободному стиху и его переходным формам в первой четверти XX в. обращаются многие поэты, причем не только как к единичному эксперименту, но и как к полноценной стихотворной форме в ряду других форм русской поэзии (М. Кузмин, М. Цветаева, М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам, С. Есенин, А. Блок и другие).

К концу 1920-х гг. верлибр выходит из употребления за редкими исключениями. Это связано с общим направлением установок партии, которые использовали литературу как важнейший инструмент политического влияния. Утверждение социалистического реализма как главного метода в искусстве предполагало существование единственно верных эстетических принципов, которым должен был следовать советский писатель. Верлибр в контексте советской эпохи не имел возможности встроиться в социалистический реализм, так как силлаботоника с наибольшим успехом отвечала запросам официальных литературных институций советского государства.

¹Верлибр – это «стих без метра и рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки», т. е. систему стихосложения, принципиально отказывающуюся от всех вторичных стихообразующих признаков: рифмы, силлабо-тонического метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики – и опирающихся исключительно на первичный ритм – ритм стихотворных строк, или двойную сегментацию текста: [Орлицкий 2002, с. 322].

Период расцвета свободного стиха пришелся на Хрущевскую оттепель и получил общественный резонанс в начале 1970-х гг. В 1972 г. журнал «Вопросы литературы» провел дискуссию о свободном стихе, в которой приняли участие сторонники и противники верлибра: Арво Метс, Владимир Бурич, Вячеслав Куприянов, Арсений Тарковский, Давид Самойлов и другие. Эта дискуссия дала толчок к изучению русского свободного стиха и позволила поэтам-верлибристам заявить о своих эстетических взглядах широкой аудитории.

Верлибр, находясь в одном ряду с другими стихотворными размерами, кроме формальной стороны выражения приобретает также социокультурную семантику – вокруг этого явления формируется коллективность поэтов-верлибристов. Это довольно нетипичное явление, когда одна стихотворная форма может быть избрана как приоритетная или даже единственная во всем творчестве автора. Вероятно, гибкость формы, возможность поиска индивидуальных поэтических стратегий в рамках свободного стиха позволила поэтам, его практикующим, называть себя поэтами-верлибристами, или либристами.

Дискуссия «От чего не свободен свободный стих» происходила в редакции под руководством Евгения Осетрова в конце 1971 г. и была опубликована в журнале «Вопросы литературы» № 2 за 1972 г. Это была «одна из первых дискуссий о русском свободном стихе, которая дала возможность высказаться, что называется, противным сторонам, а главное – поставить во всеулышанье сам вопрос», – пишет участник дискуссии, поэт и переводчик В. Куприянов [Куприянов 2001]. Интересна эта дискуссия не только противостоянием противников и сторонников свободного стиха. Ее организатор А. Метс сразу заявляет, что «среди самих сторонников свободного стиха нет единства» [Метс 1972, с. 124].

В данной статье делается попытка проанализировать эту дискуссию и выделить в ней ключевые кейсы для поэтов-верлибристов, чтобы понять, как сами поэты определяли границы верлибра.

Арно Метс рассматривает верлибр в развитии и обозначает это развитие через взаимодействие верлибра с традиционным стихом. Свободный стих проходит стадии от отрицания традиционного стиха до «плодотворного взаимодействия» и даже слияния, когда «трудно установить, где кончается один и начинается другой» тип стиха. Верлибр «отказывается от прежних крайностей», начинает использовать метр, звуковую оболочку слова, его ритмический импульс [Метс 1972, с. 127]. Таким образом для А. Метса свободный стих – не застывшая форма, границы этого явления подвижны. Важно, что для поэта верлибр находится во

взаимодействии с традицией, а значит, воспринимается на ее фоне как минус-система.

Намечая тенденции дальнейшего развития верлибра, А. Метс предполагает, что возможен даже возврат свободного стиха к традиционному. Этот возврат он определяет как «отрицание отрицания». Свободный стих, проходя путь от отрицания канонического стиха до возвращения к нему, приносит с собой новые интонации, строфику, «новые способы видения мира», обогащает его [Метс 1972, с. 128]. Таким образом, Метс понимал верлибр не как замкнутую форму с четкими границами, а как «лабораторию русского стиха». Свободный стих существует в непрерывном диалоге с иными типами и системами стихосложения, сам претерпевает трансформацию и обогащает другие поэтические формы.

Владимир Бурич в исследуемой дискуссии обращает внимание на значимость работы поэта с естественной речью. Он называет метрические практики письма прокрустовым ложем в значении противоположности, несовпадения естественной речи и метрического канона, критикует рифменную поэзию, где рифма для поэта – «стимулятор и регулятор ассоциативного мышления» [Бурич 1972, с. 136]. Рифма «является причиной огромной формальной заданности и быстрого “морального” старения стихотворения». Свободный же стих Бурич помещает между поэзией и прозой, где верлибр, «контрастируя с поэзией и прозой, делает ясным их звуковые границы» [Бурич 1972, с. 137], то есть способствует «развитию звучания языка».

В выступлении В. Бурича можно выделить две характеристики верлибра, которые выявляют двойственность этой формы стиха. С одной стороны, Бурич создает типологическую таблицу и четко определяет место свободного стиха в русской стихотворной речи с точки зрения ритмологии. С другой стороны, он говорит о стремлении поэтов-верлибристов «к максимальному авторству во всех элементах создаваемого произведения» и называет свободный стих «авторским стихом» в противовес «конвенциональному стиху».

Борис Слуцкий в своей речи «Надобно ли? И в какой мере?» оспаривает значимость верлибра как для русской, так и для мировой поэзии, указывая на то, что к верлибру хотя и обращались время от времени ведущие поэты, но, по существу, открытие возможностей поэтического письма происходило без участия верлибра.

² Владимир Бурич в своем выступлении взамен понятию «традиционный стих» предлагает использовать понятие «конвенциональный стих», где *conventio* – это договор между поэтом и литературой: [Бурич 1972, с. 133].

Слущкий выступает против не столько самого верлибра, сколько против утверждений поэтов-верлибристов об исключительной позиции верлибра в системе стихосложения и приходит к следующему утверждению:

...если жизни и литературе понадобится верлибр, если носители его придут не только с таблицами, но и со стихами, они найдут и займут свое место в поэзии [Слущкий 1972, с. 148].

Арсений Тарковский в статье «“Традиционный” – это “точный”» высказывает мнение, что традиционный стих благодаря своей рифменной «точности» более способен к новации, чем свободный стих, так как традиционный стих соответствует «“точному” художественному мышлению автора» [Тарковский 1972, с. 150]. Рифма и ритм для Тарковского – основа «подлинной поэзии».

Вячеслав Куприянов обобщает сказанное сторонниками и противниками верлибра в статье «Предпосылки и перспективы». Он пишет о том, что свободный стих приходит на смену конвенциональному не тогда, когда исчерпаны возможности рифменного стиха, а когда происходит кризис «рифменного мышления», и такой кризис не единичное явление в истории литератур.

Согласно мысли В. Куприянова, изложенной в ходе дискуссии, «в свободном стихе автор дает единственную возможность графического построения, так что свободный стих как бы не соблюдает внешнюю конвенциональность поэзии, но ориентируется на внутреннюю содержательную конвенциональность прозы» [Куприянов 1972, с. 154]. Таким образом, сама по себе конвенция свободного стиха связана со следованием законам прозаического изложения. Прозу можно разбить на строки, и, в зависимости от произвольной разбивки, она превратится в «сбойник» или «прозовик» (по таблице В. Бурича). В то же время однозначного отнесения верлибра к прозе В. Куприянов не дает, лишь очерчивая близость фрагмента прозы и верлибра.

Завершает дискуссию выступление Давида Самойлова. Он так же, как Слущкий и Тарковский, не относит свободный стих к тому, «что может перевернуть все наше поэтическое сознание», отмечая, что сторонниками свободного стиха однозначно не определено, что такое верлибр: система стихосложения или новый тип поэтического мышления [Самойлов 1972, с. 158]. Самойлов при этом выступает за то, чтобы у верлибристов был доступ к теоретическому и практическому высказыванию на страницах официальных печатных изданий.

На основе проведенного анализа данной дискуссии мы видим существенную для поэтов-верлибристов необходимость опреде-

лить место верлибра в системе (русского) стихосложения, но при этом поэты-практики каждый по-своему определяют как границы верлибра, так и его место в русской поэзии.

Выделив несколько основных кейсов данной дискуссии, попытаемся дать их интерпретацию в ключе развития дискурса о верлибре в поле русскоязычной поэзии. Необходимо отметить, что указанные кейсы представляют собой значимый этап в развитии дискурса о верлибре в постсоветское время, а также могут быть применимы для развития и исследования дискурса о верлибре в постсоветское время.

Первым кейсом является взаимодействие свободного стиха с традицией или канонической системой стихосложения. Многие дискуссии о свободном стихе апеллируют к фону или фундаменту, который определяет свойства, границы явления, обеспечивает диалог с другими формами и дискурсами. «Авторский стих» верлибр, о котором говорит В. Бурич, имеет большое количество модификаций, претерпевает изменения со временем, вступает в диалог с эпохой, традицией. Практика поэтов-верлибристов находит индивидуальные пути, исходя из своего опыта взаимодействия с этим типом стиха. Если для Метса верлибр – это лаборатория русского стиха, границы его открыты, то Бурич отводит свободному стиху в своей типологической таблице особое место между прозой и поэзией, где верлибр проясняет «их звуковые границы». Для В. Куприянова верлибр находится на границе прозы и стиха, но занимает свое определенное место и «преодолеывает сам себя».

Второй кейс дискуссии можно обозначить так: поиск средств выразительности верлибра и формальные ограничения, присущие свободному стиху. Строгость формальных ограничений в свободном стихе, как то отказ от вторичных стихообразующих признаков, может вызывать вопрос: какими выразительными средствами пользуется верлибр, если он все же не является прозой, поделенной на строки? Инструментарий верлибра, с одной стороны, обширен, несмотря на ограничения, с другой – недостаточно четко определяем, как, например, в конвенциональной поэзии. Размытость, отсутствие рифмы и узнаваемого метра дает ему непрочное положение в ряду других поэтических форм, но также и побуждает верлибристов к поиску индивидуальных форм свободного стиха. Такие средства выразительности, как повторы на разных уровнях (морфологическом, синтаксическом, графическом, семантическом), не скованная ритмом и метром интонация естественной речи, достижения конвенциональной поэзии, являются источником, который дает возможность для создания «бесчисленного количества модификаций» свободного стиха [Метс 1972, с. 126].

Дискуссия в журнале «Вопросы литературы» стала важным этапом в утверждении верлибром своих позиций и статуса в русской поэтической традиции. Также эта дискуссия выявила противоречия, которые впоследствии будут сопровождать верлибр.

Мы вправе предположить на основе этой дискуссии, что свободный стих как феномен может возникнуть в поэтической культуре в определенном социальном контексте (в случае становления традиции верлибра в советскую эпоху имело место противостояние официальному дискурсу, в который парадигма поэта-верлибриста зачастую не вписывалась). Кроме того, необходимо наличие рецептивной группы, обладающей стиховой культурой, на фоне которой что-то может быть воспринято как верлибр. Свойства этого типа стиха таковы, что для разных групп, как то: простой советский читатель, профессиональный поэт, критик, поэт-верлибрист – верлибр, его характеристики и границы будут определяться по-разному. Это видно в анализируемой дискуссии, когда даже поэты-практики свободного стиха не могут выработать одно определение верлибра.

Литература

- Бурич 1972 – *Бурич В.П.* От чего свободен свободный стих // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 132–140.
- Куприянов 1972 – *Куприянов В.Г.* Предпосылки и перспективы // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 150–155.
- Куприянов 2001 – *Куприянов В.* Невидимая скрипка (вступительное слово к публикации Натальи Метц «Арво Метц») // Арион. 2001 № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2001/3/125289.html> (дата обращения 28 июля 2020).
- Метс 1972 – *Метс А.* Тенденции развития свободного стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 124–130.
- Орлицкий 2002 – *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
- Самойлов 1972 – *Самойлов Д.С.* Заботиться о содержательной стороне стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 155–158.
- Слуцкий 1972 – *Слуцкий Б.А.* Надобно ли? И в какой мере? // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 145–148.
- Тарковский 1972 – *Тарковский А.А.* «Традиционный» – это «точный» // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 148–150.

References

- Burich, V.P. (1972), "What free verse is free from", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. 207-226.
- Kupriyanov, V.G. (1972), "Background and prospects", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. 150-155.
- Kupriyanov, V.G. (2001), "Invisible violin", Opening speech in the Publication by Nataliya Mets, *Arion*, no 3, available at: <https://magazines.gorky.media/arion/2001/3/125289.html> (Accessed 28 July 2020).
- Mets, A. (1972), "Trends in the development of free verse", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. C. 124-130.
- Orlitskii, Ju.B. (2002), *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature], RGGU, Moscow, Russia.
- Samoilov, D.S. (1972), "Taking care of the verse content", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. 155-158.
- Slutskii, B.A. (1972), "Is it necessary? And to what extent?", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. 145-148.
- Tarkovskii A.A. (1972), "Traditional" is "accurate", *Voprosy literatury*, vol. 2, pp. 148-150.

Информация об авторе

Ксения А. Егольникова, магистр, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; k.egolnikova@gmail.com

Information about the author

Kseniya A. Egolnikova, master's degree, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; k.egolnikova@gmail.com

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 22.10.2020.

Формат 60 × 90¹/₁₆.

Уч.-изд. л. 8,2. Усл. печ. л. 7,8.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1062

Издательский центр

Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru