

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

3
2021

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

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

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

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

Тел.: 8(495)250-6844

электронный адрес: domanskii@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Executive editor:

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск:

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

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Арсений С. Миронов</i> К вопросу о функциональной классификации былинных сюжетов | 12 |
| <i>Татьяна А. Зотова</i> Трагедия в драматургии Л. Тика: некоторые аспекты | 32 |
| <i>Елена И. Зейферт</i> «Спать хочется» А.П. Чехова: поэтика, «оправдывающая» Варьку | 42 |
| <i>Елена А. Маряхина</i> «Вот мой проект»: художественная деталь и ее роль в формировании семантики временного потока в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» | 53 |
| <i>Ольга В. Затонская</i> Немецкий «уклон» Сэмюэля Беккета | 65 |
| <i>Екатерина Ю. Леонова</i> Приемы создания абсурдного в стихотворениях для детей Ю. Мориц и А. Гиваргизова | 74 |
| <i>Зинаида Г. Станкович</i> Стремление к внутреннему диалогу как форма саморефлексии лирических субъектов В. Цоя и И. Кормильцева | 84 |
| <i>Денис Л. Карпов</i> Герой романа И. Малышева «Номах» и поэтика Егора Летова | 92 |
| <i>Владимир Л. Шуников</i> Русская литература в цифровую эпоху | 102 |

Языкознание

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Солаф Ал Тавил</i> Названия драгоценных камней в библейском, постбиблейском, средневековом и современном иврите | 115 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Культурология

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Алексей В. Соснин, Юлия В. Балакина, Елена В. Киселёва</i> | |
| Метафора «Лондон – текст» как важнейшая онтологическая метафора в составе лондонского текста английской лингвокультуры | 125 |
| <i>Екатерина А. Филатова</i> | |
| Комплексная модель анализа АВП документальных фильмов о живой природе | 136 |
| <i>Юрий В. Доманский</i> | |
| Оксюморонность циклизации в песенных номерах на современной театральной сцене | 148 |

CONTENTS

Literary Theory

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Arsenii S. Mironov</i> On the issue of the bylina plots' functional classification | 12 |
| <i>Tatiana A. Zotova</i> Tragedy in L. Tieck's drama. Some aspects | 32 |
| <i>Elena I. Seifert</i> "I want to sleep" by Chekhov. Poetics "justifying" Var'ka | 42 |
| <i>Elena A. Maryakhina</i> "Here is my plan". An artistic detail and its role in the formation of semantics of the time flow in <i>The Cherry Orchard</i> by Chekhov | 53 |
| <i>Olga V. Zatonskaya</i> Samuel Beckett's German inclination | 65 |
| <i>Ekaterina Yu. Leonova</i> Techniques of creating the absurd in Yu. Morits' and A. Givargizov's poems for children | 74 |
| <i>Zinaida G. Stankovich</i> The aspiration for internal dialogue as lyrical subjects' self-reflection form in works of V. Tsoi and I. Kormil'tsev | 84 |
| <i>Denis L. Karpov</i> The hero of the novel by I. Malyshev "Nomakh" and the Yegor Letov' s poetics | 92 |
| <i>Vladimir L. Shumikov</i> Russian literature in the digital age | 102 |

Linguistics

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Solaf Al Taweel</i> Names of precious stones in Biblical, Post-Biblical, Medieval and Modern Hebrew | 115 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Cultural Studies

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Alexei V. Sosnin, Yulia V. Balakina, Elena V. Kiseleva</i> The metaphor “London-as-text” as a fundamental ontological metaphor in the composition of the London text of English linguistic culture | 125 |
| <i>Ekaterina A. Filatova</i> A complex model of the wild nature documentary AVT analysis | 136 |
| <i>Yurii V. Domanskii</i> The oxymorcity of cyclization in song performances presented on the modern theater stage | 148 |

К вопросу о функциональной классификации былинных сюжетов

Арсений С. Миронов

*Московский государственный институт культуры,
Химки, Россия, arsenymir@yandex.ru*

Аннотация. Предложенная пудожским сказителем Ф.А. Конашковым классификация былинных сюжетов остается до сих пор недостаточно освещенной в научной литературе, хотя ее анализ важен для оценки русского эпического фольклора в контексте его исторического функционирования. По свидетельству А.М. Линевского, Ф.А. Конашков подбирал былины с учетом половозрастного, семейного, профессионального и социального статуса своих слушателей (для молодежи, для семейных, для военных, для «начальства», для «торговых людей» и др.), и этот принцип, несмотря на определенную простоту, предполагает особое понимание сказителем своего репертуара. Поскольку невозможно предположить, что былины, предназначенные для одного класса слушателей, оказывались – с точки зрения языка или композиции – недоступными восприятию другого, представляется логичным сделать вывод о том, что рассматриваемое деление основывается на некоем внеэстетическом принципе. Как показывает сравнительно-аксиологический анализ каждой былинной группы, все эпические песни в ней объединены сходным дидактико-нравственным посылом, утверждением сопоставимых духовных ценностей и девальвацией противоположных им понятий и категорий. Таким образом, классификация Ф.А. Конашкова указывает на те духовно-терапевтические задачи, которые могли стоять перед русским сказителем при «естественном» бытовании фольклорного текста – и, соответственно, могут быть применены ко всему корпусу национального эпического фольклора.

Ключевые слова: былины, Ф.А. Конашков, классификация, сюжет, аксиология, функциональное воздействие

Для цитирования: Миронов А.С. К вопросу о функциональной классификации былинных сюжетов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 12–31. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-12-31

On the issue of the bylina plots' functional classification

Arsenii S. Mironov

*Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia,
arsenymir@yandex.ru*

Abstract. The classification of epic plots proposed by the Pudoga bylina narrator F.A. Konashkov still remains largely undefined in scholarly literature, though its analysis is important for historical functional appreciation of the Russian epic folklore. According to A.M. Linevskii, F.A. Konashkov selected his bylinas taking into account the gender-and-age, family, professional, and social status of his listeners (i.e., there are bylinas for young people, married couples, the military, the Heads, the merchants, etc.) and that principle, however plain in some aspects, implies a special understanding by the bylina narrator of his repertoire. Since it is inconceivable that the bylinas being intended for one class of listeners turned out to be – in terms of their language or composition – difficult for another, it seems only logical to conclude that the division in question is based on a certain extra-aesthetic principle. As shown by a comparative axiological analysis of each bylina group, all epic songs here are united by a similar didactic moral intent, an affirmation of comparable spiritual values and, consequently, a denial of categories and notions opposed to them. Therefore, F.A. Konashkov's classification indicates those spiritual therapeutic tasks that could challenge Russian bylina narrators in a situation of the oral text's "natural" existence – and, accordingly, can be applied to the whole corpus of national epic folklore.

Keywords: bylinas, F.A. Konashkov, classification, plot, axiology, functional influence

For citation: Mironov, A.S. (2021), "On the issue of the bylina plots' functional classification", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 12–31, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-12-31

Русские былины обычно подразделяют на группы по наличию внешних признаков¹: различной проблематики (героические, социально-бытовые, «баллады», «былины-легенды», волшебно-сказоч-

¹См., в частности: *Селиванов Ф.М.* Русский эпос: Учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1988; *Аникин В.П.* Теория фольклора: Курс лекций. 2-е изд., доп. М.: КДУ, 2004. С. 116–132; *Аникин В.П.* Русское устное народное творчество: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2006.

ные), по месту действия (киевский и новгородский циклы) или по периоду создания (например, мифологические, киевские, владими́ро-суздальские, московские). Существуют различные указатели мотивов русского героического эпоса, основанные на выделении формальных признаков сюжетного плана². Такие модели теоретически и практически оправданны, однако они, к сожалению, не могут заменить все еще отсутствующую классификацию былин (или эпических мотивов) по такому их существенному свойству, как внеэстетическая функция.

Между тем простейшую функциональную классификацию собственного былинного репертуара находим у прионежского сказителя Ф.А. Конашкова, который подбирал былины с учетом половозрастного, семейного, профессионального и социального статуса слушателей (для детей, для молодежи, для семейных, для военных, для «начальства», для «торговых людей» и др.) [Линевский 1948б, с. 19–20]. Можно предположить, что певец просто адресовал каждой группе актуальные, по его мнению, темы (женитам про женитьбу и т. д.) или же пытался «приноровить» свой репертуар к специфическим или ограниченным возможностям слушателей. Однако против этого свидетельствует, во-первых, сам А.М. Линевский, которому Ф.А. Конашков рассказывал о принципах своей классификации и который утверждает, что в ее основу певец «клат идеи, вложенные в сюжет» [Линевский 1948б, с. 20]. Во-вторых, формальные характеристики (тематика, композиция, язык былины) являются основанием для выделения в отдельную группу единственной песни «Про туров», которую сказитель считал «детской»: ее отличают краткость (40 строк), простой язык изложения, отсутствие некоторых «серьезных» тем и сжатая композиция [Линевский 1948а, с. 194]. Что же касается восприятия военными, «торговыми людьми», неженатыми и т. д., то для этих групп не требуется, по-видимому, специальная композиция или особый язык: невозможно предположить, что былины для женатых и замужних могли быть менее понятны военным, а старины для молодежи – недоступны восприятию «начальников».

Само по себе объединение в группы былин, «нацеленных» на разные типы слушателей, указывает на наличие у певца вполне осознанной задачи, которая может быть связана с внеэстетической

²См., например: *Юдин Ю.И.* Героические былины: (Поэтическое искусство). М., 1975; *Астафьева Л.А.* Указатель мотивов, сюжетных ситуаций и повествовательных звеньев богатырских былин // *Фольклор. Проблемы историзма.* М., 1988; *Смирнов Ю.И.* О создании компьютерной базы данных «Былинные репертуары» // *Вестник РГНФ.* 2007. № 3. С. 170–180.

функцией его репертуара. Чтобы убедиться в этом, целесообразно провести сравнительный аксиологический анализ старин, объединенных Ф.А. Конашковым в группы. Выявив мотивировки былинных героев, указывающие на определенные ценностные концепты, и проследив изменение «стоимости» этих концептов к концу былины, мы попытаемся установить – для каждой группы былин – целевое воздействие, оказываемое певцом на ценностный центр слушателя³.

В группу старин, предназначенных для неженатой и незамужней молодежи, Конашков включил пять былин («Про холостого Добрыню», «Добрыня и Алеша», «Про Чурилу и Катерину», «Про Ставра сына Гоудиновича и про Настасью Микуличну», «Наезд литовцев») и одну песню «У вдовушки, у пашенки» («Братья-разбойники и сестра»).

Ценность, мотивирующая героя старины «Про холостого Добрыню» – «любовь телесная». Ее олицетворяет Маринка, обладательница кровати-ловушки, в которую «догадливая» колдунья заманивает «молодчиков-красавчиков», предварительно очаровав их приворотной магией. Конашков показывает Добрыню в состоянии обольщения, когда тот почти совершенно находится во власти соблазнительницы, – и делает тем самым героя, охваченного страстью, близким и понятным для молодежи, «симпатичным» ей. Однако ценность эротического влечения и любовной страсти в сознании юных слушателей девальвируется, когда певец раскрывает секреты Маринки: ее колдовские «технологии» и тайну «кроватьки», предназначенной для любовных утех. В этой песне аудитории еще не предлагается альтернативная модель поведения, ориентированная на ценность законного брака, однако представление о таком браке уже имплицитно присутствует и подается как положительное. Так, по мнению матушки Добрыни, общение с Маринкой особенно опасно именно для ее сына, потому что он «холост молодец есь нежененой»⁴ (подразумевается, что женатые богатыри менее уязвимы).

Ценность законного брака утверждается и в другой былине – «Добрыня и Алеша». Стремясь не допустить поругания «закона Божия» (именно такое определение брака обнаруживаем во многих

³Определение ценностного центра см. в: *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского* // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 56.

⁴Добрыня и Маринка // Сказитель Ф.А. Конашков / Подгот. текстов, введ. ст. и коммент. А.М. Линевского; Под ред. А.М. Астаховой. Петрозаводск: ГИЗ Карело-Финской ССР, 1948. С. 104.

старинах⁵ и русских обрядовых песнях⁶), Добрыня спешит на родину, чтобы расстроить свадьбу своей супруги Авдотьи Микулишны, которая введена в заблуждение Алешей Поповичем и собирается стать его женой. Ценность законного брачного союза мотивирует Авдотью вдвое увеличить установленный Добрыней срок, в течение которого она обязана ждать супруга и отказывать сватам. Наконец, узнав законного мужа в нищем страннике-скоморохе, Авдотья немедленно – и, что особенно важно, добровольно – отказывается от нового жениха.

В «Былине про Чурилу и Катерину» коррекция ценностного центра слушателя достигается певцом «от противного». Ф.А. Конашков отнюдь не раскрывает юной аудитории собственного (отрицательного) отношения к былинному адюльтеру, но создает привлекательный образ жены-изменщицы:

В тонкой льняной сорочки да без пояса,
А в тонких шелковых цулоцках да без чоботов,
Как головка у ей приубранная⁷.

Очевидно, задача певца – вызвать симпатию к Чуриле и Катерине у тех слушателей, которые сами не чужды некоторой вольности в отношениях. Подобная симпатия возникает на основе «единострастия» аудитории и героев: состояния, когда обе стороны равно высоко ценят радости телесной любви, «запретной» страсти. Однако по мере сказывания былины певец противопоставляет плотской любви ценность «честного» христианского брака. Эта аксиологическая категория впервые предлагается слушателю в тот момент, когда девка-служанка («цернявушка») отказывается покрывать прелюбодеяние своей госпожи и отвергает «подарочки»

⁵См. в частности: Чурило и неверная жена Перемякина // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3 т. СПб., 2003. Т. 3. С. 73; Алеша и сестра Бродовичей // Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901. С. 72; Про князя Михайлу // [Гуляев С.И.] Былины и исторические песни из Южной Сибири. Новосибирск, 1939. С. 128.

⁶См. в частности: «Как летал, летал сокол...» // Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. Вып. I (Песни обрядовые). М., 1911. С. 26; «Деревце сокоревце!...» // Там же. С. 193; «Как у сырова дуба...» // Там же. С. 218; «Под славным крепким городом Архангельском...» // [Соболевский А.И.] Великорусские народные песни. Т. 1. СПб., 1895. С. 413.

⁷Чурило и неверная жена («Былина про Чурилу и Катерину») // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 157.

Чурилы – как можно предположить, из ревнования о ценности законного брака⁸, которая оказывается чрезвычайно высокой для героини и буквально побуждает ее рисковать жизнью:

Говорил Вельма сын Васильевич:
«Ай же, девушка да ай цернявушка,
Если правду говоришь, тебя замуж возьму,
Ежель манишь – голову срублю!»⁹

Суровость Вельмы объясняется тем, что он защищает законный брак от возможной клеветы. Отношение к этой ценности сближает Вельму и «девку-цернавку» (для них концепт брака как святыни доминирует). Таким образом, двум героям-прелюбодеям противопоставляется пара героев-«ревнителей» благочестия.

Казнив любовников, Вельма спешит заключить новый брак – чтобы восстановить попранную «честь» этого института. Стоит особо отметить, что протагонист, ценящий «закон Божий» выше личной чести, не придает значения социальному и имущественному статусу своей избранницы. Достоинство героини (т. е. ее отношение к браку как к ценности) возвышает простую служанку до уровня хозяина; Пермьт оценивает «верность» девушки, ее готовность стоять за «правду-истину». Брак, вне христианского контекста безусловно неравный, представляется герою совершенно равным на том основании, что «цернявушка» так же высоко ценит «закон Божий», как и он сам.

По наблюдению Ю.А. Новикова, Ф.А. Конашков в период с 1928 по 1938 годы «переучил» эту старину после того, как услышал понравившийся ему вариант Н.С. Богдановой: певец «ввел в былинку ряд новых эпизодов и описательных характеристик» [Новиков 2000, с. 208], усилил диалоги, однако динамика конкури-

⁸В печорских вариантах этой песни служанка отказывается от подарков Чурилы, мотивируя это тем, что «только дорога́ мне да правда да истина» (Про Чурилу // Былины Печоры и Зимнего Берега. М.; Л., 1961. С. 128). В Кулойском варианте она требует от Чурилы, чтобы тот перестал «ходить да цюжых жон любить» (Чурило и неверная жена Перемяки // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3 т. Т. 2. СПб., 2003. С. 207). На Мезени (Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3 т. Т. 3. СПб., 2003. № 13 [317]) и Печоре ([Юнчуков Н.Е.] Печорские былины. СПб., 1904. № 25, 69; Былины Севера. Т. 1. М.; Л., 1938. № 55, 75, 97) и певцы подчеркивали, что служанка неподкупна.

⁹Чурила и неверная жена // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 158.

рующих концептов «любви телесной» и законного брака осталась прежней.

Еще одна былина, которую Ф.А. Конашков адресовал молодежи – «Ставр Гоудинович» («Про Ставра сына Гоудиновича и про Настасью Микуличну»). Как показывает аксиологический анализ этой песни, симпатия аудитории к отважной и хитроумной героине помогла певцу решить его главную задачу: показать юношам несостоятельность представлений о жене как об особо ценном «имуществе», обладание которым повышает личную «цену» мужа. Именно такими представлениями о женщине продиктовано поведение Ставра на пиру: он готов рисковать собственным браком ради личной славы-молвы, превозношения – и, как следствие, теряет свободу.

Принципиально иная ценность мотивирует героиню этой старины: она отправляется в Киев «выручать своего мужа да законного»¹⁰. Ради защиты брака (а также из сострадания к супругу) Настасья готова подвергнуться личному бесчестью, позору (по меньшей мере в связи с переодеванием в мужскую одежду и обрезанием волос). Ценность брака в конце былины решительно утверждается в сознании слушателей, когда муж и жена воссоединяются подобно тому, как это происходит в старине «Добрыня и Алеша»:

Выходила Настасья с да стола княженецкого,
Ена брала Ставра-то ведь за руки,
Целовала во уста да во сахарныи,
Повела Ставра да в свою родину¹¹.

Как следствие, в ценностном центре героя девальвируется дохристианское понимание жены в качестве элемента личной чести-имущества. Здесь следует особо отметить, что для очень многих персонажей мирового эпического фольклора помощь другого человека, а тем более собственной жены – бесчестье¹², ведь в последнем случае «цена» женщины превосходит личную честь

¹⁰ Ставр Гоудинович // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 139.

¹¹ Там же. С. 144.

¹² Так, в «Рамаяне» помощь Кайкеи супругу делает последнего ее должником, а Хродгар спешит трактовать содействие Беовульфа в борьбе с Гренделем как возвращение долга за спасение отца («Беовульф»); герой ирландских саг Кухулин может принять помощь Фердиادا (целебные снадобья) лишь при условии ответного дара, тогда как протагонист «Песни о Роланде», опасаясь упреков в трусости, отказывается призвать

ее супруга с тем результатом, что муж будет неизбежно воспринят обществом как недостойный обладатель столь ценной «собственности». В такой ситуации оказывается, например, былинный Дунай, чья супруга доказывает всему Киеву, что личная честь ее мужа недостаточна для обладания такой женой, как она. Согласно канону поведения, характерному для героев дохристианского типа, Дунай пытается восстановить свою честь тем, что казнит жену. Ставр же нарушает этот архаический принцип: его не беспокоит личное бесчестие, невольной причиной которого стала Настасья Микулична, превзошедшая его самого не только «женскими догадками», но и «мужскими ухватками».

Вновь, как и в случае с Вельмой и девкой-«церनावушкой», счастливый брак оказывается возможен, несмотря на дисбаланс личной чести (в былине про Вельму служанка «недостойна» своего хозяина; в былине про Ставра – герой «недостойн» своей умницы-жены). Иными словами, основой супружеского союза вновь становится не равенство чести, но единство аксиологических оценок, выносимых и женихом, и невестой в отношении «внешних», объективных ценностей.

Старина «Наезд литовцев» («Про короля литовского») у Ф.А. Конашкова сильно сокращена по сравнению с записями, сделанными от его старших земляков (И. Фепопова, П. Антонова, шальского лодочника). В полном варианте, как известно, сюжет сохраняет непосредственную связь с темой законного брака и его поругания: братья Ливики, разорив три русских села, захватывают в плен Настасью Митреевну с двухмесячным сыном. Таким образом, гнев престарелого царя Романа Митреевича вызван, помимо сострадания к «черным мужичкам» в разоренных селах, также ревнованием – не только о разграбленных храмах, но и о попрании самой святыни брака. В усеченном варианте Ф.А. Конашкова нет ни «порубленных» мужичков, ни оскверненных храмов, ни плененной Настасьи Митреевны. Отсутствие в сюжете захваченной Ливиками царской родственницы, на первый взгляд, заставляет недоумевать, что побудило певца включить эту песню в одну группу с четырьмя другими старинами, посвященными теме законного брака и имеющими сходное дидактическое послание. Между тем у Ф.А. Конашкова братья Ливики угрожают – после захвата и разграбления «Руссеюшки» – насильственно «замуж

на помощь основные силы Карла Великого. Сопоставимым образом Казан-бек («Книга моего деда Коркута») с гневом отказывается от помощи своего слуги, Черного пастуха, а протагонист узбекского эпоса «Алпамыш» не принимает помощь Караджана и остается в заточении и т. д.

повыдати»¹³ русских красных девиц. У других певцов этот нюанс отсутствует; возможно, такое «массовое» поругание законного брака казалось певцу более страшным злодеянием, чем пленение одной только царской родственницы.

В одну группу с рассматриваемыми былинами сказитель включил песню «Братья-разбойники и сестра». Молодые слушатели Ф.А. Конашкова узнавали из этого произведения о том, к каким трагическим последствиям может привести недооценка «закона Божьего» – христианского брака. Разбойники допускают его поругание, разлучают мужа с женой, убивают младенца и «бесчестят» свою пленницу – а затем узнают в ней собственную сестру.

Как можно видеть, в пяти былинах, объединенных Ф.А. Конашковым в группу «для неженатых и незамужних», певец утверждает ценность и святость законного брака.

В группу старин, адресованных военным, Ф.А. Конашков включил все свои песни про Илью Муромца – однако не потому, что в них поется о сражениях (сюжеты о получении героем силы, о ссоре с князем Владимиром батальных сцен, как известно, не содержат). По справедливому замечанию Е.И. Якубовской, эти былины объединяет оказываемое ими сходное воздействие на слушателя, этическая, «учительная» сила, способная «сделать людей лучше» [Якубовская 2016, с. 127]. В сюжетах об исцелении героя, об освобождении им осажденного города, о победе над Соловьем-разбойником утверждается концепт силы как дара, полученного свыше. От концепта героической силы, свойственного эпосу многих других народов, русский концепт отличается принципиально: богатырь не может распоряжаться этим чудесным даром по своему усмотрению, ради личной корысти.

Альтруистический характер богатырской силы в былине Ф.А. Конашкова «Илья Муромец» подчеркивается тем, что старцы-калики появляются в Муроме непосредственно после диалога Богородицы с «Христом-царем Богом небесным», в финале которого Господь обещает «заступить» Киев-град от вражеского нашествия¹⁴. Былинное представление о героической силе подразумевает бескорыстное «передаривание» ее тем, кто нуждается в помощи. Так, Илья отказывается от власти в освобожденном Чернигове («не великая я и барщина»¹⁵) и не требует от князя Владимира награды за свои подвиги. В сюжете о ссоре Муромца с князем «от противного» утверждается русское эпическое понимание богатырства как социально-значимой миссии: если власть «забывает» о богатырях

¹³ Наезд литовцев // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 122.

¹⁴ Илья Муромец // Онежские былины. М., 1948. С. 347.

¹⁵ Там же. С. 351.

и выказывает им небрежение, их сила становится разрушительной для общества и для самих витязей; герои русского эпоса не умеют направлять ее на достижение личных корыстных целей¹⁶.

Пытаясь перекупить Илью Муромца, былинный Калин-царь действует строго по правилам языческого эпоса: как щедрый властитель, который ценит могучих воинов. Однако перед ним – герой нового, христианского типа, не заинтересованный в прибавлении личной чести-имущества. Илья остается верен Владимиру, хотя тот безвинно заточил его в темницу. Смирненное поведение Муромца, позволяющего князю пленить себя, в принципе не соответствует поведению героев различных языческих эпосов, которые воспринимают немилость властителя как личное бесчестие¹⁷.

Заметим кстати, что именно отрицание личной чести – отрицание, выразившееся в безгневном претерпевании княжеской опалы, клеветы и несправедливости – стало тем общим признаком, на основании которого Филон Кмита Чернобыльский еще в 1574 году объединил в одну группу два сюжета: об Илье Муромце и про Соловья Будимировича. Жалуясь на «грехопадения» своего государя, недооценившего, по-видимому, достижения Филона в должности городского старосты, автор письма выражает надежду, что «придет час, когда понадобятся Илья Муравленин и Соловей Будимирович, придет час, коли будет служб наших потреба» (цит. по: [Веселовский 1881, с. 64]). А.Н. Веселовский полагает, что имя Соловья Будимировича явилось здесь «случайно», «вне внутренней связи со значением Ильи» – потому что, в отличие от Ильи, Соловей Будимирович есть «богатырь приезжий» и отнюдь не радетьель о русской земле [Веселовский 1881, с. 65]. Между тем двух героев объединяет не только совместная служба на Соколе-корабле, как полагал А.Н. Веселовский [Веселовский 1881, с. 65]; оба они подвергаются бесчестию со стороны князя Владимира: Илья, как мы говорили выше, попадает в заточение, а Соловью Будимировичу, когда он сватается к княжьей племяннице, предпочитают менее достойного жениха. Однако Соловей, подобно Илье Муромцу, безгневно претерпевает это унижение – и приходит на помощь Киеву, защищая его от внешней угрозы¹⁸.

¹⁶ Как это делает, например, рыцарь Самсон («Тидрек-сага») или протагонист испанского эпоса «Песнь о Сиде».

¹⁷ Ахиллес в «Илиаде» гневается на Агамемнона, Рустам в «Шахнаме» – на Кей-Кавуса, рыцарь Самсон («Тидрек-сага») – на своего сюзерена, протагонист татарского эпоса «Идегей» – на хана Токтамыша и т. д.

¹⁸ См., в частности: Соловей Соловьевич (Будимирович) // Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901. С. 341.

Как можно видеть, аксиологический анализ былин, объединенных Ф.А. Конашковым в группу «для военных», свидетельствует о том, что все эти старины могли быть «инструментом» по активному, планомерному и целенаправленному воздействию эпического певца на ценностный центр слушателей. Рассматриваемые песни объединяет общее представление о силе как о даре, которым нельзя распоряжаться в корыстных целях и который требует смиренно претерпевать опалу со стороны властей до тех пор, пока князь не призовет богатыря к служению (как это происходит, в частности, в былине «Илья Муромец и Калин-царь»). Заметим также, что эта тема оставалась актуальной для русских военных (и вообще служивых людей) во все времена: достаточно вспомнить опалу и последующее возвращение к службе князя Петра Муромского, князя Даниила Холмского или графа А.В. Суворова.

В группу былин «для начальников» Конашков объединил старины «Сухман Рехмантьевич» и «Иван Грозный и сын». У героев этих песен идентичная мотивировка: и Сухман, и Микита Романович совершают поступок, который вызван любовью-жалостью к страдающему существу, однако противоречит воле властителя. В обоих случаях, несмотря на смертельный риск, герои избегают наказания, что, по нашему убеждению, в значительной степени девальвирует концепт лояльности: комплекс представлений о том, что «механическая» солидарность с позицией монарха должна сохраняться любой ценой.

Этот концепт характерен для внехристианских эпосов и понимается как честная «отработка» даров, милостей и почестей, полученных от сюзерена¹⁹. Языческое представление о личной чести с неизбежностью предполагает обмен героической силы на честь-имущество: властитель щедро вознаграждает витязя за подвиги, а тот, в свою очередь, бесстрашно и неутомимо сражается в его интересах, выполняя любой приказ.

Лояльность властителю и «долг чести» требовали бы от Сухмана любой ценой добыть по княжьему поручению «гусей-лебедей, серых малых утушек»²⁰, при этом даже разгром татарского войска не смог бы оправдать героя, не выполнившего приказ. Что же касается поступка Микиты Романовича, то здесь мы сталкиваемся с

¹⁹ О лояльности как главном концепте, на котором построено идеальное общество германского эпоса см.: *Chemiss M.D. Ingeld and Christ. Heroic concepts and values in old English Christian poetry. The Hague: Mouton, 1972. P. 30–59.*

²⁰ Сухман Рехмантьевич // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 115.

открытым противодействием царской воле. Однако, как было сказано выше, в обоих случаях правитель – хотя и со временем – признает правоту героя и благодарит его. Это не только обесценивает концепт лояльности, но и позиционирует новую, христианскую ценность любви-сострадания.

Чувство жалости охватывает «разгарчивое» сердце богатырское, и герой совершает подвиг – даже если это угрожает ему самому опалой и гневом властителя. Микита Романович страдает своей сестре и ее сыну, которых собирается казнить Малюта Скуратов; Сухман исполняется любовью-жалостью к реке, ведь она «с силушки... повыбилась»²¹, вся помутилась и ослабела из-за того, что каждую ночь размывает переправы, возведенные татарами за день. Героическая Непра-река просит богатыря о помощи – и сердце Сухмана не остается безучастным.

В былинном мире акт сострадательной любви является, как правило, условием для внезапного прилива чудесной силы, необходимой, в свою очередь, чтобы совершить «работу богатырскую». Таким образом, именно благодаря сострадательной любви Сухман может разгромить татарское войско, а Микита Романович получает силу и смелость, позволяющие ему пойти против воли монарха и поднять руку на царского палача.

В обеих старинах властитель сначала гневается, но затем изменяет свою позицию и признает безусловную правоту за героем. В старине про Сухмана князь не просто исполняется жалости к раненому богатырю, но и спешит его «почествовать»²²; в исторической песне «Грозный царь» целует Микиту «в уста да во сахарнии» и собирается одарить его «городами с пригородками», «златом... серебром»²³. Характерно, что Микита в качестве платы «за ту да за заслугу-то»²⁴ просит превратить его вотчину в особый вольный край, где смогут найти убежище все скрывающиеся от царского гнева, – это лишний раз свидетельствует о том, что бескорыстное сострадание в ценностном центре героя занимает господствующее положение.

Заметим, что в варианте, записанном Соколовым и Чичеровым в 1928 году, князь Владимир отнюдь не приказывает заточить Сухмана (Сохмана) в темницу, но всего лишь отправляет Добрыню на место сражения с татарами, чтобы убедиться в том, что Сохман

²¹ Сухман Рехмантьевич // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 115.

²² Там же. С. 117.

²³ Иван Грозный и сын // Там же. С. 183.

²⁴ Там же.

говорит правду²⁵. Богатырь подтверждает слова героя, однако счастливой развязки все же не происходит: Сухман воспринимает недоброие князя как личное бесчестие и убивает себя. Заметим, что в сходной ситуации (когда Владимир не верит на слово Муромцу, утврждающему, что приехал в Киев по «дорожке прямоезжей») Илья не чувствует себя обещенным и не помышляет о самоубийстве. Аналогичным образом и Дюк Степанович не испытывает унижения от того, что Владимир отряжает богатырей в «Корелушку богатую» с целью «посмотреть ёго именицо»²⁶. В отличие от Муромца и Дюка, Сухман принадлежит к дохристианскому типу былинных героев: он ценит личную честь выше соборной славы киевского богатырства и даже выше собственной жизни.

Как можно видеть, в былинах для «начальства» решительно обесценивается концепт личной чести и утверждается ценность высшей «правды-истины» страдающего сердца, голос которого для героев рассматриваемых старин звучит громче, чем голос властителя. В связи с этим становится ясно, что под «начальниками» Ф.А. Конашков понимал не только и не столько «верховных» начальников, то есть государей, но прежде всего тех, кого условно можно отнести к «генералам», «князьям», «братии господской»²⁷ (как Микита Романович) и богатырям, приближенным к верховной власти (как Сухман). Результаты аксиологического анализа этих старин убеждают нас в том, что они адресованы тем, кто взаимодействует с верховной властью, и кому, возможно, приходится выбирать между логикой лояльности и голосом сердца, между «долгом чести» и страдающим человеком.

Результаты аксиологического анализа былин, объединенных в группы для неженатой молодежи, для военных и для «начальников», показывают, что классификация старин осуществлялась Ф.А. Конашковым по общему принципу, основанием для которого было сходство планируемого воздействия на сознание слушателей. Нас не должно смущать, что собиратели эпоса не оставили данных о примерах реально произведенного корректирующего

²⁵ Спустя десять лет Ф.А. Конашков добавит в свою былинку строки о том, что князь повелел – на время, пока не подтвердится истинность слов Сухмана – заточить последнего в темницу; не исключено, что эта новация объясняется политическим запросом со стороны советских фольклористов, высоко ценивших любые приметы классовой борьбы в былинах.

²⁶ Дюк Степанович («Как во той ли Корелушке богатя...») // Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А.В. Маркова. СПб., 2002. С. 396.

²⁷ Формула самого Ф.А. Конашкова. См. в частности: Дюк // Сказитель Ф.А. Конашков. С. 152, 153.

воздействия на аудиторию. Фольклористы, записывавшие былины в XIX–XX вв., были сосредоточены на фиксации вербального текста и выявлении механизмов устной традиции, они не были вооружены адекватными методами для анализа коммуникативного акта и связанных с ним процессов рецепции, инкультурации ценностей. Очевидно также, что эффект, производимый на ценностный центр конкретного слушателя в ходе сказывания, зависел от субъективных факторов и, как следствие, был вариативен. Тем не менее единство аксиологического кода всех былин внутри каждой группы является, на наш взгляд, достаточным основанием для того, чтобы предположить, что Ф.А. Конашков вполне отдавал себе отчет в том, каким образом каждая старина влияет на содержание и иерархию концептов в ценностном центре слушателя.

Действительно, если рассматривать былины Ф.А. Конашкова в ценностном аспекте, то нужно признать, что ни одна из них не является конгломератом разновременных и противоречивых (языческих и христианских, «аристократических» и народных, авторитонных и заимствованных) смыслов, наслоившихся в периоды бытования эпоса в разных социальных средах, и не могла запоминаться и транслироваться механически²⁸. Если каждая старина была «нацелена» на определенный духовный эффект, то, следовательно, подобрать «подходящую» для конкретного слушателя мог только тот певец, который обладал полнотой эпического знания и располагал всем арсеналом былинных сюжетов, т. е. мог применить их с учетом конкретных условий акта фольклорной коммуникации,

²⁸ О соединении в одной былине противоречивых мотивировок героя, связанных с разными периодами бытования эпоса, см., в частности: *Миллер О.Ф.* Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб.: Н.И. Михайлов, 1869; *Миллер В.Ф.* Предисловие // Экскурсы в область русского народного эпоса. М.: Тип. т-ва Кушнерев и К°, т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1892. С. VI–VII; *Сперанский М.* Былевая песня и современные ее носители // Русская устная словесность. Т. II: Былины и исторические песни. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. XVIII; *Chadwick H.M., Chadwick N.K.* The Growth of Literature. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1936. P. 87–91; *Аникин В.П.* Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М.: МГУ, 1980. С. 149, 276–290; *Левинтон Г.А.* К проблеме эпического подтекста // Фольклор и этнографическая действительность. СПб.: Наука, 1992. С. 161; *Мелетинский Е.М.* О былинных мотивах // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In Меморiam. СПб.: Петерб. Востоковедение, 2003. С. 343.

и прежде всего – возможных духовных проблем и психологических вызовов, с которыми сталкивались его слушатели.

Иными словами, «назначение» нужной былины требовало от певца определенной подготовительной работы: он должен был получить необходимую информацию о своем слушателе прежде, чем приступить к сказыванию. Заметим, что предварительная фаза, предполагающая «мониторинг» целевой аудитории, являлась обязательным условием для творческого акта и в случае других исполнителей фольклора. Так, знаменитая вопленица И.А. Федосова (ее репертуар включал также несколько былин) перед плачем подробно расспрашивала о всех особенностях умершего и его окружения – «о составе их семей, об имени, возрасте и роде занятий, даже одежде, привычках каждого из них, об их взаимоотношениях, т. е. буквально обо всех деталях... вплоть до мелочей» [Чистов 1955, с. 282].

Если функция былины заключается в коррекции духовных проблем слушателей, то главной задачей певца на фазе психологического «сканирования» должно было быть выявление, с одной стороны, их дарований (возможного жизненного призвания), а с другой – главных слабостей или «страстей». Это необходимо было для того, чтобы подобрать героя с таким же «таланом-участью», с такой же страстью и вызвать тем самым «симпатию» – состояние, основанное на структурном сходстве ценностных центров слушателя и героя.

В условиях «естественного» акта сказывания старинщик как бы вводил слушателя в былинный мир, подбирая ему эпического двойника со сходным ценностным «кодом личности» и назначая должное место за пиршественным столом князя Владимира. Так, В.И. Чичеров вспоминает, что в 1928 году Ф.А. Конашков адресовал одному из участников экспедиции «по следам Рыбникова и Гильфердинга» былину про Дуная-свата: «Тебя как зовут? ... А, Владимир? Тогда спою тебе, как князь Владимир женился» (цит. по: [«Носители фольклорных традиций». 2003, с. 123]). Известно, что единственным Владимиром в составе экспедиции был сам В.И. Чичеров; как представляется, Ф.А. Конашков не случайно «назначил» 21-летнему студенту, будущему «руководителю» всей советской фольклористики, сюжет про Дуная Ивановича – молодого и честолюбивого героя, который берется исполнить поручение князя для того, чтобы добиться собственных амбициозных целей.

Многие певцы пытались «связать» слушателя с героем, указывая на сходство внешности, общественного статуса и т. д., то есть как будто вовлекая его в былинную реальность. Так, по записи

А.А. Астаховой, 74-летний певец Ф.В. Иванов в процессе сказывания заметил, что у княгини Апраксии был такой же рост, как у самой собирательницы²⁹.

Устойчивой связью каждого героя со специфическим кругом духовных проблем аудитории можно, видимо, объяснить феномен, выявленный еще А.Ф. Гильфердингом: русские эпические певцы могли искажать описываемые действия, но никогда не путали и не искажали характеры своих персонажей [Гильфердинг 1894, с. 25]. По нашему убеждению, это происходило потому, что эпическое сознание прочно связывало образ каждого героя со специфическим кругом мотивов, «нацеленных» на нужный психотерапевтический эффект³⁰, и ключевой задачей сказителя было выбрать «симпатичного» героя – не умом, а сердцем: певец чувствовал, какой именно сюжет «предназначен» конкретному слушателю здесь и сейчас.

Исследуя «естественный» акт коммуникации применительно к другому фольклорному жанру – сказке, – К.В. Чистов подчеркивал, что конкретное словесное воплощение такого произведения «формируется в зависимости от того, кому она (сказка. – А. М.) в данный момент рассказывается» [Чистов 2005, с. 36]. Эпическому певцу, как полагал С.Н. Азбелев, «учет реакции аудитории» был необходим не в меньшей степени – для «творческого воссоздания и “пересоздания”» былины при каждом исполнении [Азбелев 1982, с. 250]. Эпический певец едва ли мог – подобно сказочнику – свободно изменять сюжет или включать в повествование сведения о своей аудитории, как это делали вопленицы. Однако сказитель мог «нанизывать» мотивы, заимствуя их у других сюжетов по принципу «ковалентности» ценностного кода – так, в частности, поступал тот же Ф.А. Конашков [Линевский 19486, с. 33]. На то, что драматическое действие в былинах представляет собой сложный комплекс «причинно связанных» эпизодов, так что «каждое событие вытекает из предыдущего и вызывает последующее» [Габель 1927, с. 52], справедливо указывала М.О. Габель. По нашему убеждению, такая связь имеет ценностный характер: мотивы нанизываются певцом с единственной целью – сначала показать, какой

²⁹ Во стольнем во городе Киеве // Былины Севера. Т. I. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 325.

³⁰ О возможностях фольклоротерапии как метода превентивной (немединской) психотерапии, состоящего в креативном воссоздании закрепленных в формулах фольклора способов разрешения личностных проблем, см., например: *Зыкова М.Н.* Фольклоротерапия: Учеб. пособие. М.; Воронеж: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та; Изд-во НПО «МОДЭК», 2004.

именно аксиологической категорией мотивирован поступок героя, а затем помочь слушателю переоценить эту мотивировку исходя из последствий совершенного персонажем деяния.

А.Ф. Скафтымов отмечал, что «наращивание одних деталей и устранение других, перестановка действия, фигур, своеобразная интерпретация общей схемы» сюжета нужны эпическому певцу для того, чтобы проявить «качества и поступки героя» [Скафтымов 1924, с. 105, 113]. Действительно, создание сказителем функционально-адекватного набора мотивов обрисовывает внутренний мир персонажа (и в частности дает представление о тех ценностях, которые его мотивируют). Это позволяет певцу обеспечить «симпатическую» связь героя и слушателя – и провести необходимую коррекцию в ценностном центре последнего.

Как полагал Б.Н. Путилов, «сюжетно-тематическая вариативность не есть просто проявление устной природы эпоса», но – «важнейший способ реализации» его задач [Путилов 1983, с. 178]. Действительно, поливариантность сюжета позволяет певцу выбрать наиболее адекватную версию для решения текущей функциональной задачи, которая заключается, как мы отмечали выше, в коррекции ценностного центра конкретного слушателя. К.В. Чистов показал, что «естественный» акт фольклорной коммуникации предполагает обратную связь, «синхронность исполнения и восприятия», благодаря чему «исполнитель может менять содержание и структуру текста» с учетом реакции реципиента [Чистов 2005, с. 38]. Можно предположить, например, что кому-то из слушателей (склонному к блудной страсти) исполнитель намеренно пел о том, как Илья Муромец казнил всех детей Соловья-разбойника из-за того, что они были рождены или сами жили в кровосмесительном грехе, а другому слушателю (жестокому, гневливому или алчному, эгоистичному) сказитель уже во время исполнения подбирал вариант, в котором Илья не только оставлял потомство Соловья в живых, но и позволял «малым детушкам» разбойника пользоваться награбленным их отцом золотом. Таким образом, создавался неповторимый профиль выпеваемого варианта – набор ценностно «ковалентных» мотивов.

О том, что не только Коношков стремился оказать инкультурирующее воздействие на аудиторию, свидетельствуют указания собирателей – к сожалению, единичные – на те случаи, когда сказителю удавалось захватить внимание слушателей, создать «симпатическую» связь между ними и героем. Так, у А.Ф. Гильфердинга находим описание того, как воспринимал былину некий крестьянин, постоянно сопровождавший пение своими замечаниями и восклицаниями: «“Ах она мерзкая баба”, повторил он несколько

раз, слушая, как княгиня Опраксия соблазняла каличьего атамана сотворить с нею грех. “Эка брат беда пришла!”...» [Гильфердинг 1894, с. 9]. В аксиологическом плане история оклеветанного калики Касьяна девальвирует концепт страстной плотской любви, а также ценность славы, связанной с обладанием чужой женой. Реплики, зафиксированные собирателем, однозначно указывают на успех идейно-художественного замысла певца в конкретном акте фольклорной коммуникации: как можно предположить, на основании психологического «сканирования» слушателя сказитель верно «назначил» сюжет и подобрал мотивы, усиливающие коррекционное воздействие.

Стремление сказителей предугадать (на основании семейного, общественного, профессионального статуса) духовные проблемы своей аудитории, выявить их и «назначить» слушателю «подходящего» (по структурному сходству ценностных центров) героя – а также подобрать нужную комбинацию мотивов и связать при помощи очевидной причинно-следственной связи завязку (мотивировку героя), его поступок и развязку (последствия поступка) – указывает на то, что и другие певцы, подобно Ф.А. Конашкову, воспринимали старины как средство ценностно-корректирующего воздействия. Кроме того, учительная и духовно-терапевтическая функция героического эпоса представляется вполне вероятной на фоне чрезвычайной популярности у грамотных крестьян, в семьях священников, среди монахов и монастырских «трудников» разного рода дидактической литературы, раскрывающей жизнь «внутреннего» человека³¹ – в том числе сборников, непременно включавших поучения «на моральные и вообще человековедческие темы» [Адрианова-Перетц 1972, с. 5] и нередко составлявшихся в расчете на определенные группы читателей.

Принцип, согласно которому группировал свои былины Ф.А. Конашков, обосновывает аксиологический критерий при дальнейших попытках классифицировать произведения русского героического эпоса: основанием для объединения их в группы должен быть выбран именно дидактико-коррекционный «замысел» певца. В результате мы должны получить не просто классификацию былинных записей, но перечень духовно-терапевтических задач, которые могли стоять перед русским сказителем при «естественном» бытовании фольклорного текста.

³¹ См., в частности: *Адрианова-Перетц В.П.* К вопросу об изображении «внутреннего» человека в русской литературе XI–XIV вв. Вопросы изучения русской литературы XI–XX вв. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. С. 15–24.

Литература

- Адрианова-Перетц 1972 – *Адрианова-Перетц В.П.* Человек в учительной литературе Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27. Л., 1972. С. 3–68.
- Азбелев 1982 – *Азбелев С.Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982. 327 с.
- Веселовский 1881 – *Веселовский А.Н.* Южнорусские былины. I–II. СПб., 1881. 78 с.
- Габель 1927 – *Габель М.О.* К вопросу о технике русского былинного эпоса. Формы былинного действия // Научные записки Научно-исследовательской кафедры истории европейской литературы. Вып. II. Харьков, 1927. С. 49–63.
- Гильфердинг 1894 – *Гильфердинг А.Ф.* Олонечкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. Т. 1. СПб., 1894. С. 1–62.
- Линевский 1948а – *Линевский А.М.* Комментарии // Сказитель Ф.А. Конашков. Петрозаводск, 1948. С. 187–203.
- Линевский 1948б – *Линевский А.М.* Ф.А. Конашков. Биография сказителя // Сказитель Ф.А. Конашков. Петрозаводск, 1948. С. 13–67.
- Новиков 2000 – *Новиков Ю.А.* Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000. 373 с.
- Носители фольклорных традиций 2003 – Носители фольклорных традиций (Пудожский район Карелии). Петрозаводск, 2003. 406 с.
- Путилов 1983 – *Путилов Б.Н.* Эпический мир и эпический язык // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международный съезд славистов. М., 1983. С. 170–184.
- Скафтымов 1924 – *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. М.: Саратов, 1924. IV, 226 с.
- Чистов 1955 – *Чистов К.В.* Народная поэтесса И.А. Федосова. Петрозаводск, 1955. 376 с.
- Чистов 2005 – *Чистов К.В.* Фольклор. Текст. Традиция. М., 2005. 270 с.
- Якубовская 2016 – *Якубовская Е.И.* Эпические напевы пудожского сказителя Ф.А. Конашкова // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 35. СПб., 2016. С. 119–197.

References

- Adrianova-Peretts, V.P. (1972), “The man in didactic literature of Medieval Russia”, *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 27, Leningrad, USSR, pp. 3–68.
- Azbelev, S.N. (1982), *Istorizm bylin i spetsifika fol'klora* [The historical dimension of Russian bylinas and the specificity of folklore], Nauka, Moscow, USSR.
- Chistov, K.V. (2005), *Fol'klor. Tekst. Traditsiya* [Folklore. Text. Tradition], Moscow, Russia.
- Chistov, K.V. (1955), *Narodnaya poetessa I.A. Fedosova* [The demotic poet I.A. Fedosova], Petrozavodsk, USSR.

- Gabel', M.O (1927), "On the issue of the technique of the Russian bylina epics. Forms of the bylina action", *Nauchnye zapiski Nauchno-issledovatel'skoi kafedry istorii evropeiskoi literatury, issue II* [Scientific Transactions of the Research Department of the History of European Literature. Issue II], Kharkov, USSR, pp. 49–63.
- Gil'ferding, A.F. (1894), "The Olonetsk Province and its demotic rhapsodes", *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil'ferdingom letom 1871 goda. T. 1* [The Onega bylinas written down by Alexander Fedorovich Hilferding in the summer of 1871, vol. 1], Saint Petersburg, Russia, pp. 1–62.
- Linevskii, A.M. (1948), "F.A. Konashkov. A biography of the bylina narrator", *Skazitel' F.A. Konashkov* [The bylina narrator F.A. Konashkov], Petrozavodsk, USSR, pp. 13–67.
- Linevskii, A.M (1948), "Compiler's notes", *Skazitel' F.A. Konashkov* [The bylina narrator F.A. Konashkov], Petrozavodsk, USSR, pp. 187–203.
- Nositeli fol'klornykh traditsii (Pudozhskii raion Karelii)* [Bearers of the folk tradition (The Pudoga District of Karelia)] (2003), Petrozavodsk, Russia.
- Novikov, Yu.A. (2000), *Skazitel' i bylinnaya traditsiya* [The bylina narrator and the bylina tradition], Saint Petersburg, Russia.
- Putilov, B.N. (1983), "The epic world and the epic language", *Istoriya, kul'tura, etnografiya i fol'klor slavyanskikh narodov. IX Mezhdunarodnyi s'ezd slavistov* [The history, culture, ethnography, and folklore of the Slavic peoples. The 9th International Congress of Slavic Scholars], Moscow, USSR, pp. 170–184.
- Skaftymov, A.P. (1924), *Poetika i genesis bylin* [The poetics and genesis of bylinas], Moscow, Saratov, USSR.
- Veselovskii, A.N. (1881), *Yuzhnorusskie byliny. I–II*. [The bylinas of the South of Russia. I–II], Saint Petersburg, Russia.
- Yakubovskaya, E.I. (2016), "The epic chants of the Pudoga bylina narrator F.A. Konashkov", *Russkii fol'klor. Materialy i issledovaniya*. T. 35, [Russian folklore. Documents and research. Vol. 35], Saint Petersburg, Russia, pp. 119–197.

Информация об авторе

Арсений С. Миронов, кандидат филологических наук, Московский государственный институт культуры, Химки, Россия; 141406, Россия, Химки, Библиотечная ул., д. 7; arsenymir@yandex.ru

Information about the author

Arsenii S. Mironov, Cand. of Sci. (Philology), Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia; bld. 7, Bibliotechnaya St., Khimki, Russia, 141406; arsenymir@yandex.ru

Трагедия в драматургии Л. Тика: некоторые аспекты

Татьяна А. Зотова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
nur_ostwind@inbox.ru*

Аннотация. В настоящей статье рассматривается жанр трагедии в творчестве представителя немецкого романтизма Л. Тика. Известно, что жанр трагедии у немецких романтиков представлен преимущественно двумя разновидностями: «трагедией рока» (Schicksalsdrama) и драмой на религиозно-историческую тему (в литературе чаще всего обозначаемой как Universal drama, «универсальная драма»). Л. Тик стоит у истоков обоих жанров, при этом особенно влиятельной оказалась трагедия «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1801), к которой восходят прочие религиозно-исторические драмы немецкого романтизма. Дав образцы этих двух жанров, Тик переосмысливает трагедийные структуры, по-разному релятивируя их – во-первых, трансформируя собственно трагедийный жанр, и, во-вторых, включая трагедийные элементы в сложные жанровые конструкты, преимущественно в сказочные драмы. Это переосмысление происходит обычно в русле пародии, типичной для творчества Тика – будь то пародирование «основной» трагедии комедией-дублером или включение пародий на трагедию, в том числе своего авторства, в комедийные тексты. При этом, однако, последнее драматическое произведение Тика, «Фортунат» (1816), имеющее много общего с его сказочными драмами и, как и они, являющееся сложным жанровым конструктом, завершается трагедией «в чистом виде», торжеством трагического начала. Это свидетельствует, по нашему мнению, о невозможности полного релятивирования трагедии и кризисе романтической драмы.

Ключевые слова: трагедия, Тик, немецкий романтизм, история драмы

Для цитирования: Зотова Т.А. Трагедия в драматургии Л. Тика: некоторые аспекты // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 32–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-32-41

Tragedy in L. Tieck's drama. Some aspects

Tatiana A. Zotova

*National Research University "Higher School of Economics",
Moscow, Russia, nur_ostwind@inbox.ru*

Abstract. The article considers the genre of tragedy in the works of L. Tieck, one of the key figures of German Romanticism. It is known that the tragedy genre among the German romantics is represented mainly by two varieties: the "tragedy of fate" (Schicksalsdrama) and the drama on a religious-historical theme (in literature most often referred to as Universaldrama, "universal drama"). L. Tieck stands at the origins of both genres, while the tragedy "The Life and Death of Saint Genoveva" (1801), to which other religious and historical dramas of German romanticism go back, turned out to be especially influential. Having created examples of those two genres, Tieck rethinks tragic structures, relativizing them in different ways – firstly, by transforming the tragic genre itself, and, secondly, by including tragic elements into the complex genre constructs, mainly into fairy-tale dramas. That rethinking, however, takes place mostly in the mainstream of the parody typical of Tieck's work – whether it is a parody of the "main" tragedy with a comedy counterpart or the inclusion of parodies of the tragedy, including his own tragedies, in comedy texts. At the same time, however, Tieck's last dramatic work, "Fortunat", which has much in common with his fairy-tale dramas and, like them, is a complex genre construct, ends in tragedy in its purest form, the triumph of the tragic substance. In our opinion that testifies to the impossibility of complete relativization of tragedy and to the crisis of romantic drama.

Keywords: tragedy, Tieck, German Romanticism, history of drama

For citation: Zotova, T.A. (2021), "Tragedy in L. Tieck's drama. Some aspects", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 32–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-32-41

Известно, что романтическая драма занимает рубежное положение между двумя значительнейшими традициями – драмой классической и драмой Новой. Романтики застали, с одной стороны, кризис риторической эпохи и затронули сложные процессы, происходящие в литературе середины XIX в., – с другой.

Невозможно в рамках статьи исследовать трагедию как жанр романтической драмы вообще, однако, на наш взгляд, Тик, стоявший у истоков формирования романтической драмы, автор «образцовых текстов» в новых драматических жанрах, является весьма показательной фигурой для изучения ее специфики. В то же время

собственно отношение Тика к трагедии и трагическому изучено слабо, что создает определенную лакуну в исследовании и определяет актуальность настоящей статьи. Нашей целью, таким образом, является анализ и попытка концептуализации понимания Тиком трагедии и частично трагического. Предметом исследования в этой связи оказываются драмы, в которых трагедийный элемент доминирует в структурном или концептуальном плане – это «Прощание» (1792), «Карл фон Бернек» (1795), «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1801) и «Фортунат» (1815/1816), а также критические статьи Тика.

Приступая к анализу трагедии в драматургии Тика, мы хотели бы разграничить понятия трагедии и трагического. Трагическое порождается неизбежным и неразрешимым конфликтом, не чередой катастроф или страшных стихийных явлений, а фатальностью, неистовствующей в человеческом существовании [Пави 1991, с. 408]. Трагическое является необходимым, но не достаточным условием трагедии: это ее тематическое начало, характеризующее не текст, а бесконечный дискурс. Чтобы определить именно трагедию, к трагической тематике нужно прибавить некоторые характеристики завершеного сценического действия. В развитии трагедии трагическое доходит до конца, до своего предельного выражения [Зенкин 2018, с. 161]. В работе мы будем упоминать трагический дискурс, безусловно важный для романтиков, однако предметом нашего изучения здесь остается преимущественно трагедия.

Как отмечает Д. Кремер, за редким исключением трагедии романтизма относят либо к трагедии рока, либо к «историческо-мифологической пьесе» [Kremer 2015, s. 228]. «Трагедия рока» традиционно определяется вслед за Я. Минором как драма, характерной чертой которой является подчеркнутая подвластность героев судьбе. Судьба зачастую выражается в форме родового проклятия, настигающего героев в определенный день года, а также использует «фатальный реквизит» – например оружие [Klein 2019, s. 230–231].

Например, в трагедии «Карл фон Бернек» Карл убивает Леопольда тем самым мечом, который выбрал себе в оружейном замке, причем по воле судьбы это оказывается именно тот меч, которым прародитель убил своего брата. Смерть самого Карла разрушает проклятие, довлеющее над родом фон Бернеков – раз в год в их семье происходит убийство, – но их замок все же ожидает запустение и гибель.

«Бернек» стилизован прежде всего в духе «Геца фон Берлихингена» Гёте и популярных рыцарских романов, на которых рос Тик.

Будучи пробой пера, эта трагедия представляет собой последовательное повторение шекспировских и гётевских сюжетных ходов и структурных элементов в «страшном» готическом антураже. Пьеса не разбита на акты, так же, как и «Гец», а главный герой мстит, как Гамлет, за смерть отца, убивая при этом мать и отвергая любовь девушки, погибая в финале. Судьба предстает в тексте не только в виде проклятия, но и высшего, изначально заданного трагизма бытия, «дикого мира духов», «избравшего» страдающего галлюцинациями Карла «своим трофеем, своей игрушкой»¹.

Трагедия «Прощание», также будучи пробой пера, написана скорее в рамках поэтики Шиллера. Все действие пьесы, насыщенной многочисленными сценическими эффектами, концентрируется вокруг цепи случайных событий. Она необычайно компактна – два акта, четыре действующих лица, время действия укладывается в сутки. Подробные ремарки создают ощущение конкретности, вещности всего происходящего на сцене. «Фатальный реквизит», в отличие от раннего готического «Бернека» Тика и позднейших подражаний, например «Двадцать четвертого февраля» З. Вернера, представляет собой невинные портрет и яблоко, играющие, тем не менее, роковую роль в любовном треугольнике. Обезумевший от ревности супруг убивает соперника и жену, решив, что эти портрет и яблоко свидетельствуют об измене.

Трагедии «Карл фон Бернек» и «Прощание» относятся к немногочисленным ранним, до-йенским, драмам, которыми Тик оказывается доволен, даже будучи зрелым литератором, о чем говорит факт их переиздания в ключевом для него двадцативосьмитомнике. В романтический период его творчества (с конца 1790-х приблизительно до конца 1820-х гг.) им не создано ни одной трагедии – ни условно «классической», где конфликт был бы представлен борьбой долга и необходимости, ни «роковой», где основным двигателем действия выступает судьба. Однако как литературный и театральный критик Тик, напротив, в 1816 г. резко негативно оценивает драмы рока, ставшие исключительно популярными на немецких подмостках. Он видит их однотипными, перенасыщенными аффектами и «плоскими». Как ни странно, но в качестве подходящей замены он предлагает как раз «рыцарские драмы» (Ritterdramen), предполагая, что массовый вкус, требующий в театре прежде всего развлечения, не удовлетворится «традиционными» Шекспиром, Гёте и Шиллером.

В целом в поэтике трагедии Тику более всего претит ее «сделанность», следование определенным канонам. Его типично роман-

¹*Tieck L. Schriften. In 28 Bde. Berlin, 1854. Bd. 11. S. 96.*

тическое неприятие нормативных поэтик распространяется при анализе немецкого театра как на оценку «фатального реквизита» и «роковых дат» драмы рока, так и на оценку классических трагедий барокко. Так, трагедии Грифиуса кажутся ему написанными «на один лад», «по выученным правилам». Барочную тематику трагедий, связанную с акцентированием тщеты жизни, близости смерти, Тик тоже не принимает, полагая, что в изображении тем такого рода «задача искусства не состоит»². Схожую оценку он даст позже и трилогии о Валленштейне Шиллера: по его мнению, атмосфера последних сцен слишком мрачна и вызывает чувство разочарования в жизни, в силе человеческого духа, что для трагедии скорее недостаток.

Ориентиром изображения трагического для Тика всегда остается Шекспир, ключевой для него автор. Шекспиризм Тика исследован достаточно полно, поэтому здесь мы лишь кратко коснемся его проявлений в драматургии йенского периода.

Большинство романтических драм этого периода представляют собой разнообразные жанровые конструкты, в рамках которых происходит игра с традициями и дискурсами. Как почитатель Шекспира, Тик стремится смешивать в рамках одной пьесы трагическое и комическое, перемежая комические или мелодраматические сцены «страшными» или патетическими. По мнению Тика, это наиболее подходящее средство для выражения разнообразия (*Mannigfaltigkeit*) жизни.

В более ранних драмах 1790-х гг. этот принцип быстрой смены дискурсов выражен не так выпукло, как, например, в позднем «Фортунате» (1815/1816), где границы трагических и комических сцен очерчены очень явно. Ш. Шерер демонстрирует это на примере драмы «Рыцарь Синяя борода» (в жанровом обозначении Тика – «нянюшкина сказка»), где «комическое и трагическое сплавлены настолько, что границы между ними исчезают: трагическое мерцает сквозь комическое, а комическое появляется в трагическом, и нельзя сказать, в чем заключается суть этого странного колебания» [Scherer 2012, s. 209].

Как отмечает Ш. Шерер, «такой комбинаторный принцип унавивляет литературную амбивалентность, противостоящую прагматичным целям драмы Просвещения» [Scherer 2012, s. 209]. Продолжая его мысль, заметим, что этот принцип трансформируется в процессе укоренения юной йенской школы на немецкой литературной сцене и по мере снижения полемики с Просвещением становится у Тика более «шекспировским», т. е. контрастным.

²*Tieck L.* Deutsches Theater. Berlin, 1817. In 2 Bde. Bd. 1. S. XXXI.

Вне всякого сомнения, обилие контрастирующих трагических и комических элементов – это результат применения литературного метода, а не дань, отдаваемая романтиком излюбленному жанру – сказке. Абсолютное большинство драм Тика созданы по мотивам мифов, сказок и народных книг, однако инсценировка сильно меняет ткань оригинала, добавляя множество новых сцен, персонажей и смыслов. Сюжетика оригинальных текстов не оказывает значительного влияния на жанр: возвышенная смерть героя народной книги, павшего жертвой козней, не обязательно делает драму трагедией («Геновева»), «поучительная» смерть героев другой народной книги, погибающих из-за собственных пороков, становится как раз тем фактором, который превращает приключенческую сказку в масштабную трагедию («Фортунат»).

Тик возвращается к трагедии в 1800 г., когда он уже обрел собственный стиль и голос – в первом сборнике, который он издает под настоящим именем, а не псевдонимом. В 1801 г. в «Романтических сочинениях» выходит «Жизнь и смерть святой Геновевы», обозначенная “Trauerspiel”, т. е. германским, а не греческим словом для трагедии, что призвано подчеркнуть национальный, народный характер драмы.

Несмотря на то что «Геновева» по сумме структурных и сюжетных признаков является трагедией – завершенностью всех сюжетных линий, жертвенной жизнью и гибелью главной героини, гибелью трагического злодея, совершающего преступление из любви к женщине, раскаяния супруга, поверившего наветам, пресечения рода – тем не менее все трагические элементы в ней очень ослаблены. «Геновева», по мысли А.В. Карельского, была призвана воплотить «жажду оптимистической уверенности» романтиков. Универсальные драмы – это всегда «драмы всеобъемлющего диапазона» с «утешительной развязкой», взятые «в извечной борьбе трагических диссонансов, но в конечном итоге обнаруживающие незримое руководство благой провиденциальной воли» [Карельский 1992, с. 77]. Взяв за основу народную книгу о трирской пфальцграфине, которая обычно понималась как фигура сугубо мирская, хотя и символизирующая чистоту и набожность, Тик сильно нагружает сюжет религиозными коннотациями по примеру «Поклонения кресту» Кальдерона. Кроме того, он изменяет мотивировку любовного конфликта между Голо и Геновевой, придавая любви характер испытания, предопределенного свыше.

Трагедия, таким образом, оказывается не совсем трагедией: смерть Геновевы становится значительно менее важна, чем ее вознесение на небеса, а несчастья, постигшие род пфальцграфа, сглаживаются ее небесным заступничеством. Читатель пьесы, по

замыслу автора, должен испытывать не потрясение и катарсис, а примирение (*Versöhnung*), погрузившись в «истинно религиозное чувство», ощущение гармонии мироустройства.

Одновременно с «внутренним», жанровым релятивированием трагедии происходит и «внешнее»: в сборнике «Романтические сочинения» вместе с «Геновевой» публикуется пьеса, которую следует интерпретировать как ее пародийный двойник: «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки». Пародия заметна уже на уровне названия и проявляется на символическом и сюжетном уровнях драмы, где в центре повествования также находится женщина, павшая жертвой козней мужчины и трагически гибнущая. «Красная Шапочка» последовательно пародирует «Геновеву» также и в жанровом смысле. Трехсотстраничная «Геновева», написанная по образцу средневековых мистерий, не разбита на акты, в то время как очень маленькая по объему «Красная Шапочка», в которой соблюдены три единства, подчеркнута копирует столь неблизкую Тику-критику классическую пятиактную структуру – с античным хором Малиновок.

Гибель обеих героинь переосмыслена в религиозном ключе: если для Геновевы незаконные притязания и угрозы Голо становятся своеобразным мученичеством, присоединившим ее к сонму святых, то для Красной Шапочки зубы Волка означают возмездие за грехи и ведут ее к постыдной смерти. Между пьесами существует огромное количество интертекстуальных переключек на разных уровнях, на которых мы сейчас не будем останавливаться, однако отметим, что вместе они образуют особый трагедийно-пародийный комплекс и призваны иронически «уравновешивать» друг друга.

Комплекс «Геновева» и «Красная Шапочка» остается единственным моментом в драматургии Тика, когда слово «трагедия» звучит в жанровом обозначении пьесы. На наш взгляд, однако, наибольшим сходством с трагедией обладает последняя пьеса Тика «Фортунат». Как и «Геновева», она основана на сюжете народной книги, хотя в позднем творчестве Тик не только не усиливает религиозные аспекты сюжета, но и последовательно отказывается от всех возможных религиозных мотивировок, присутствовавших в оригинальном тексте. Катастрофа не только не связана с мученичеством или возмездием, но и в целом как будто «возникает ниоткуда».

Оба главных героя второй части «Фортуната» в финале погибают, причем их смерть никак не связана ни с роком, ни с личным выбором. Финальные события разворачиваются вопреки жанровому ожиданию читателя, поскольку пьеса имеет подзаголовок

«сказка». Трагическое действие здесь так неожиданно и стремительно, что катарсическая реакция не успевает сформироваться. Для катарсиса, по Аристотелю, необходимо самоотжествление зрителя с героем, однако на большей части пьесы (до пятого акта) протагонисты вообще не воспринимаются как трагические герои, вызывающие сострадание. Трагическое не порождается неразрешимым и неизбежным конфликтом, который противопоставлял бы человека высшему нравственному или религиозному принципу [Пави 1991, с. 408]. Подобный глобальный конфликт, который мог бы стать стержнем повествования, в «Фортунате» отсутствует.

Один из братьев становится жертвой завистников, решивших его ограбить, второй – погибает от удушья в жарко натопленной комнате. Первая смерть оказывается подготовлена цепью незаметных событий, происходивших на протяжении всей пьесы, и воспринимается как нечто неожиданное. Герой внезапно погибает сразу после того, как раскаялся в своих пороках и решил жить в соответствии с гуманистическими идеалами. Вторая смерть напрямую связана с трусливым, слабым характером героя и его отказом верить в чудесное: находясь в полном благополучии, он сжигает в камине волшебную шляпу, которая могла бы спасти его брата. Таким образом, на примере двух героев демонстрируется, как ни воля героя, ни сила судьбы не играют решающей роли – трагическое в пьесе присутствует изначально и неминуемо произойдет.

После «Фортуната» Тик оставляет драматургическое творчество и надолго посвящает себя критической деятельности. В 1816 г. выходит антология «Немецкий театр», а в 1826-м – сборник «Заметки драматурга», где он говорит о трагедии как о потенциальной основе национальной сцены. При этом, однако, его критическое понимание трагедии расходится с его собственной писательской практикой. Итак, по мнению Тика, трагедия должна быть тесно связана с историей и культурой страны и быть в лучшем смысле этого слова массовой, то есть близкой каждому. В качестве подходящего варианта он предлагает трагедии Шиллера, который «по большей части создал наш театр»³.

Подводя итоги нашего исследования, отметим, что драматургическая деятельность была направлена в том числе на поиск такой трагедийной формы, которая удовлетворила бы эстетическим

³*Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848–1852. Bd. III. S. 38.*

представлениям романтиков. Трагическое начало оказывается в понимании Тика слишком сильным, чтобы поддаваться какому-либо рода сглаживанию, релятивированию, романтической иронии, способной снять любое противоречие. Тиком были испробованы различные экспериментальные формы, которые хотя и были оценены им высоко, но все же оказались недостаточны для того, чтобы послужить основой для формирования нового театрального канона.

Литература

- Зенкин 2018 – *Зенкин С.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 362 с.
- Карельский 1992 – *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.
- Пави 1991 – *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
- Klein 2019 – *Klein, Ch.* Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als <Zeitphänomen> zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 2019. Vol. 41 (1). P. 220–239.
- Kremer 2015 – *Kremer D.* Romantik. J.B. Metzler. Stuttgart; Weimar, 2015.
- Scherer 2012 – *Scherer S.* Ursprung der Romantik: Blaubart-Konstellationen bei Tieck // *Fabula*. 2012. Vol. 53 (3–4). P. 205–225.

References

- Karel'skij, A. (1992), *Drama nemetskogo romantizma* [The Drama of German Romanticism], Medium, Moscow, Russia.
- Klein, Ch. (2019), “Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als <Zeitphänomen> zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 41 (1), ss. 220–239.
- Kremer, D. (2015), *Romantik*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, Germany.
- Pavi, P. (1991), *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary], Progress, Moscow, Russia.
- Scherer, S. (2012), “Ursprung der Romantik: Blaubart-Konstellationen bei Tieck”, *Fabula*, vol. 53 (3–4), ss. 205–225.
- Zenkin, S. (2018), *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Literary Theory. Issues and Results], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Татьяна А. Зотова, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101100, Россия, Москва, Мясницкая ул., д. 20; nur_ostwind@inbox.ru

Information about the author

Tatiana A. Zotova, Cand. of Sci. (Philology), National Research University “Higher School of Economics”, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya Str., Moscow, Russia, 101100; nur_ostwind@inbox.ru

«Спать хочется» А.П. Чехова:
поэтика, «оправдывающая» Варьку

Елена И. Зейферт

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

Аннотация. Автор статьи доказывает, что средствами поэтики (на пространственно-временном, мотивном, субъектно-объектном, сюжетно-композиционном, речевом и других уровнях), обдуманном привлечением в художественную реальность физиологических (крик младенца как сильный раздражитель, отсутствие описания и конкретизации ребенка) и медицинских данных (рецептивные и когнитивные расстройства у человека при недостаточном количестве сна) Чехов «оправдывает» свою героиню. Нагнетание тяжести эмоционального состояния героини, сопряженное с изменением хронотопа (ночь, комната хозяев; день, квартира хозяев, парадная, лавочка; ночь, комната хозяев) демонстрирует в итоге аффективное состояние (безумие), которое делает Варьку невменяемой на момент совершения преступления. Хронологически Чехов отодвигает событие убийства в самый финал произведения, постепенно вызывая у читателя эмпатию к Варьке, к примеру, через повествователя, способного видеть события ее глазами, и специфику обращенной к героине (приказы, угрозы, оскорбления) и исходящей от нее речи (автоматическое мурлыканье колыбельной). В произведении по ходу движения сюжета уменьшается пространство сна и яви героини, автор нагнетает, сгущает ее эмоциональное состояние; полуявь прослаивается в явь и сон, занимает все больше места и времени и постепенно переходит в безумие. Настоящие, пусть и косвенные убийцы ребенка – его родители.

Ключевые слова: Чехов, «Спать хочется», хронотоп, сон, безумие

Для цитирования: Зейферт Е.И. «Спать хочется» А.П. Чехова: поэтика, «оправдывающая» Варьку // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 42–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-42-52

“I want to sleep” by Chekhov.
Poetics “justifying” Var’ka

Elena I. Seifert

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

Abstract. The author of the article proves that by means of poetics (at the spatio-temporal, motivic, subject-object, plot-compositional, speech and other levels), the deliberate involvement of physiological (the cry of an infant as a strong stimulus, the lack of description and concretization of the child) and medical data (receptive and cognitive disorders in humans with insufficient sleep) Chekhov “justifies” his heroine. Forcing the severity of the heroine’s emotional state, coupled with a change in the chronotope (night, the owners’ room; day, the owners’ apartment, front door, shop; night, the owners’ room), as a result, demonstrates an affective state (madness) that makes Var’ka insane at the time of the crime. Chronologically, Chekhov pushes the murder event to the very end of the work, gradually arousing in the reader empathy for Var’ka, for example, through a narrator who can see events through her eyes, and the specifics of the speech addressed to the heroine (orders, threats, insults) and of that coming from her (automatic purring lullaby). Within the work, in the course of the plot, the space of the heroine’s dream and reality dwindles the author thickens her emotional state; half-reality stratifies into the reality and dream, takes up more and more space and time and gradually turns into madness. The real, albeit indirect, murderers of the child are his parents.

Keywords: Chekhov, “I want to sleep”, chronotope, dream, madness

For citation: Seifert, E.I. (2021), “ ‘I want to sleep’ by Chekhov. Poetics ‘justifying’ Var’ka”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 42–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-42-52

Рассказ Чехова «Спать хочется» (создан и опубликован в 1888 г.) – хрестоматийное произведение, уже изученное на высоком уровне в различных аспектах. Сам автор в переписке с издателем А. Плещеевым отзывался о «Спать хочется» как о «плохоньком рассказце», ради которого он отвлекся от создания повести «Степь», к ее завершению писателя и подталкивал в это время издатель. Рассказ был написан быстро и опубликован в № 24 «Петербургской газеты» от 25 января 1888 г. под подписью А. Чехонте, а затем, через два года, с уже добавленным автором пуантом (в финале один ребенок, подросток, убивает другого ребенка, новорожденного), перепечатан в сборнике «Хмурые люди». Из всех рассказов Чехова

«Спать хочется» особенно выделял Лев Толстой. Произведению посвящены разделы диссертаций и монографий [Кубасов 1998; Ли Хо 2019], учебные пособия [Семёнова 2020], многочисленные статьи [Семёнова, Лелис 2011; Никаноров 2019], в том числе новейшие. Рассказ Чехова порождает к жизни другие художественные тексты («The Child Who Was Tired» Кэтрин Мэнсфилд [Грехова 2017] и др.). Обзор исследований рассказа Чехова «Спать хочется», отзывов о нем, интерпретаций, ремейков требует отдельной статьи, но шедевр Чехова как многослойное произведение оставляет для ученого и неосвоенные зоны работы.

Я предлагаю гипотезу: в рассказе «Спать хочется» средствами поэтики Чехов стремится «оправдать» тринадцатилетнюю Варьку, убившую младенца. Оправдать одного ребенка, в состоянии аффекта убившего другого. Методологически я опираюсь на исследования в области психологии искусства и, в первую очередь, на работы Л.С. Выготского, рассматривающего, к примеру, как с помощью поэтических средств И. Бунин создает образ легкого дыхания в одноименной новелле, под особой оптикой изображая смерть Оли Мещерской [Выготский 1986].

Чеховед А.В. Кубасов отмечает, что рассказ «Спать хочется» отражает полемичный эпистолярный диалог Чехова с Григоровичем. Молодой Чехов отвечает маститому писателю на письмо от 25 марта 1886 г. в велеречивой, почти слезливой манере 1840–1850-х гг. (всплеск сентиментализма в постромантической литературе), отнюдь не свойственной ему, называя адресата «благовестителем». Complimentarно-сентиментальный тон ответного письма был выбран Чеховым абсолютно верно и горячо поддержан респондентом. Но этот тон только внешний: «Спать хочется» с его трагедийной концовкой и отмеченным А. Кубасовым пародийным осмеянием «дамской литературы» (тринадцатилетний крестьянский подросток Варька видит «туманные грёзы», она «сжимает себе деревенеющие виски», как барышня) – своеобразный ответ Чехова «Сну Карелина» Григоровича, сентиментально-реалистическому произведению, завершающему кошмар «примирающе светлым впечатлением». Как предполагает Кубасов, Чехов, опирающийся на научную логику в своих произведениях, ознакомился с трудом А. Лесевича «Эскурсии в область психиатрии», опубликованными в той же «Русской мысли» (1887) вслед за рассказом Григоровича. Лесевич, в частности, описывает здесь «импульсивное помешательство», которое «открывается или сразу, каким-нибудь внезапным насилием, или же предварительно хранится в сознании больного в виде темного влечения», «в первом случае больного толкает какая-то неведомая сила, о которой он не в состоянии дать себе никакого отчета» [Ле-

севич 1887, с. 4]. Это состояние очень похоже на то, что овладевает обезумевшей без достаточного сна Варькой. По мнению Кубасова, указанная работа Лесевича принималась во внимание Чеховым не только при создании «Спать хочется», но и других произведений, например «Палаты № 6» [Кубасов 1998, с. 152–165].

Одним из новейших монографических рассмотрений рассказа Чехова «Спать хочется» является учебное пособие Н.В. Семёновой «Анализ рассказов А.П. Чехова «Спать хочется» и «Анна на шее» [Семёнова 2020]. Автор показывает эти рассказы как «высказывание» (дискурс) и как линейно организованное повествование (нарратив), анализирует ключевые слова в «Спать хочется», позволяющие «выявить на глубинном уровне структурную симметрию, ослабляющую деструктивность финала» [Семёнова 2020, с. 4.]. В разделе «Концовка в рассказе А.П. Чехова “Спать хочется”» Н. Семёнова демонстрирует новеллистический потенциал чеховского жанра – «антиновеллы» – с помощью разных схем от тема-рематических цепочек до повествовательных структур [Семёнова 2020, с. 26–31].

Для интерпретации рассказа «Спать хочется» важны не только литературные, но и внелитературные факторы, которые также «оправдывают» Варьку. Сколько времени человек может прожить без сна? Что происходит с человеком, у которого отнимают естественную потребность во сне? Как влияет на человека крик младенца? Какое впечатление производит на взрослого маленький ребенок?

Медицинская литература утверждает: сон для человека даже важнее пищи. Муки голода не мучают Варьку: запах и вид пищи в рассказе («пахнет щами», она чистит селедку и др.) не раздражают ее, вероятно, девочке дают вполне достаточно еды. У человека, лишённого сна или спящего недостаточно долго, развиваются когнитивные и рецептивные расстройства. Прожить без сна человек может не более 11 дней [Ковальзон 2012, с. 85]. Во время сна организм человека восстанавливается, сон жизненно необходим.

Крик младенца – один из сильнейших раздражителей, в большинстве случаев способный разбудить спящего взрослого. Но уставшая от недосыпа Варька уже не всегда реагирует на плач ребенка, порой из сонного забытья ее выводит хозяйка, в том числе ударом. Однако именно плач ребенка изматывает девочку и становится формальной причиной его убийства.

Природа создала человеческое дитя беспомощным: в отличие от многих детенышей животных, оно долгое время нуждается в присмотре и уходе. Но природа все же дала ему обезоруживающее защитное свойство: своим личиком и телом дитя умиляет, «призывая» взрослого накормить его, обогреть, защитить. У ребенка в рассказе

Чехова «Спать хочется» даже нет имени, Чехов не называет его возраста (мы предполагаем, что ему полтора-два месяца: возможно, Варьку и наняли после его рождения), не описывает внешнего вида. Ребенок передан через крик, он обозначен просто как «ребенок», мы даже не знаем, девочка это или мальчик. Его даже мать называет «ребенком» («подай сюда ребенка»¹ (Чехов 1985, с. 10)). Если бы ребенка называли по имени, особенно в уменьшительно-ласкательной форме, и в рассказе была бы описана его умиляющая внешность, то читатель, испытав эмпатию, сопереживал бы ребенку сильнее. Однако имя в рассказе есть только у Варьки (о ней автор сразу говорит: «Варька, девочка лет тринадцати...» (Чехов 1985, с. 7), не Варя, не Варенька, а Варька, так к ней обращаются хозяева), ее родителей (Ефим (Степанов) и Пелагея) и единожды упомянутого подмастерья Афанасия. С помощью этого персонажа Чехов показывает, что рядом были люди, которые могли бы помочь Варьке, но Афанасий не обращает внимания на страдания подростка, не замечает их. Забитая Варька и не задумывается о том, что на свою участь можно пожаловаться кому-либо: с матерью (возможно, работающей на фабрике или в другой семье) у нее нет никаких контактов.

«Спать хочется» – темо-рематическое расположение слов в названии акцентирует внимание на слове «спать», возводя его в почти императивное высказывание, внутренний крик изможденного от нехватки сна человека. На сюжетно-композиционном уровне Чехов отодвигает событие убийства в самый финал произведения: если бы он сообщил об убийстве сразу (как в криминальной статье), то читателю было бы трудно не осуждать Варьку.

У Варькиных родителей, как у других многодетных крестьян, вероятно, нет других детей, и это не случайно: у девочки нет опыта заботы о маленьких детях. Она слышит в основном обращенные к ней приказы или угрозы, а сама почти всегда в полусне напевает только автоматические слова колыбельной, убаюкивая в первую очередь саму себя. Ефим, тяжело заболев, даже не подумал о возможности обратиться за помощью к господам или врачу (читатель тоже до конца не верит в их помощь, но и хозяева Ефима, и врач (у Чехова-врача зачастую персонаж положительный) пытаются помочь. После смерти отца Варька с матерью, что следует из осколков ее сна о шоссе, идут наниматься в город, где девочка разлучена с матерью и даже не думает пожаловаться ей или другим людям на свою горькую участь.

¹Чехов А.П. Сочинения: В 30 т. Т. 7. 1888–1891. М.: Наука, 1985. 736 с. (здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках, с указанием фамилии автора и страницы).

Отношение русского человека к смерти фатально. Ситуация смерти Ефима, отца Варьки, в рассказе Чехова «Спать хочется» (смерть от запущенной болезни, страх обратиться за помощью, ощущение себя как обузы и – главное – отношение к смерти как к фатуму (см. покорные, обращенные к доктору фразы Ефима: «Помирать, ваше благородие, пришло время... Не быть мне в живых» (Чехов 1985, с. 9), «Это как вам угодно, ваше благородие, благодарим покорно, а только мы понимаем... Коли смерть пришла, что уж тут» (Чехов 1985, с. 9)), на мой взгляд, восходит к двум рассказам – Ивана Тургенева «Смерть» и Льва Толстого «Три смерти», в которых каждый из писателей изображает несколько смертей. Тургенев – смерть мужика Максима от несчастного случая («Господь... меня наказал... ноги, руки, всё перебито... сегодня... воскресенье...»² (Тургенев 1979, с. 67)), мельника Василия Дмитрича от запущенной болезни (грыжи), «вечного студента» Авенира Сорокоумова («Нет, брат, спасибо, – промолвил он, – все равно где умереть. Я ведь до зимы не доживу... К чему понапрасну людей беспокоить?» (Тургенев 1979, с. 68); «Скончался ваш друг в совершенной памяти и, можно сказать, с таковою же бесчувственностью, не изъясняя никаких знаков сожаления» (Тургенев 1979, с. 68)) и барыни по старости, Толстой – смерть молодой барыни («Ах, мой друг, – сказала она, неожиданно перебивая ее, – не приговаривайте меня. Не считайте меня за дитя. Я христианка. Я все знаю. Я знаю, что мне жить недолго, я знаю, что ежели бы муж мой раньше послушал меня, я бы была в Италии и, может быть, – даже наверно, – была бы здорова. Это все ему говорили. Но что ж делать, видно, богу было так угодно»³ (Толстой 1935, с. 134), мужика Фёдора (Хвёдора) («Везде больно. Смерть моя пришла – вот что. Ох, ох, ох! – простонал больной» (Толстой 1935, с. 134) от запущенной болезни и дерева. Все умирающие верят в фатальность смерти, как и Ефим, от которого мы слышим только «бу-бу-бу-бу» (и затем фразы о покорности смерти), так похожее на автоматическое мурлыканье Варьки «баю-баюшки-баю». Характерно, что имя «Ефим» встречается у Тургенева («Я у Ефима... сычовского... – залепетал умирающий, – лошадь вчера купил...

²Тургенев И.С. Смерть // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 61–87 (здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках, с указанием фамилии автора и страницы).

³Толстой Л.Н. Три смерти // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Произведения 1856–1859: В 90 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1935. С. 121–139 (здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках, с указанием фамилии автора и страницы).

задаток дал... так лошадь-то моя... жене ее... тоже...» (Толстой 1935, с. 136)), а мельник Василий Дмитрич умирает, как чеховский Ефим, от запущенной грыжи («Гм, – промолвил Капитон и понюхал табаку, – значит, грыжа. А давно с вами это приключилось?» – «Да десятый денёк пошел» (Толстой 1935, с. 137).

Мотив «зеленого пятна», которое ложится на потолок от лампы, и длинных теней, которые отбрасывают панталоны и пеленки, эволюционирует в тексте вместе с изменением эмоционального состояния героини: при первом упоминании дана просто констатация их наличия, затем «зеленое пятно» и тени «приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза» (Чехов 1985, с. 7) Варьки, далее – «колеблются, мигают ей и скоро опять овладевают ее мозгом» (Чехов 1985, с. 9), утром они «заметно бледнеют» (Чехов 1985, с. 10), ночью «опять лезут в полуоткрытые глаза Варьки, мигают и туманят ей голову» (Чехов 1985, с. 11), в Варькином безумии «тоже, кажется, смеются и удивляются» (Чехов 1985, с. 12), а затем она сама подмигивает и грозит «зелёному пятну» (Чехов 1985, с. 12).

Нагнетание Варькиного безумия реалистично и ярко продемонстрировано в смене состояний главной героини. Это наглядно можно увидеть на схеме хронотопа и эмоционального состояния главной героини в исследуемом произведении (см. рис. 1).

Обозначим индексами 1, 2, 3, 4 соответственно явь, сон, промежуточное состояние между явью и сном (полуявь) и безумие главной героини.

Явь (1). Ночь. Комната в квартире хозяев. От слов «Ночь...» до «...в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грёзы» (Чехов 1985, с. 7).

Полуявь (3). Прослойка полуяви («туманные грёзы») между явью и последующим сном. Следует набросок движения Варьки и матери в город, который можно обозначить индексом 3: от слов «в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грёзы» до «мурлычет Варька».

Сон (2). Ночь. Комната в квартире хозяев. Фабула смерти отца. От слов «и уже видит себя в темной, душной избе...» до «вдруг кто-то бьет ее по затылку с такой силой, что она стучается лбом о березу» (Чехов 1985, с. 9). Фабула смерти отца. Варька зачастую видит примитивные сны, фабульно и детально передающие то, что было в реальности; причем ей снится один и тот же сон – ночное шоссе, смерть отца. Здесь лишь переставлены местами действия: в жизни сначала была смерть отца, а потом движение осиротевших Варьки и ее матери в город. Это свойство уставшего от недосыпа мозга? Или следствие довольно простой душевной организации девочки? Или чеховский прием? Все в смешанности.

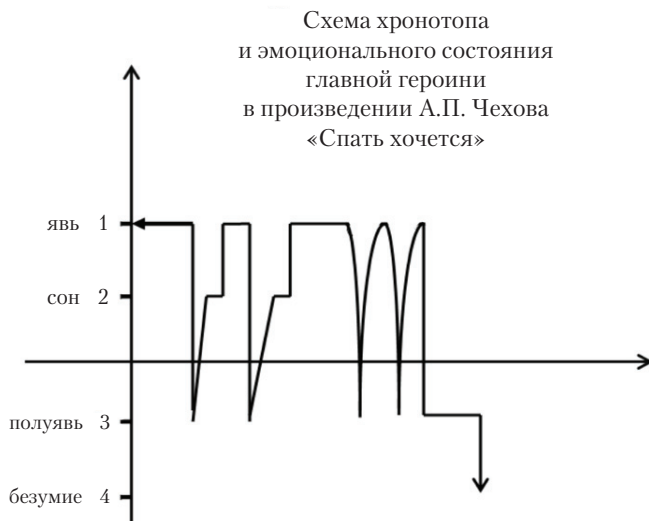


Рис. 1.

Явь (1). Ночь. Комната в квартире хозяев. От слов «Она поднимает глаза...» до «...скоро опять овладевают ее мозгом» (Чехов 1985, с. 9). Внутри сегмента следует прослойка полуяви (3) «зеленое пятно и тени от панталон и пелёнок колеблются» (Чехов 1985, с. 9).

Сон. 2. Ночь. Комната в квартире хозяев. От слов «Опять она видит шоссе...» до «Слышишь, подлая?» (Чехов 1985, с. 10) Девочке даже во сне хочется спать: «глядя на них, Варьке страстно хочется спать» (Чехов 1985, с. 10).

Явь. 1. День. Квартира хозяев. Парадная. Лавочка. От слов «Варька вскакивает...» до «В печке кричит сверчок...» (Чехов 1985, с. 10–11). В этот день проникает уже не просто полуявь, но почти бред: «Она садится на пол, чистит калоши и думает, что хорошо бы сунуть голову в большую, глубокую калошу и подремать в ней немножко... И вдруг калоша растет, пухнет, наполняет собою всю комнату, Варька роняет щетку, но тотчас же встряхивает головой, пучит глаза и старается смотреть так, чтобы предметы не росли и не двигались в ее глазах» (Чехов 1985, с. 10); «Голову тянет к столу, картошка рябит в глазах, нож валится из рук...» (Чехов 1985, с. 11).

Полуявь. 3. Ночь. Комната в квартире хозяев. Чехов называет Варькино состояние «полусон». От слов «зеленое пятно на потолке...» до «прислушавшись к крику» (Чехов 1985, с. 11).

Безумие, помутнение сознания, аффект (4). Ночь. Комната в квартире хозяев. От слов «...находит врага, мешающего ей жить...» до «...спит крепко, как мертвая» (Чехов 1985, с. 12). Варька обнаруживает, что враг – ребенок, именно он не дает ей спать. «Ложное представление овладевает Варькой» (Чехов 1985, с. 12). В финале девочка спит «крепко, как мертвая» (Чехов 1985, с. 12): по всей вероятности, утром ее и ждет избивание до смерти. Последний абзац о совершении преступления Чехов добавил для переиздания произведения в сборнике «Хмурое утро», обозначив не только место намерения убить собственно экшна, но и более явные признаки безумия девочки (ее диалог с зеленым пятном): «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами...» (Чехов 1985, с. 12).

По схеме мы видим, как в произведении по ходу движения сюжета уменьшается пространство сна и яви героини, автор нагнетает, сгущает ее эмоциональное состояние; полуявь прослаивается в явь и сон, занимает все больше места и времени и постепенно переходит в безумие.

Важны водоразделы, швы, границы между слоями яви, полуяви и сна, говорящие о болезненном сне, его нехватке, невозможности пробудиться даже от окрика или удара: часть такого водораздела во сне, а часть – уже в яви:

1. «Варька идет в лес и плачет там, но вдруг кто-то бьет ее по затылку с такой силой, что она стучается лбом о березу. Она поднимает глаза и видит перед собой хозяина-сапожника.

– Ты что же это, паршивая? – говорит он. – Дитё плачет, а ты спишь?» (Чехов 1985, с. 9).

2. «Подайте милостынки Христа ради! – просит мать у встречных. <...> – Поддай сюда ребенка! – отвечает ей чей-то знакомый голос...» (Чехов 1985, с. 10).

Повествователь симпатизирует Варьке, порой показывая события ее органами чувств («толстая плечистая хозяйка», «возле ходит толстая, сердитая хозяйка с засученными рукавами и говорит так громко, что звенит в ушах»). Нагнетание тяжести эмоционального состояния героини, сопряженное с изменением хронотопа (ночь, комната хозяев; день, квартира хозяев, парадная, лавочка; ночь, комната хозяев), как видно по данной схеме, демонстрирует в итоге аффективное состояние (безумие), которое делает Варьку невменяемой на момент совершения преступления.

Настоящие, пусть и косвенные убийцы ребенка – его родители. Возможно, у них первенец, мать очень молода, но то, что отец и мать всецело доверили свое дитя столь неопытной, да еще и измож-

денной от хронического недосыпа няньке, не находит оправдания. У молодой хозяйки явно приглушен материнский инстинкт и любовь к ребенку: она не стремится быть рядом с малышом, лично успокоить его, приласкать, подержать на руках, вечером проводит время с гостями, не называет своего ребёнка по имени.

Чехов отодвигает событие убийства в самый финал произведения (как Бунин, по наблюдениям Л. Выготского, отодвигает от внимания читателя убийство Оли Мещерской [Выготский 1986, с. 146–158]), во всем тексте вызывая у читателя эмпатию к Варьке через повествователя, способного видеть события ее глазами, и специфику обращенной к героине (приказы, угрозы, оскорбления) и исходящей от нее речи (автоматическое мурлыканье колыбельной). Средствами поэтики (на пространственно-временном, мотивном, субъектно-объектном, речевом и других уровнях), обдуманном привлечением в художественную реальность физиологических и медицинских данных Чехов «оправдывает» свою героиню.

Литература

- Выготский 1986 – *Выготский Л.С.* «Лёгкое дыхание». Глава VII // Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева. М.: Искусство, 1986.
- Грехова 2017 – *Грехова О.А.* Тема «усталого» детства в рассказах А.П. Чехова и К. Мэнсфилд // Уральский филологический вестник. 2017. № 4. С. 178–186.
- Ковальзон 2012 – *Ковальзон В.М.* Забытый основатель биохимии и сомнологии // Природа. 2012. № 5. С. 85–89.
- Кубасов 1998 – *Кубасов А.В.* Диалог с Григоровичем («Спать хочется») // Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург, 1998. С. 152–165.
- Лесевич 1887 – *Лесевич В.* Экскурсии в область психиатрии. 1. О психическом рождении // Русская мысль. 1887. № 2. С. 4.
- Ли Хо 2019 – *Ли Хо.* Рассказ «Спать хочется» // Ли Хо. Языковое представление сновидений в прозе Чехова: реальность и ирреальность: Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2019. С. 130–133.
- Никаноров 2019 – *Никаноров С.А.* Тема безрадостного детства в рассказах Чехова «Спать хочется» и «Ванька» // Вестник Шадринского гос. пед. ун-та. 2019. № 3 (43). С. 266–270.
- Семёнова 2020 – *Семёнова Н.В.* Анализ рассказов Чехова «Спать хочется» и «Анна на шее». Тверь, 2020. 52 с.
- Семёнова, Лелис 2011 – *Семёнова Н.В., Лелис Е.И.* К проблеме видов подтекста в рассказе А.П. Чехова «Спать хочется» // Вестник Удмуртского ун-та. 2011. Вып. 2. С. 146–152.

References

- Grekhova, O. (2017), “The theme of “tired” childhood in the stories of A.P. Chekhov and K. Mansfield”, *Ural Philological Bulletin*, vol. 4, pp. 178–186.
- Kovalzon, V. (2012), “The forgotten founder of Biochemistry and Somnology”, *Priroda*, vol. 5, pp. 85–89.
- Kubasov, A. (1998), “The dialog with Grigorovich (“I want to sleep”)”, *Proza A.P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii*. Monografiya [Prose by A.P. Chekhov. The art of stylization. Monograph], Yekaterinburg, Russia, pp. 152–165.
- Lesevich, V. (1887), “Excursions to the field of psychiatry. 1. About mental degeneration”, *Russkaya mysl'*, vol. 2, p. 4.
- Li, Kho (2019), “The story ‘I want to sleep’”, *Yazykovoye predstavleniye snovideniy v proze Chekhova: real'nost' i ireal'nost'* [Linguistic representation of dreams in Chekhov's prose: reality and irreality], Ph.D. Thesis, Rostov-na-Donu, Russia.
- Nikanorov, S. (2019), “The theme of a joyless childhood in Chekhov's stories ‘I want to sleep’ and ‘Van'ka’”, *Vestnik Shadrinskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, vol. 3 (43), pp. 266–270.
- Semenova, N. (2020), *Analiz rasskazov Chekhova “Spat' khochetsya” i “Anna na sheye”* [Analysis of Chekhov's stories “I want to sleep” and “Anna on the neck”], Tver', Russia.
- Semenova, N., Lelis, Ye. (2011), “On the issue of the subtext types in the story of A.P. Chekhov “I want to sleep”, *Vestnik Udmurtskogo Universiteta*, vol. 2, pp. 146–152.
- Vygotskii, L. (1986), ““Easy Breathing”, Chapter 7”, in Leontiev, A.N. (foreword), *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art], Iskusstvo, 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), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; elena_seifert@list.ru

«Вот мой проект»:
художественная деталь и ее роль
в формировании семантики временного потока
в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»

Елена А. Маряхина

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

Аннотация. В статье делается попытка оценить роль художественной детали в формировании смыслов, связанных с категорией времени, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». В качестве материала для анализа выбран небольшой эпизод из первого акта пьесы, в котором Ермолай Лопухин коротко передает суть своего проекта. Рассмотрение проекта Лопухина имеет важное значение с точки зрения интерпретации предложенной им картины будущего, которая, при тщательном анализе представленных в проекте деталей, позволяет проследить в воображаемом героем устройстве будущей жизни, в задуманном им новом пространстве, элементы прошлого, повторение того, что уже было. Благодаря лингвистическим и семантическим повторам и пересечениям смысловых компонент внесценических художественных деталей, относящихся к воображаемому будущему, и деталей, представленных в сценическом и внесценическом пространстве настоящего, происходит образование определенного мотивного ряда. Анализ системы деталей в контексте небольшой сцены, в которой Лопухин излагает свой проект, а также в контексте всего художественного целого пьесы дает возможность по-новому увидеть семантику временного потока и всего онтологического плана в последней пьесе А.П. Чехова.

Ключевые слова: художественная деталь, хронотоп, смыслообразование, онтология временного потока

Для цитирования: Маряхина Е.А. «Вот мой проект»: художественная деталь и ее роль в формировании семантики временного потока в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 53–64. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-53-64

“Here is my plan”.
An artistic detail and its role in the formation of semantics
of the time flow in *The Cherry Orchard* by Chekhov

Elena A. Maryakhina

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

Abstract. The article makes an attempt to evaluate the role that an artistic detail plays in the formation of meaning related to the concept of time in *The Cherry Orchard* by Anton Chekhov. The episode where Yermolai Lopakhin represents the contents of his plan is taken as a material for the analysis. The examination of the plan becomes very important if one uses it for interpretation of a vision of the future that the character suggests. The close analysis of the details included into the plan allows finding that Lopakhin's image of future life contains some elements of the past or the recurrence of what already existed in the past. The linguistic and semantic repetitions and intersections for the sense bearing components of out-of-stage artistic details related to imaginary future and the details that exist in the stage and out-of-stage space of the present lead to the formation of certain motifs. The examination of the system of details in the context of the episode where Lopakhin describes his plan and in the context of the literary text of the play as a whole gives an opportunity to look from a new angle at the semantics of the time flow and at the ontological layer in the last Chekhov's play.

Keywords: artistic detail, chronotope, meaning-making, ontology of the time flow

For citation: Maryakhina, E.A. (2021), “ ‘Here is my plan’. An artistic detail and its role in the formation of semantics of the time flow in *The Cherry Orchard* by Chekhov”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 53–64, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-53-64

Прочитывая последнюю пьесу Чехова, невольно присоединяешься к многократным попыткам исследователей увидеть всю сложность внутреннего бытия человека в контексте самого движения жизни, берущего исток в прошлом и ежесекундно устремляющегося в будущее. А.П. Скафтымов пишет, что «судьба усадьбы всех по-своему интересует, но за этим частным моментом у всех мыслятся и чувствуются желания более общего характера. <...> Лопухин в своих мечтах о дачах, в конечном счете, грезит о каком-то общем коренном изменении жизни» [Скафтымов 1972, с. 429]. Это переустройство жизни укладывается в детально начертанную

схему будущего, представленную в проекте Лопехина, который, по утверждению С. Сендеровича, «находится в фокусе пьесы» [Сендерович 2007]. Отталкиваясь от положения теории И.В. Силантьева о том, что художественная деталь, благодаря повторам, образует мотив [Силантьев 2004], рассмотрим содержащиеся в проекте детали в контексте сцены и всего художественного целого и попробуем выявить круг мотивов, образуемый сцеплением смысловых компонент отдельных деталей, а также потенциал деталей в создании смысловой многозначности текста.

Прежде чем начать вести речь о проекте, Лопехин взглядывает на часы («Лопехин. Мне хочется сказать вам что-нибудь очень приятное, веселое. *(Взглянув на часы)*»¹). Часы, согласно словарю символов Х.Э. Керлота, есть «знак в форме круга»²; часы «связаны с обозначением вечного движения; <...> управляют временами года и жизнью человека»³. Внимание читателя фиксируется на категории времени, на его сжатости и, одновременно, на его потоке. На сложность исследований, связанных с философией времени в пьесе, обращали внимание О.В. Шалыгина, подчеркивающая необходимость анализа смыслообразования именно в связи с понятием «течения времени» [Шалыгина 2007, с. 159], и И.Н. Сухих, полагающий, что по своей внутренней сюжетной структуре «Вишневый сад» представляет собой пьесу о «судьбе человека в потоке времени» [Сухих 2001, с. 40]. Постараемся систему содержащихся в проекте художественных деталей и их соединение с деталями сценическими оценить в аспекте категории времени и цикличности жизни.

Лопехин рассуждает следующим образом:

<...> вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть... Вот мой проект. <...> Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода (Чехов 1978, с. 205).

¹Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. // АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 205 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора и страницы).

²Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 565.

³Там же. С. 565.

Вычленение деталей в данном высказывании является непростой задачей. Художественная деталь, по определению Л.Е. Чернец, представляет собой «малую единицу предметного мира произведения» [Чернец 2004, с. 43]. В.И. Тюпа определяет деталь как «единицу художественной семантики» [Тюпа 2008, с. 54], поэтому «малое» не стоит понимать в буквальном смысле как визуально малый объект. «Река» и «железная дорога» являются внесценическими пейзажными деталями, характеризуются свойством протяженности и могут быть соотнесены с категорией потока, но река обладает также свойством глубины, а железная дорога ассоциативно связывается в сознании с категорией скорости передвижения в потоке времени. Так, представление о детали как единице предметного мира в чеховском драматургическом пространстве усложняется. Пейзажная деталь становится частью хронотопа. Более того, сад и землю по реке в качестве деталей рассматривать затруднительно, но в пространстве воображаемого Лопахиним будущего они оказываются «разбитыми на дачные участки», то есть раздробленными на детали.

«Железная дорога» продолжает мотив, берущий начало еще в сцене ожидания приезда хозяев в виде упоминания о поезде, и это традиционный для русской литературы, упомянутый в «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы» [Словарь 2003] мотив «стремительного движения мира и человека» [Словарь 2003, с. 100]. В высказывании Лопахина «железная дорога» открывает возможную перспективу переустройства привычного пространства и бытия, и перспектива эта является, в его понимании, неизбежной вследствие приближающихся торгов. Часы, на которые взгляды Лопахин, выполняют функцию знака, указывающего на утекающее время. В энциклопедии символов В. Бауэра, И. Дюмотц, С. Головина отмечается, что с момента открытия часов время только ускоряется, и от эпохи к эпохе становится все отчетливее связь между временем и деньгами⁴. В проекции на образ Лопахина «железная дорога» и «часы», упоминание о торгах и повторяющиеся реплики «выход есть», «другого выхода нет» могли бы служить основанием для соотнесения Лопахина с эпохой ускорения, где ценность приобретает каждая минута. Однако не стоит забывать, что поезд приходит с опозданием («Гаев. Поезд опоздал на два часа. <...> Каковы порядки?» (Чехов 1978, с. 199)), а Лопахин, уснув за чтением книги, не успевает к его приходу («Лопахин. <...> Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встре-

⁴Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. С. 374–375.

титель, и вдруг проспал... <...>» (Чехов 1978, с. 197)), следовательно, мотив «железной дороги», спроецированный в будущее, отчасти инверсирован, изначально связан с нарушением расписания, непоспеванием за временем, то есть с состоянием все той же долгой и неспешной дороги. Получается, что устройство жизни в той исторической реальности, с которой связываются предлагаемые Лопахиним преобразования, сменив форму и ритмы, остается прежним по своей сути.

«Река», по мнению Т.Г. Ивлевой, воплощает собой «постоянное движение повседневной жизни» [Ивлева 2001, с. 41], но при этом «семантика образа реки усложняется, приобретает значимость державинской реки времен» [Ивлева 2001, с. 41]. В словарях символов архетипические значения «реки» связываются с понятиями «потока»⁵, «забвения» [Ханзен-Лёве 2003, с. 71] того, кто погружается в этот поток, и выхода из него как перемещения в высшие сферы бытия, в царство вечности. Керлот описывает «реку» как «амбивалентный символ, с одной стороны, означающий плодородие <...>, с другой – необратимое течение времени и, как следствие, потерю и забвение»⁶. Амбивалентность данной символической детали сохраняется и в драматургическом творчестве Чехова. В «Вишневом саде» река связывается, с одной стороны, с гибелью маленького Гриши («Раневская. <...> вот тут на реке... утонул мой мальчик» (Чехов 1978, с. 220)), а с другой – с романтическим настроением встреч Ани и Пети Трофимова («Аня. <...> Пойдемте к реке. Там хорошо» (Чехов 1978, с. 228)), во время которых происходит трансформация душевного состояния Ани и ее устремления переводятся в сферу надежд на новое, лучшее будущее. Но исследователи редко обращают внимание на то, что мотив реки впервые вводится в пьесе именно в реплике Лопахина, повествующего о своем проекте, и именно в данном контексте особым образом раскрывается семантическая многогранность этой пейзажной детали, неразрывно связанной с категорией времени. Так, «река», деталь внесценическая, пейзажная, соединяется с «часами» – деталью, присутствующей на сцене и включенной в предметную систему при помощи вполне бытового жеста, когда герой достает часы, чтобы узнать текущее время. Такое смысловое сцепление деталей подтверждает мысль А.П. Чудакова о том, что «в понятие крупной и мелкой детали в художественной системе вкладывается значение иное, чем в эмпирической действительности» [Чудаков 2016, с. 180]. Соположение этих деталей усложняет

⁵ Голан А. Миф и символ. Избранное. М.: Русслит, 1993. С. 99.

⁶ Керлот Х.Э. Указ. соч. С. 437.

прочтение каждой из них и в значительной степени расширяет семантическую составляющую мотива движения времени, с которым соотносится индивидуальное бытие – Ани и Пети, Раневской и Лопахина, – устремленность героя в прошлое или в будущее. Но настолько ли отделено будущее от прошлого? Не в прошлом ли берет будущее свой исток?

Сад и земля у реки, в настоящем времени представляющие некую целостность, очерченную границами усадьбы, во внесценическом пространстве гипотетического будущего превращаются в «клочки»:

<...> у вас до осени не останется ни одного свободного клочка. <...> Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад <...> (Чехов 1978, с. 205).

Усадьба как целостное пространство оказывается разбитой на «дачные участки», расположенные вдоль реки. Будучи достроенными в сознании читателя, они, очевидным образом, обретут форму, имеющую в своем составе углы. Прослеживается противостояние целого, геометрически отображаемого, как правило, в виде шара или круга, также отождествляемого в культуре с образом солнца⁷, и частного, образуемого путем «разбивания» этого целого. Гипотетические «дачные участки» представлены внесценически, но тонкое сцепление с деталями сценическими образуется благодаря семантическим повторам. Можно заметить, что в начале пьесы разбивается круглое блюдечко Дуняши («Яша. Гм... Огурчик! *(Оглядывается и обнимает ее; она вскрикивает и роняет блюдечко. <...> <...> Дуняша (сквозь слезы). Блюдечко разбила...*» (Чехов 1978, с. 202)), а вскоре после того, как Лопахин завершит свой рассказ о проекте, окажутся разорванными и, следовательно, превращенными в клочки, телеграммы («Любовь Андреевна. Это из Парижа. *(Рвет телеграммы, не прочитав)*» (Чехов 1978, с. 206)). Мотивная структура, образуемая сочетанием семантических компонент художественных деталей, подводит к мысли о цикличности, ранее высказанной Андреем Белым: «Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механический цикл, из которого все труднее вырваться. “А” убивает себя для “В”, “В” для “С”, но и “С”, за которого “А” и “В” отдают себя, оставаясь нулями, вместо органически связанной переживаниями жизни, отдает себя “А”, тоже превра-

⁷ Керлот Х.Э. Указ. соч. С. 276.

щается в нуль»⁸. Если соединить мотив реки, актуализированный в значении непрестанно движущегося потока времени, с мотивом разбитого целого, представленного такой деталью, как «клочки земли» – «дачные участки», то в проекте Лопехина осуществится тот самый цикл, но, думается, не совсем так, как представлял его себе Андрей Белый. Некая субстанция, связывающаяся с индивидуальным бытием человека, с его прошлым и настоящим, подчиняясь жизненному потоку, оказывается разрушенной, но прошлое не полностью уничтожается, а лишь переходит в иную форму и начинает новый круг. На каждом из «клочков» образуется свое отдельное целое:

<...> дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным... (Чехов 1978, с. 206).

«Чай», который дачники пьют где-то, вне пространства сцены, на своих балконах, – повторяет кофейный ритуал Раневской, и здесь явно прослеживается известный в русской литературе «мотив неторопливого утреннего кофе/чая на фоне чьих-то трудов (атрибут праздного, обеспеченного или иностранного быта)» [Словарь 2009, с. 235], то есть мотив неспешной жизни, противостоящий мотиву железной дороги и, одновременно, слитый с ним. Получается, что одно, отдающее себя для другого, не сводится к нулю; где-то там, за сценой, и на самой сцене разрушается прежняя жизнь с ее горестями и радостями и возникает другая, в своей основе повторяющая старую.

Перейдем теперь к основному аргументу, используемому Лопехиным для доказательства необходимости вырубки сада. Аргумент состоит в том, что «вишню <...> никто не покупает» (Чехов 1978, с. 205). Со слов Фирса читатель знает, как в прошлом, «лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, <...> варенье варили» (Чехов 1978, с. 206), «и, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков» (Чехов 1978, с. 206). Символический образ «вишни» становится бытовым явлением, внесценической предметной деталью, гастрономическим товаром, и вновь малая единица вечно мира вырастает до символа – прежнего уклада и

⁸Белый А. «Вишневый сад» // Белый А. А.П. Чехов: pro et contra / Сост., общ. ред. И.Н. Сухих; СПб.: РХГИ, 2002. (Русский путь) [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_17_1907_arabeski.shtml (дата обращения 5 февраля 2021).

благополучия дома и все того же движения времени. Мотив «вишни» соединяется с семантикой «воза» – детали, так же представленной внесценически и продолжающей, вслед за экипажем, мотив долгой дороги в оппозиции к современной скоростной железной дороге. Однако мотив «сушеной вишни» может быть спроецирован и на внесценическое будущее, ведь возили ее в былые времена «в Москву и в Харьков». В финале пьесы в Москву отправится Петя Трофимов («Трофимов. Да, провожу их в город, а завтра в Москву» (Чехов 1978, с. 243)), а в Харьков поедет Лопухин («Лопухин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом» (Чехов 1978, с. 251)), и здесь вновь можно увидеть замыкание круга бытия, в котором будущее незаметно вбирает в себя частицу прошлого. Поэтому вишню можно отнести к еще одному элементу, посредством которого происходит выстраивание хронотопа в пьесе.

А.Ф. Кофман, трактуя модель пространства и времени в пьесе, полагает, что «в отличие от “земного рая” Москвы из “Трех сестер”, спроецированного в план прошлого и будущего, вишневый сад существует в плане настоящего – это как бы параллельный мир, развернутый подле мира реального» [Кофман 2013, с. 522]. Исследователь упускает из виду связи, прослеживаемые именно благодаря контекстному анализу художественных деталей. Можно допустить, что «вишня», неотделимая в сознании читателя от образа «сада», при этом встроенная в ряд гастрономических деталей и отражающая бытовые ритуалы прошлого, участвует в формировании значимых сюжетных смыслов и, посредством топонимического соотнесения, соединяет планы прошлого и будущего. Впрочем, открытым для интерпретаций остается вопрос о том, почему именно Петя Трофимов и Лопухин, по своей внутренней сути противопоставленные ценностному миру усадьбы, окажутся в постсюжетном пространстве будущего связанными с топосом, на который некогда распространялось счастливое, благополучное время жизни усадьбы. Вновь художественная деталь подводит к мысли о цикличности бытия, но, одновременно, уводит все дальше от однозначных трактовок.

Мотив сушеной вишни, переводящий внимание читателя и зрителя в прошлое, но указывающий на топонимику будущего, только на первый взгляд вовсе не связан с прерывающей аргументацию Лопухина диалогом Пищика и Раневской («Пищик (*Любови Андреевне*). Что в Париже? Как? Ели лягушек? – Любовь Андреевна. Крокодилов ела» (Чехов 1978, с. 206)). Исследователи при рассмотрении данного диалога приходят к выводу о его интертекстуальной природе. По предположению Н.А. Веселовой, «крокодил попал в “Вишневый сад” из “Гамлета”»: “Woo’tweep, woo’tfight, woo’tfast,

woo'ttearhyselself? / Woo'tdrinkupeisel, eatacrocodile?» – восклицает Гамлет в конце I действия V акта, иронизируя над аффектированными способами выразить горе, а также, как пишут М.М. Морозов и А.Т. Парфенов, “над модными среди знатной молодежи той эпохи “любовными обетами”, заключающимися в том, например, чтобы выпить уксус (eisel) или поклясться съесть одного из тех крокодилов, которыми аптекари украшали окна своих лавок”» [Веселова 2006, с. 209]. Логика соотношения с шекспировским текстом позволяет исследователям прийти к выводу о том, что на вопрос Пищика о парижской жизни Раневской та ответила шуткой, не без горечи вспомнив о «степени отчаяния, до которой доходили ее отношения с парижским любовником» [Веселова 2006, с. 235]. Франция оборачивается для Раневской не роскошной своей стороной, «поеданием» не лягушек, но «крокодилов», и подтверждением тому становятся слова Ани («Аня. Приезжаем в Париж, там холодно, снег. <...> Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала...» (Чехов 1978, с. 201)). В финале же пьесы поток жизни, как река времени, захватывает и возвращает героиню в Париж.

Перекидывая мостик между «вишней», плодородной в прошлом, не рождающейся в настоящем, при этом связанной с топонимикой будущего, и «лягушкой» и «крокодилом» как символами парижского прошлого, покинутого Раневской лишь для того, чтобы вернуться туда вновь, можно заметить неизбежность этого круга, на который жизнь возвращает чеховского героя и весь мир его вещей. Здесь смыкается связь между деталями: «вишня» не плодоносит, и потому в проекте Лопухина ей нет места. Однако странно звучат его слова о том, что вишневый сад в своем переустроенном виде может стать «счастливым, богатым, роскошным» (Чехов 1978, с. 206). Следовательно, в восприятии Лопухина, в его картине будущего «сад и земля по реке, разбитые на дачные участки» (Чехов 1978, с. 205) – все тот же вишневый сад. В каком аспекте он, срубленный, сохранится как «вишневый сад»? Можно предположить – в аспекте цикличности, создаваемой семантикой «сушеной вишни», и «лягушки» с «крокодилом», и дачного чая на балконе, и быстрой, но все же долгой железной дороги, что пролегла неподалеку от реки.

Итак, рассмотрение пересечений смысловых компонент внесценических деталей, включенных в проект Лопухина, и деталей, входящих в предметный мир сцены, позволяет расширить вариативность прочтения онтологического плана пьесы. Мотив стремительного движения жизни, подчиняющий себе индивидуальное

бытие каждого из героев, постоянно снижается и оказывается инверсированным, а в мотиве разбитого и разорванного прошлого читается складывающаяся из клочков новая жизнь, в основе своей повторяющая прежнюю, лишь внешне сменившая ритм. Детали сливаются в мотив цикличности жизни, но такой, при которой «А» не умирает для «Б» или, по крайней мере, умирает не вполне, а лишь переходит на новый виток своего бытия.

Литература

- Веселова 2006 – *Веселова Н.А.* О флоре и фауне «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. / Ю.В. Доманский, Д. Клэйтон. Тверь; Оттава, 2006. С. 230–238.
- Ивлева 2001 – *Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 127 с.
- Кофман 2013 – *Кофман А.Ф.* Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» // Культура и искусство. 2013. № 5 (17). С. 516–524.
- Сендерович 2007 – *Сендерович С.* Последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 290–317 [Электронный ресурс]. URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/74-s-senderovich-poslednyaya-shutka-chekhova> (дата обращения 5 февраля 2021).
- Силантьев 2004 – *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
- Скафтымов 1972 – *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–435.
- Словарь 2003 – Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: СО РАН, 2003. Вып. 1. 243 с.
- Словарь 2009 – Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: СО РАН, 2009. Вып. 3, ч. 2. 521 с.
- Сухих 2001 – *Сухих И.Н.* Струна звенит в тумане. 1903. «Вишневый сад» // Сухих И.Н. Книги XX века: русский канон: Эссе. М.: Независимая Газета, 2001. С. 19–44.
- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Деталь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 54.
- Ханзен-Лёве 2003 – *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Академ. проект, 2003. 816 с.

- Чернец 1999 – *Чернец Л.В.* Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа; Академия, 1999. С. 42–51.
- Чудаков 2016 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
- Шалыгина 2007 – *Шалыгина О.В.* Онтологизация временного потока в ритмической композиции «Вишневого сада» А.П. Чехова // Вестник Челябинского гос. ун-та. Серия «Филология. Искусствоведение». 2007. Вып. 17. № 22 (100). С. 157–168.

References

- Chernets, L.V. (1999), "Detail", in Chernets, L.V. (ed.), *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy: Ucheb. Posobie* [Introduction to literature studies. Work of literature. The main concepts and terms. A textbook], Vysshaya shkola, Academia, Moscow, Russia, pp. 42–51.
- Chudakov, A.P. (2016), *Poetika Chekhova. Mir Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie* [Chekhov's poetics. Chekhov's World. Origins and Assertion], Azbuka, Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Hansen-Löve, Aage A. (2003), *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov* [Russian symbolism. The system of poetic motifs], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Ivleva, T.G. (2001), *Avtor v dramaturgii A.P. Chekhova* [Author in Chekhov's drama-turgy], Tverskoi gos. universitet, Tver', Russia.
- Kofman, A.F. (2013), "Literary space and time in 'The Seagull', 'Three sisters', and 'The Cherry Orchard' by Chekhov", *Culture and Art*, no. 5 (17), pp. 516–524.
- Romodanovskaya, Y.K. (ed.-in-chief) (2003), *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury. Eksperimental'noe izdanie. Vyp. 1.* [Dictionary-directionary of plots and motifs in Russian literature. Experimental publication, vol. 1], SO RAN, Novosibirsk, Russia.
- Romodanovskaya, Y.K. (ed.-in-chief) (2009), *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury. Eksperimental'noe izdanie. Vyp. 3, ch. 2* [Dictionary-directionary of plots and motifs in Russian literature, Experimental publication, vol. 3, part 2], SO RAN, Novosibirsk, Russia.
- Senderovich, S. (2007), "Chekhov's last joke", *Literature Issues*, no. 1, pp. 290–317, available at: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/74-s-senderovich-poslednyaya-shutka-chekhova> (Accessed 5 February 2021).
- Shalygina, O.V. (2007), "Ontologization of the time flow in rhythmic composition of 'The Cherry Orchard' by Anton Chekhov", *Chelyabinsk State University Bulletin (Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta), Philology, Art Studies*, vol. 17, no. 22 (100), pp. 157–168.

- Silant'ev, I.V. (2004), *Poetika motiva* [Poetics of motif], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Skaftymov, A.P. (1972), "Principles of structure in Chekhov's plays", in Skaftymov, A.P., *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelei: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [The moral search undertaken by Russian writers. Articles and research on Russian classic authors], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 404–435.
- Sukhikh, I.N. (2001), "A string is tingling in the fog. 1903. 'The Cherry Orchard' ", in Sukhikh, I.N., *Knigi XX veka: russkii kanon: esse* [Books of the 20th century. Russian canon. Essays], Nezavisimaya Gazeta, Moscow, Russia, pp. 19–44.
- Туупа, V.I. (2008), "Detail", in Tamarchenko, N.D. (ed.-in-chief), *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. The dictionary of modern concepts and terms], Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, p. 54.
- Veselova, N.A. (2006), "On the flora and fauna in 'The Cherry Orchard' ", in Domanskii, Y.V. and Clayton, J.D. (ed.), *Chekhovskie chteniya v Ottave: Sb. nauch. Trudov* [Chekhov's conference in Ottawa. A collection of scholarly papers], Tver', Russia; Ottawa, Canada, pp. 230–238.

Информация об авторе

Елена А. Маряхина, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; emariakhina@gmail.com

Information about the author

Elena A. Maryakhina, applicant, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; emariakhina@gmail.com

Немецкий «уклон» Сэмюэля Беккета

Ольга В. Затонская

*Поволжский институт управления имени П.А. Столыпина –
филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Саратов, Россия, red.barsik@mail.ru*

Аннотация. Тема статьи – становление художественного мира С. Беккета. Наряду с такими факторами «воспитания» ирландского писателя, как мир представлений и романы Д. Джойса, как близкое знакомство с традициями французской драматургии и с формировавшейся им же поэтикой «абсурда», одним из важных аспектов становления как писателя было воздействие на него немецкой культуры и немецкой литературы. Немецкая литература вдохновляла Беккета и явлениями бытовой культуры, языком, и творчеством, и философскими идеями таких мыслителей, как Шопенгауэр, Ницше, Гельдерлин, у которых Беккет воспринял и художественно отразил в своем творчестве идею трагизма художника-одиночки, его непонятость в любви, ироническую дистанцию к самой идее трагизма и идею «сверхчеловека» как конечной стадии становления человека «истинного». Из немецкого языка Беккет часто заимствовал и просторечную колоритную лексику, и структурную организацию своих произведений. Идеино близкие Беккету Шопенгауэр и Ницше подвели Беккета к теме античности, неотделимой от немецкой культуры. Отсюда понятнейшая общность во взглядах на такие фундаментальные концепты бытия, как цикличность и бессмысленность, смерть Бога, одиночество.

Ключевые слова: Беккет, Джойс, Шопенгауэр, Ницше, Гельдерлин, античность, немецкий, драма, абсурд

Для цитирования: Затонская О.В. Немецкий «уклон» Сэмюэля Беккета // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 65–73. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-65-73

Samuel Beckett's German inclination

Olga V. Zatonskaya

*Povolzhsky Institute of Management named after P.A. Stolypin –
the branch of Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Saratov, Russia, red.barsik@mail.ru*

Abstract. The article's topic is formation of the artistic world of S. Beckett. Along with such factors of the “education” of the Irish writer as the world of the ideas and novels of D. Joyce, as a close acquaintance with traditions of the French drama and poetics of the “absurd” that he himself formed, the influence of the German culture and literature was an important aspect of his becoming a writer.

German literature inspired Beckett by phenomena of the everyday culture, language, and the works and philosophical ideas of such thinkers as Schopenhauer, Nietzsche and Hölderlin. From them S. Beckett perceived and artistically reflected in his work an idea of a tragic solitude of an artist, his being misunderstood in love, an ironic distance in regard to the very idea of tragedy and the idea of a “superman” as the final stage in the formation of a “true” person. In the German language, Beckett often borrowed both the colloquial racy vocabulary and the structural organization of his works. The author believes that Beckett's interest in intellectually close Schopenhauer and Nietzsche lead him to the theme of antiquity, inseparable from German culture. That is why one can see their common views on such fundamental concepts of existence as the cyclicity and inanity, death of God, solitude.

Keywords: Beckett, Joyce, Schopenhauer, Nietzsche, Hölderlin, antiquity, German, drama, absurd

For citation: Zatonskaya, O.V. (2021), “Samuel Beckett's German inclination”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 65–73, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-65-73

Проблематика национальных и интернациональных связей Сэмюэля Беккета и соответствующих «следов» в его творчестве обсуждается в литературоведении давно и с регулярной повторяемостью, однако его тексты, требующие от читателя и исследователя весомого багажа в области освоения мировой культуры, никогда не получали однозначной интерпретации. Сложная квинтэссенция библейских, литературных, философских аллюзий, подобно клубку запутанных понятийных нитей, чаще всего вызывает в его романах и «трагикомедиях» ощущение тоски, брэнности, бессмысленности, пустоты, увлекая читателя в сложную игру поисков смысловых параллелей.

Работы С. Беккета рассматриваются с самых разных возможных позиций. Исследуются «воздействие французского модернизма [Макарова 2007, с. 75], «близость к окружению Д. Джойса» [Макарова 2007, с. 75], восприятие писателем французского и английского языков как «языков творения» [Доценко 2007, с. 85], «аллюзии между пьесами ирландского автора и Священным писанием» [Николаенко 2007, с. 52], ницшеанский след в его творчестве и т. д. И, разумеется, чаще всего творчество Беккета относят к европейскому «театру абсурда» [Токарев 2002, с. 7].

Произведения Беккета представляют собой едкую, местами иронично-пессимистичную призму восприятия мира. Из-за отсутствия авторских комментариев исследователям зачастую остается лишь предполагать наличие типологических схождений или литературных связей между наследием Беккета и произведениями, которые, возможно, могли оказать на его авторское становление сколько-нибудь значимое влияние.

Не удивительно, что предположения эти разнятся в зависимости от глубины и обширности познаний исследователя. В своей книге 2002 года «Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета» Д.В. Токарев пришел к выводу, что Беккет – писатель «вне литературы и вне цитатности» [Токарев 2002, с. 216], но при этом ученый не отрицал, что одновременно есть ощущение, что в текстах Беккета заложена скрытая интертекстуальная основа того, что испытывает читатель. А вот его умозаключение о «внецитатности» Беккета выглядит сомнительно в свете труда Марка Никсона о его дневниках [Nixon 2011], а также последовавшей публикации писем Беккета, которые помогают пролить свет на взгляды писателя и «восстановить исторический контекст» [Чернышев 2018, с. 100]. Эти письма лучше других произведений доказывают, что первые работы ирландского писателя были построены именно на цитировании.

Письма Беккета помогают связать его литературные тексты с работами ряда авторов, влияние которых помогало формировать его собственный стиль. Так, его ранние рассказы “More Pricks than Kicks” («Больше замахов, чем ударов», 1934) – это произведения дублинского периода, где действие происходит еще в достаточно «джойсовских декорациях», однако в эти же 1930-е гг. молодой автор начнет удаляться от Джойса – в том числе и в сторону немецкой литературы, ссылки на которую неоднократно отмечены в трудах ученых-беккетоведов.

Так, в духе немецких комедий (“German comedy”) XIX в. начинается роман «Мечты о женщинах, красивых и так себе» – первое крупное произведение Беккета в прозе. Содержание романа

столь усложнено, что смысл ряда его фрагментов непонятен даже опытному читателю. Английский исследователь Джон Пиллинг, автор многочисленных работ по беккетоведению, даже усомнился в надеждах автора романа найти «своего» читателя (“it is difficult to believe that Beckett had any reader but himself in mind”) [Pilling 2004, p. 2].

Основанный на личных переживаниях и изобилующий авторскими цитатами, роман «Мечты о женщинах» был для Беккета очень личным произведением. В начале 1930-х гг., когда собственный литературный стиль Беккета еще только начинал формироваться, этот роман служил отражением тех произведений, которые способствовали такому формированию. Он был в то время в Германии, путешествовал по стране и даже насытил текст «Мечты о женщинах...» немецкими словами маргинальной сферы речи – типа “abknutschen” («грубо облапиться») [Beckett 1992, p. 14], “Gewohnheitstier” (человек привычек) [Beckett 1992, p. 75], “Sauladen” (свинарник) [Beckett 1992, p. 82] и т. п. К тому же его главный герой Белаква, фактически литературное «альтер эго» Беккета, проходит в романе этапы своих любовных приключений, подобных тем, через которые до поездки в Германию довелось проходить самому Беккету, отчего роман можно с некоторой натяжкой посчитать «автобиографическим».

Серьезным открытием в сфере философии и литературоведения стало в эти годы исследование Дитера Хенриха (Dieter Henrich) “Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin” («Бытие или Ничто. Размышления о Сэмюэле Беккете и Гельдерлине»).

Как видно уже из названия, в основе этой книги лежат два противоположных понятия: «Бытие» и «Ничто». Томас Ашоэр (Assheuer) в статье со сходным же названием “Sein oder Nichts. Im Raum des Lebens” задается вопросом: «Беккет и Гельдерлин? Звучит странно. Что общего между поэтом бытия и поэтом ничто?» (“Beckett und Hölderlin? Das klingt kurios. Was hat der Dichter des Seins mit dem Dichter des Nichts gemein?”)¹. Однако именно через этот парадокс реализуется то, что Беккет охарактеризовал как “Nothing is more real than nothing” (ничто так не реально, как ничто) [Beckett 2009, p. 186]. Метафизические миры Шопенгауэра, Гельдерлина и Беккета оказались схожи в том, что философские понятия о бытии и небытии оказались в контексте пустопорожнего

¹Assheuer T. “Im Raum des Lebens”, available at: https://www.zeit.de/2016/37/sein-oder-nichts-dieter-henrich-metaphysik-hoelderlin?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (Accessed 11 March 2021).

мира, в котором обесмысливалось все, как и само бытие. Даже у поэта эпохи романтизма, считавшего бытие высшей формой существования, появляются мысли, которые могут быть подхвачены поэтом – ниспровергателем рационального смысла:

| | |
|-------------------------|--------------------|
| Es schwinden, es fallen | Без всякого смысла |
| Die leidenden Menschen | С часу на час |
| Blindlings von einer | Исчезают и падают |
| Stunde zur andern | Страдающие люди |

[Куприянов 2009, с. 17].
(Пер. А. Бакалова)

Эти лаконичные строчки, взятые из поэмы Гельдерлина «Песнь судьбы Гипериона» (*Hyperions Schicksalslied*), – стихи о жизни, ускользающей сквозь пальцы, и их смысл в целом совпадает с литературным мироощущением Беккета в целом.

О высокой оценке Беккетом поэзии Гельдерлина свидетельствует и более поздний роман Беккета «Уотт» (*Watt*), в котором вычитываются аллюзии из «Песней судьбы Гипериона». Факт активного воздействия Гельдерлина на художественный мир Беккета дает возможность под другим углом зрения взглянуть и на саму метафизику модерна абсурда, и на путь Беккета к «театру абсурда».

Тема Ф. Гельдерлина логически подводила Беккета и к философии восхищавшегося Гельдерлином Ф. Ницше, и к идейно близкому ему Шопенгауэру, и к неотделимой от них обоих теме античности.

Беспощадный критик декадентской расслабленности современного поколения и христианской цивилизации, Ницше видел панацею от духовного упадка современников в античности, в языческой религии древних, и идейных союзников он находил себе и в публицистике Г. Гейне, и в философской поэзии Ф. Гельдерлина, тоже отразившей разлад общества и личности и тоже воспевавшей единение человека и природы в духе античности.

Период наиболее сильного увлечения древними греками приходится на ранние произведения Ницше. Можно предположить, что это увлечение привлекло его и к философии А. Шопенгауэра. «Мифологический сплав знания и вымысла, обладающий магическими возможностями, виделся Ф. Ницше равновесием полярностей науки и культуры», – пишет Е.М. Щербакова [Щербакова 2009, с. 106]. В своей специфической поэме «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» Ницше наделяет всякую культуру такой характеристикой, как дуализм, в котором постоянно противоборствуют начала Диониса и Аполлона, где бог искусства Аполлон

символизирует собой порядок, стройность, гармонию, тогда как бог дикого опьянения Дионис – тьму, хаос и избыток стихийной силы.

На подобное же расслоение культуры указывает и Шопенгауэр, у которого «ноумен» хаоса весьма схож с началом Диониса, а феномен реальности – с «аполлоновским» началом [Ницше 2003]. В сущности, такая градация искусств окажется близка и Сэмюэлю Беккету, увлекшемуся, подобно Ницше, второй частью книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1818, 1842). В каком-то смысле следы ее воздействия проступают у него и в чрезвычайно зашифрованном стихотворении «Дортмундер» из цикла «Кости эха», в котором герой страдает от ощущения своей униженности перед предметом своего обожания – божественной женщиной, лишившей его своей «музыки»:

...In me, Habbakuk, mard of all sinners
Schopenhauer is dead, the bawd puts her lute away.

Если «немецкое» название этого стихотворения можно еще предположительно связать с каким-то незабываемым романтическим увлечением автора во время посещения им немецкого города Дортмунда, то немецкие словечки встречаются у него и в чисто «английских» стихотворениях, когда герой Беккета, утомившийся долгой «джойсовской» прогулкой по Лондону, выражает свою невероятную усталость немецким эпитетом “m-ü-ü-ü-ü-ü-ü-de” (“Sanies” I), а посетив по пути какой-то бар, видит: “The Barfrau makes a big impression with the mighty bottom” (“Sanies” II).

Среди «Костей эха» есть и четверостишие (единственное рифмованное!), озаглавленное по-немецки:

Da tagte es
redeem the surrogate goodbyes
the sheet astream in your hand
who have no more for the land
and the glass unmisted above your eyes.

А вот и утро
откажись от фальшивых прощаний
простыни из-под пальцев скользят
чист туманом не застланный взгляд
нет иллюзий и нет ожиданий

(Пер. А. Бакалова)

Нечто, похожее на исповеданную Ф. Ницше дионисийскую «исступленность», характеризует и состояние героев раннего романа С. Беккета «Больше лает, чем кусает», где комичные и местами доведенные до абсурда ситуации выливаются, как правило, в трагедию. Думается, что на это мог подействовать ницшевский парадокс: «научитесь смеяться, если хотите остаться пессимистами» [Ницше 2003]. Ницше видел корень трагедии в смехе, в котором, на его

взгляд, заключена вся горечь бытия, смех же, на его взгляд, породил у древних греков и сам жанр трагедии.

Подобное ощущение есть и в произведениях С. Беккета, создания которого трагичны в целом, тогда как его персонажи зачастую заряжены на веселые как предвестья и предшественники какой-то неприятности. Так, Винни, героиня комедии «Счастливые дни», чистит зубы с улыбкой на лице, но улыбка тут же исчезает, как только она вспоминает, что у нее вот-вот кончится паста. От радости встречи с очередным «счастливым» днем героиня переходит к трагическому умозаключению о том, что все вокруг разрушается, включая и ее самое, и ее мужа. Фраза «улыбки как не бывало» проходит через всю пьесу, заключая в себе страдания героев.

Колеблясь между понятиями бытия и пустоты, места бытия в пустоте и наоборот, Беккет не дает ответов на извечные вопросы о смысле существования. Напротив, он задает их тоже, но, может быть, по-другому, с точки зрения своей модернистской реальности. Будучи продуктом своего времени, писатели модерна в целом, и Беккет в частности, рисуют картины маленьких миров отдельных людей, мыслящих обрывками о частностях и, возможно, не способных видеть целостную картину мира.

Беккетоведение далеко не исчерпало своего исследовательского потенциала, и интерес к Сэмюэлю Беккету и его творческому наследию не ослабевает. Существенное влияние на творчество писателя оказала немецкая поэзия и проза XIX в., сделав его творчество еще более емким, усложненным и богатым. Немецкая тема дает науке новую призму для исследования его творческого наследия, помогая понять, как формировался личностный и творческий путь этого крупного, но непростого для осмысления автора.

Литература

- Доценко 2007 – *Доценко Е.Г.* С. Беккет в российском литературоведческом пространстве: к проблеме перевода с английского и французского языков // *Лингвокультурология*. 2007. Вып. 1. С. 83–95.
- Куприянов 2009 – *Зарубежная поэзия в переводах Вячеслава Куприянова* / Сост. и предисл. В.Г. Куприянова. М.: Радуга, 2009.
- Макарова 2007 – *Макарова Л.Ю.* Взаимодействие ирландских и французских традиций в раннем творчестве С. Беккета // *Вестник Челябинского гос. ун-та*. 2007. № 22. С. 75–82.
- Николаенко 2007 – *Николаенко Т.Н.* Пьеса С. Беккета «В ожидании Годо» в контексте поиска литературных соответствий // *Вестник Санкт-Петербургского ун-та*. 2007. Вып. 3. Ч. II. Сер. 9. С. 51–55.

- Ницше 2003 – *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. с нем. Г.А. Рачинского. М.: АСТ, 2003.
- Токарев 2002 – *Токарев Д.В.* Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.
- Чернышев 2018 – *Чернышев И.Н.* Письма Беккета как источник научного комментирования // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. Т. 3. № 4. С. 100–117.
- Щербакова 2009 – *Щербакова Е.М.* Ницше и музыка: Монография. Рязань: Копи-Принт, 2009.
- Beckett 1992 – *Beckett S.* *Dream of Fair to Middling Women.* Dublin: Black Cat Press, 1992.
- Beckett 2009 – *Beckett S.* *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable.* New York: Grove Press, 2009. P. 186.
- Nixon 2011 – *Nixon M.* *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937.* London: Bloomsbury Publishing PLC, 2011. (Historicizing Modernism)
- Pilling 2014 – *Pilling J.* *A companion to Dream of Fair to Middling Women.* Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2014.

References

- Beckett, S. (1992), *Dream of Fair to Middling Women*, Black Cat Press, Dublin, Ireland.
- Beckett, S. (2009), *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, New York, USA.
- Chernyshev, I.N. (2018), “Beckett’s letters as a source of scientific commenting”, *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, vol. 3, no. 4, pp. 100–117.
- Dotsenko, E.G. (2007), “S. Beckett in Russian lingo-cultural space. On the issue of translation from English and French”, *Lingvokulturologiya [Linguoculturology]*, vol. 1, pp. 83–95.
- Kupriyanov, V.G. (comp. and preface) (2009), *Zarubezhnaya poeziya v perevodakh Vyacheslava Kupriyanova* [Foreign poetry translated by Vyacheslav Kupriyanov], Raduga, Moscow, Russia.
- Makarova, L.Yu. (2007), “The interaction of Irish and French traditions in the early works of S. Beckett”, *Bulletin of Chelyabinsk State University*, vol. 22, pp. 75–82.
- Nietzsche, F. (2003), *Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm* [Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism], Rachinskii, G.A. (transl.), AST, Moscow, Russia.
- Nikolaenko, T.N. (2007), “Play by S. Beckett “Waiting for Godot” in the context of the search for literary matches”, *Vestnik of Saint-Petersburg University*, vol. 3, no. 2, series 9, pp. 51–55.
- Nixon, M. (2011), *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*, Bloomsbury Publishing PLC, London, Great Britain. (Historicizing Modernism).

- Pilling, J. (2014), *A companion to Dream of Fair to Middling Women*, Journal of Beckett Studies Books, Edinburgh, Scotland.
- Shcherbakova, E.M. (2009), *Nietzsche i muzyka. Monografiya*. [Nietzsche and Music. Monograph.] Kopi-Print, Ryazan', Russia.
- Tokarev, D.V. (2002), *Kurs na khudshee. Absurd kak kategoriya teksta u Daniila Kharmsa i Samyuelya Bekketa* [Heading for the worst. Absurdity as a category of text by Daniil Kharms and Samuel Beckett.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга В. Затонская, Поволжский институт управления им. П.А. Столыпина – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Саратов, Россия; 410031, Россия, Саратов, ул. Соборная, д. 23/25; red.barsik@mail.ru

Information about the author

Olga V. Zatonskaya, Povolzhsky Institute of Management named after P.A. Stolypin – the branch of Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Saratov, Russia; bld. 23/25, Sobornaya St., Saratov, Russia, 410031; red.barsik@mail.ru

Приемы создания абсурдного
в стихотворениях для детей
Ю. Мориц и А. Гиваргизова

Екатерина Ю. Леонова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, leonova.ekaterina.u@gmail.com*

Аннотация. Цель настоящей работы – раскрытие принципов функционирования абсурда, под которым понимается категория текста, в основе которой лежит приведение к нелепости (*reductio ad absurdum*). В статье исследуются приемы создания абсурдного в стихотворениях для детей Ю. Мориц («Букет котов», «Бюро сгоревших вещей», «Лимон Малинович Компресс», «Хохотальная путаница», «Чудесатые дела») и А. Гиваргизова («Записки собаки охотника», «Посторонним вход воспрещен», «Непривычно»), а также уровни организации текста, на которых создается абсурд у детских поэтов. Делается вывод, что в то время как у Ю. Мориц происходит игра на несущем уровне объектной организации текста (субсистеме эпизодов), у А. Гиваргизова – на внешнем уровне объектной организации (субсистеме кадров внутреннего зрения) и уровне композиционно-речевых форм. В статье анализируется также образная система стихотворений, что позволяет определить вещественность и визуальность поэзии Ю. Мориц и А. Гиваргизова как ключевые особенности их творчества. Одной из основных особенностей поэтики абсурдного в стихотворениях Ю. Мориц становится активизация овеществленных явлений и предметов, вследствие чего стихотворения приобретают насыщенную сюжетность и кинематографичность.

Ключевые слова: абсурд, детская литература, А. Гиваргизов, Ю. Мориц, точка зрения, остранение, субъектно-объектная организация

Для цитирования: Леонова Е.Ю. Приемы создания абсурдного в стихотворениях для детей Ю. Мориц и А. Гиваргизова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 74–83. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-74-83

Techniques of creating the absurd in Yu. Moritz' and A. Givargizov's poems for children

Ekaterina Yu. Leonova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
leonova.ekaterina.u@gmail.com*

Abstract. The purpose of the work is to reveal the principles of the functioning of the absurdity, where it is characterized as a category of text, which is based on the reduction to absurdity (*reductio ad absurdum*). The article studies the methods of creating the absurd in poems for children by Y. Moritz (“Bouquet of cats”, “Bureau of burnt things”, “Lemon Malinovich Compress”, “Laughing confusion”, «Wonderful deeds») and A. Givargizov (“Notes of a hunter’s dog”, “No unauthorized entry”, “Uncustomarily”). It also distinguishes between the levels of text organization, at which absurdity is created by two poets. For Y. Moritz, a play is going at the basic level of the object organization of the text (subsystem of episodes), for A. Givargizov, it goes at the external level of the object organization (subsystem of internal vision frames) and at that of compositional speech forms. The article also analyzes the figurative system of poems, which makes it possible to determine the materiality and visuality of Y. Moritz' and A. Givargizov' poems as the key features of their poetry. One of the main features of the poetics of the absurd in Y. Moritz's poems is the activation of materialized phenomena and objects, as a result of what the poems acquire a rich plot and cinematic quality.

Keywords: absurdity, children's literature, A. Givargizov, Y. Moritz, point of view, exclusion, subject-object organization

For citation: Leonova, E.Yu. (2021), “Techniques of creating the absurd in Yu. Moritz' and A. Givargizov's poems for children”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 74–83, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-74-83

Талант Ю. Мориц в качестве как взрослого, так и детского поэта отмечали многие исследователи. А.А. Кочергина называет Ю. Мориц одним из самых органичных продолжателей традиций обэриутов [Кочергина 2017]. Е.Э. Фетисова находит в ее творчестве традиции акмеизма [Фетисова 2013, с. 137]. Но, несмотря на это, ее творчество, предназначенное для детей, пока остается практически неисследованным. Не одна статья посвящена и категории абсурда в творчестве А. Гиваргизова [Кочергина 2016] [Бекетова 2019], где также анализируется его связь с группой ОБЭРИУ. Творчество

этих двух поэтов объединяет категория абсурда. Тем не менее проанализированы еще не все особенности субъектно-объектной организации текста, роль точки зрения в создании абсурдного.

При работе с категорией абсурда мы опирались на следующую методологию. Абсурд характеризуется как категория текста, создающая «параллельную реальность» [Буренина 2004, с. 77] путем нарушения привычной логики, соединения несоединимых фактов, разрушения стереотипов мышления и восприятия [Суворова 2017] путем приведения к нелепости (*reductio ad absurdum*). Как происходит подобное нарушение в стихотворениях для детей? Для ответа на этот вопрос особенно актуальными кажутся работы Д.М. Бекетовой «Поэтика абсурда в лирике Артура Гиваргизова» [Бекетова 2019] и А.А. Кочергиной «Приемы построения абсурдного текста у Артура Гиваргизова» [Кочергина 2016]. В отличие от разрушающего смысл нонсенса, абсурд создает постигаемые смыслы, утверждает новое. Во многих случаях главными способами его создания становятся сдвиги на разных уровнях текста – от морфологического до семантического [Кочергина 2017]. Цель настоящей работы – раскрытие принципов функционирования абсурда в стихотворениях Ю. Мориц и А. Гиваргизова. Задачи исследования строятся на выявлении и анализе приемов, создающих логические нарушения на различных уровнях художественного текста.

Первое, что обращает на себя внимание в стихотворениях Ю. Мориц, – это образность. Образы в ее произведениях существуют вопреки обыденной логике. Так, одно из стихотворений посвящено букету не цветов, а живых котов, который нужно скорее поставить в вазу («Свежие коты»¹). В стихотворении «Чудесатые дела» мимо окна лирического субъекта проходит целая галерея странных образов: с бородкой без лица идут сковородка, жареные яйца, шляпа из помидора, галстук из огурца². Далее по принципу градации вклиниваются образы совершенно невообразимые: номер *от* телефона, начало *от* конца. Отдельно идут ручка *от* портфеля, пояс *от* пальто и «от шарфа кое-кто». Меняются местами вещь и обладатель, часть и целое.

В стихотворении «Одна старушка молодая»³ героиня одной ногой держит ведро с яйцами, другой козу и вместе с этим заходит в метро. В какой-то момент она «впадает в спячку» одновременно хохоча «ногами кверху». Игра с частью и целым заставляет молодую

¹Мориц Ю. Свежие коты // Крыша ехала домой. М.: Время, 2010. С. 42.

²Мориц Ю. Чудесатые дела // Букет котов. М.: Мартин, 1997. С. 112.

³Там же. С. 45.

старушку то полностью садиться в вагон и хохотать кверху ногами, то поочередно каждой ногой выполнять разные действия. Инверсия, акцентирующая внимание на одной части тела и создающая впечатление, что ноги действуют отдельно, игра с получившимся акцентом обманывают ожидания. Тело старушки в итоге как бы разделяется, когда она сама впадает в спячку, а ноги тем временем продолжают хохотать.

В основе созданных образов лежат различные художественные приемы. «Букет котов» – метафора, «молодая старушка» – оксюморон, умеющие ходить бородака и пояс – олицетворение. Несмотря на их разнообразие, все они работают при помощи одного принципа – выделения и переноса свойств между объектами, что позволяет говорить об абсурде на объектном уровне. Причем абсурд в стихотворениях Ю. Мориц возникает как результат соединения в одном образе свойств разных объектов, так и в результате наделения различными свойствами части одного образа.

Стихотворение «Хохотальная путаница»⁴ уже своим названием прогнозирует абсурдное содержание. Причем перед читателем разворачивается не единая абсурдная ситуация, а череда невероятных событий: медведь плывет в сковороде, пароход – в компоте, летят арбуз и табуретки, буфет бежит по реке, лошадь садится в галошу, волк варит козлика в кастрюле. С одной стороны, события, о которых здесь идет речь, не связаны: перед нами «частушечки-хохотушечки», как можно прочесть в подзаголовке. С другой стороны, нельзя найти объяснение событиям, которые описаны в пределах строфы, т. е. в одной такой «частушечке». Принимая в расчет олицетворение, все равно нельзя, пользуясь логикой реального мира, ответить на вопрос, почему медведь использует именно такое средство передвижения, как арбуз может закрыться на ремонт, почему веник съел вареник из шляпы. В «Хохотальной путанице», как и в стихотворении «Молодая старушка», абсурд создается путем активизации изображенных нелепых образов, наделения их неожиданными свойствами других объектов, т. е. работает на несущем уровне объектной организации литературного произведения – подсистеме эпизодов.

Как уже было отмечено многими исследователями, связь с фольклорной традицией типична для детской литературы [Лойтер 2002, с. 41]. Более того, М.П. Двойнишникова [Двойнишникова 2009] показала, что для поэтики абсурда обращение к приемам народной смеховой культуры и фольклору особенно характерно. К. Чуковский и поэты-фольклористы XX века говорили о своей за-

⁴Мориц Ю. Хохотальная путаница // Крыша ехала домой. С. 42.

висимости от детского фольклора («хождение в детвору, как ходят в народ» [Двойнишникова 2009, с. 91]), о сознательном использовании приемов детского фольклора, «поэтики детского возраста», праречи, праязыка [Лойтер 2002]. Нельзя не вспомнить здесь «Путаницу» К. Чуковского, где животные решили примерить на себя роли друг друга, а загоревшееся пламя в итоге тушили блинами и сушеными грибами. Очевидно, Ю. Мориц унаследовала данный прием от фольклорного жанра перевертышей.

Иные приемы создания абсурдного представлены в поэзии А. Гиваргизова. Здесь объекты не наделяются новыми качествами и продолжают выполнять свои функции. Абсурд создается путем изображения внутренней речи: КАМАЗ подумал, что он вертолет, комары и мухи разговаривают с мальчиком Сережей. Данный прием свидетельствует о возможности создания абсурда на уровне композиционно-речевых форм.

Можно выделить два способа построения абсурдной внутренней речи. Первый – воспроизведение размышлений неодушевленных предметов или тех, чья логика в реальной жизни не может быть выражена. Так, в стихотворении «Непривычно»⁵ насекомые удивляются Сережиному плохому настроению, пытаются его подбодрить, в то же время продолжая его кусать. В нескольких стихотворениях небольшого цикла «Записки собаки охотника» собака делится тяготами своей жизни, обвиняя во всем опечатку в родословной (вместо камергера написали фокстерьер⁶). Благодаря выраженной точке зрения удастся взглянуть на обыденную ситуацию изнутри, что и рождает абсурд. Без вдруг заговоривших комаров в ситуации «кусания» мальчика ничего абсурдного нет, с точки зрения человека давать собаке команды – привычно, и т. п.

Второй прием наиболее приближен к остранению, когда ситуация рассматривается с иной точки зрения. У А. Гиваргизова, как правило, анализируется ситуация, которая до этого никогда не рассматривалась и сейчас не нуждается в столь подробном рассмотрении. Так, в стихотворении «Посторонним вход воспрещен!» герой размышляет, какое отношение к нему имеет данный запрет («Может, ждут меня там: “Ну где же он!” И уже не на шутку волнуются...»⁷). Данный прием создания абсурда так же, как и в поэзии Ю. Мориц, работает в пределах объектной организации тек-

⁵Гиваргизов А. Непривычно // Про драконов и милиционеров. М.: Эгмонт Россия Лтд., 2017. С. 93.

⁶Там же. С. 15.

⁷Гиваргизов А.А. Посторонним вход воспрещен! // Когда некогда. М.: Эгмонт Россия Лтд., 2017. С. 9.

ста, но на уровне подсистемы кадров внутреннего зрения, уровне фокализации.

В работе «Поэтика абсурда в лирике Артура Гиваргизова» Д.М. Бекетова также подчеркнула роль остранения в формировании абсурда. «Странный взгляд», личная мотивировка и фантазия ребенка деформируют язык практический и создают абсурд [Бекетова 2019, с. 131]. К данному выводу можно добавить следующее: абсурд создается путем демонстрации логики тех, кто мыслить не может, чья логика, как правило, скрыта от человека или ситуации, которой герой пытается найти логичное объяснение. Далеко не всегда фантазия ребенка причастна к созданию абсурдного. Порой именно отсутствие игрового начала, безличное повествование о насекомых или собаке, когда нельзя все свести к детской выдумке, рождает это «странный взгляд».

Действия противоречат привычной логике, но возникновению многих образов можно найти объяснение. Образы в абсурдных стихотворениях Ю. Мориц и А. Гиваргизова можно разделить на бытовые, наиболее знакомые ребенку предметы, и на овеществленные абстрактные образы. Так, очень часто упоминаются продукты питания: каша, компот, мучные изделия. Причем, как можно заметить, эти продукты из обыкновенного детского меню, то есть точно то, с чем ребенок, умеющий говорить и читать, знаком. Часто встречается мебель, одежда: табурет, комод, кровать, диван, шляпа, пальто, сапоги. В то же время физическое воплощение приобретают абстрактные понятия: у моды на голове бочка меда, возникает возможность надеть дырку на голову, у конца выделить начало и увидеть, как оно идет вслед за помидорами и огурцами. В итоге все образы легко представить, ведь если даже это какое-то «необычное» понятие, то у Ю. Мориц оно обрастает физическими приметам. Так, свистопляска кажется каким-то антропоморфным существом благодаря лишь одной упомянутой детали внешнего облика – усам. То есть абсурдный мир оказывается визуальным.

Овеществленных абстрактных понятий в текстах Ю. Мориц гораздо меньше, чем знакомых предметов. Так поэт как бы обеспечивает ребенка легким пониманием основного содержания, позволяет нарисовать тот мир, в котором происходят необычные события. Кроме того, синтаксически связь между словами не нарушена, в основе текстов лежат в реальности применимые языковые шаблоны, что помогает провести ассоциативные связи и соотнести несхожие явления.

Несмотря на абсурдность, в художественной реальности Ю. Мориц можно отметить некоторые общие принципы создания. Так, в стихотворении «Хохотальная путаница» события как бы

нанизываются друг на друга, следуя принципу кумуляции. Они не противоречат друг другу, а создают единый абсурдный мир, где все возможно: поставить в вазу цветы и котов, слону петать на ветвях, венуку есть вареники. Художественная реальность, так же как и образы, создается путем слияния объектов и отдельных их свойств в одно целое.

Абсурдные события, описанные в стихотворениях детских поэтов, создают не просто абсурдный, но и живой мир. Герои бегают, плавают, летают, но все заканчивается благополучно. Коза будит старушку ото сна, козлик не сварился, а сам съел волка. Кроме того, как можно заметить по примерам, абсурдное здесь также сочетается с комическим. Тем не менее, несмотря на абсурдность и нелогичность описанных действий, практически все события легко представить: пароход плывет в море из компота, комары кусают мальчика и т. п. Более того, подобного рода события в стихотворениях Ю. Мориц идут одно за другим: едва ли не в каждой строке «Хохотальной путаницы» можно найти по одному глаголу. Насыщенность событиями, их быстрая смена делают ее стихотворения по-настоящему фабульными и кинематографичными. Неслучайно по многим из них созданы замечательные мультфильмы: «Пони бегают по кругу» (1974), «Большой секрет для маленькой компании» (1979), «Мальчик шел, сова летела» (1981), «Волчья шкура» (1984), «Трудолюбивая старушка» (1986).

Как можно заметить, в стихотворениях Ю. Мориц и А. Гиваргизова, как и у других детских поэтов-абсурдистов, в какой-то степени прослеживается связь с творчеством обэриутов. Известно, что абсурд группы ОБЭРИУ удивляет воображение, играет со значениями слов при помощи различных приемов, использует принципы народной культуры. Как мы смогли убедиться, рассмотренные стихотворения обладают теми же свойствами. Однако, как отмечал А.А. Кобринский, для обэриутов также характерна нестабильность персонажа, релятивность признака [Кобринский 2013, с. 26], да и комический модус там присутствует далеко не всегда. В современной лирике для детей отсутствует трагизм, свойственный группе ОБЭРИУ.

В поэзии Ю. Мориц созданный художественный мир не является иллюстрацией разлада в настоящем мире, скорее показывает больше возможностей. Благодаря тому, что все предметы и явления в стихотворениях овеществляются, это становится очевидно и для ребенка. Перед нами живой мир детского воображения, где нет ничего невозможного.

Поэзия А. Гиваргизова тоже оптимистична, но менее визуальна. Хотя все изображенное легко представимо, художественный мир

стихотворения ограничен несколькими образами. Однако нельзя не заметить, что благодаря принципу остранения, открывающему новые возможности в знакомом ребенку мире, фантазия ребенка сама может обогатить этот мир.

Таким образом, стихотворения для детей Ю. Мориц и А. Гиваргизова представляют различные приемы построения абсурдного: игра на уровне объектных отношений в тексте (в частности, субсистемах кадров внутреннего зрения и эпизодов), а также на уровне композиционно-речевых форм. Игра на уровне объектной организации текста сочетает в себе фольклорные традиции наряду с литературными, такими как поэтика группы ОБЭРИУ. Внутри данных способов могут скрываться различные приемы: игры с синтаксическими конструкциями, инверсии, градация, параллелизмы и олицетворения. Последнее делает стихотворения фабульными и визуальными. Оба поэта обращают внимание на бытовые и хорошо известные ребенку вещи: А. Гиваргизов заставляет размышлять над известными ситуациями и утверждать свое понимание, Ю. Мориц помогает по-новому взглянуть на языковые конструкции и целые ряды образов. Абсурд объединяет эти образы в мире безграничных возможностей, которому чужды трагизм и жизненный разлад.

В названии нескольких книг Ю. Мориц есть подзаголовок, что стихотворения предназначены «для детей от 5 до 500 лет». Это не просто расширяет возрастную категорию адресатов, но и говорит о том, что «детскость» восприятия может быть свойственна людям в любом возрасте. Абсурд в стихах Ю. Мориц и А. Гиваргизова органично включен в детскую картину мира.

Литература

- Бекетова 2019 – *Бекетова Д.М.* Поэтика абсурда в лирике А. Гиваргизова // Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: Сб. статей / Сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 129–136.
- Буренина 2004 – *Буренина О.* Что такое абсурд, или по следам Мартина // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.
- Двойнишникова 2009 – *Двойнишникова М.П.* Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики г. Саггира) [Электронный ресурс] // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2009. № 25 (158). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-absurda-v-russkoj-literaturnoy-traditsii-xx-veka-na-materiale-liriki-g-saggira> (дата обращения 9 февраля 2020).
- Кобринский 2013 – *Кобринский А.А.* О Хармсе и не только: Статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 407 с.

- Кочергина 2016 – *Кочергина А.А.* Приемы построения абсурдного текста у Артура Гиваргизова // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016. № 3–4. С. 39–44.
- Кочергина 2017 – *Кочергина А.А.* Поэтика авангарда в творчестве современных детских писателей: Дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2017. 184 с.
- Лойтер 2002 – *Лойтер С.М.* Русская детская литература XX века и детский фольклор: Проблемы взаимодействия: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Петрозаводск: Карельский гос. ун-т, 2002. 41 с.
- Суворова 2017 – *Суворова К.А.* Поэтика абсурда в современной детской литературе (литературоведческий и методический аспекты): Выпускная квалификационная работа. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2017. URL: <http://elib.kspu.ru/get/36098> (дата обращения 9 февраля 2020).
- Фетисова 2013 – *Фетисова Е.Э.* Юнна Мориц: «Московский» неоакмеизм как «Ренессанс» акмеизма // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика». 2013. № 20 (121). С. 136–149.

References

- Beketova, D.M. (2019), “Poetics of the absurd in the lyrics of A. Givargizov”, in Malkina, V.Y. and Lavlinskii, S.P. (comp. and ed.), *Absurd, grotesk i fantastika v vizual'nykh izmereniyakh* [Absurdity, grotesque and fantasy in visual dimensions. Collection of articles], Editus, Moscow, Russia, pp. 129–136.
- Burenina, O.C (2004), “What is absurdity, or in the wake of Martin”, in Burenina, O. (ed.), *Absurd i vokrug: sbornik statei* [Absurdity and around. Collected papers], Yazyki slavyanskoj kul'tury, Moscow, Russia, pp. 7–72.
- Dvoinishnikova, M.P. (2009), “Poetics of the absurd in the Russian literary tradition of the 20th century (based on the material of the lyrics of Sapgir)”, *Vestnik YRGU. Lingvistika*, no. 25 (158), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-absurda-v-russkoy-literaturnoy-traditsii-xx-veka-na-materiale-liriki-g-sapgira> (Accessed 9 February 2020).
- Fetisova, E.E. (2013), “Yunna Morits: ‘Moscow’ neo-acmeism as a ‘renaissance’ of acmeism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philology, Literature and Folklore Studies” Series*, no. 20 (121), pp. 136–149.
- Kobrinskii, A.A. (2013), *O Harmse i ne tol'ko. Stat'i o russkoi literature XX veka* [About Harms and more. Articles about Russian literature of the 20th century], Svoe izdatel'stvo, Saint-Petersburg, Russia, 407 p.
- Kochergina, A.A. (2016), “Techniques for building an absurd text by Arthur Givargizov”, *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii*, no. 3–4, pp. 39–44.
- Kochergina, A.A. (2017), *Poetika avangarda v tvorchestve sovremennykh detskih pisatelej* [Poetics of the avant-garde in the works of modern children’s writers], Ph.D. Thesis, Astrahan State University, Astrahan, Russia, 184 p.

- Loiter, S.M. (2002), *Russkaya detskaya literatura XX veka i detskij fol'klor: problemy vzaimodejstviya* [Russian children's literature of the 20th century and children's folklore. Issues of interaction], Abstract of D. Sc. dissertation, Karelian State Pedagogical University, Petrozavodsk, Russia.
- Suvorovtseva, K.A. (2017), *Poetika absurda v sovremennoi detskoj literature (literaturovedcheskii i metodicheskii aspekty)* [Poetics of the absurd in modern children's literature], Diploma, Krasnoyarsk, V.P. Astaf'ev KSPU, available at: <http://elib.kspu.ru/get/36098> (Accessed 9 February 2020).

Информация об авторе

Екатерина Ю. Леонова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; leonova.ekaterina.u@gmail.com

Information about the author

Ekaterina Yu. Leonova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; leonova.ekaterina.u@gmail.com

Стремление к внутреннему диалогу
как форма саморефлексии лирических субъектов
В. Цоя и И. Кормильцева

Зинаида Г. Станкович

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

Аннотация. В статье исследуется проблема возможности внутреннего диалога как пути к себе в форме литературной саморефлексии на материале творчества В. Цоя и И. Кормильцева. С этой целью проводится сравнительный анализ текстов песен «Я – асфальт» авторства В. Цоя и «Никомуникабельность» И. Кормильцева. Лирические субъекты обоих авторов используют для этого «вспомогательные средства», такие как письмо (у Цоя) и телефон (у Кормильцева). Выявлено, что эти средства связи, контакта с самим собой создают эффект максимального остранения, возможности взглянуть на себя как на иного субъекта и таким образом выйти в пространство саморефлексии, которая является характерной чертой мироощущения авторов русской рок-поэзии. Оба поэта так или иначе поднимают проблему одиночества. Лирический субъект Цоя замкнут в собственном мире, где играет различные жизненные роли, но в то же время размышляет о возможности выхода к другим людям. В тексте Кормильцева, наоборот, представлена избыточная коммуникация с иными индивидами, что в итоге препятствует внутреннему диалогу лирического субъекта. Отсюда трагическая «никомуникабельность», при которой у героя нет времени и возможности для общения с собой, но и нет желания раскрыть душу абстрактным собеседникам. Попытку саморефлексии в произведении Цоя можно считать во многом состоявшейся, тогда как лирический субъект Кормильцева, несмотря на неоднократные усилия, никак не может наладить контакт с собой.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, саморефлексия, внутренний диалог, остранение

Для цитирования: Станкович З.Г. Стремление к внутреннему диалогу как форма саморефлексии лирических субъектов В. Цоя и И. Кормильцева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 84–91. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-84-91

The aspiration for internal dialogue as lyrical subjects' self-reflection form in works of V. Tsoi and I. Kormil'tsev

Zinaida G. Stankovich

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

Abstract. The article examines the issue of internal dialogue possibility as a way to oneself in the form of literary self-reflection on the material of V. Tsoi's and I. Kormil'tsev's works. For that purpose, a comparative analysis of the songs' texts "Ya – asfal't" by V. Tsoi and "Nikomunikabelnost" by I. Kormil'tsev is carried out. The lyrical subjects of both authors use such "auxiliary means" as letter (Tsoi) and telephone (Kormil'tsev) in order to reach internal dialog. It is revealed that those means of communication and contact with oneself create an effect of maximal defamiliarization, the ability to look at oneself as at different subject and thus enter the space of self-reflection which is a characteristic feature of Russian rock poetry's authors worldview. Both poets somehow raise the issue of loneliness. The lyrical subject of Tsoi is closed in his own world where he plays various life roles but at the same time he thinks about the possibility of access to other people. Kormil'tsev's text, on the contrary, presents excessive communication with other individuals which ultimately hampers the internal dialogue of the lyrical subject. Hence the hero gets into a tragic situation: he has no time and opportunity to communicate with himself but also no desire to open his soul to abstract interlocutors. The self-reflection attempt in the work of Tsoi can be considered largely successful, while the lyrical subject of Kormil'tsev despite repeated efforts can not establish contact with himself.

Keywords: Russian rock-poetry, self-reflection, internal dialogue, defamiliarization

For citation: Stankovich, Z.G. (2021), "The aspiration for internal dialogue as lyrical subjects' self-reflection form in works of V. Tsoi and I. Kormil'tsev", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural studies" Series*, no. 3, pp. 84–91, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-84-91

Рассуждая об экзистенциально-трагедийном начале в русской рок-поэзии, Н.В. Ройтберг отмечает, что «художественному сознанию рок-поэтов присущи абсолютизация состояния конфликтности индивида с окружающей реальностью, педалирование тем смерти, войны, безумия как экспликантов крайних, предельных состояний и ситуаций, обостряющих саморефлексию и переживание человеком «чтойности» бытия» [Ройтберг 2011, с. 12]. Это выска-

зывание во многом верно, однако думается, что в действительности саморефлексия в русской рок-поэзии обнаруживает себя не только через обозначенные данным автором темы, но и гораздо шире, так как и сама рок-поэзия – явление достаточно разнообразное. Мир вокруг современного человека очень полифоничен, и часто бывает трудно найти и обозначить в нем свое место, что и становится одной из причин возникновения саморефлексии, которая может проявить себя в художественном творчестве.

В данной статье хотелось бы подробнее поговорить о песне «Я – асфальт» (1982 г.) группы «Кино» и «Никомуникабельность» (1987 г., автор текста И. Кормильцев) группы “Nautilus Pompilius”. Эти два коллектива демонстрируют достаточно интересные варианты саморефлексии на совершенно разных уровнях. Так, например, часто проявлением саморефлексии становится функционирование одного и того же сюжета в различных жанрах, однако жанры эти не обязательно должны быть ограничены одним видом искусства. Виктор Цой в рассказе «Романс», а также создавая свои живописные работы и снимаясь в кино, обращался к образам и мотивам, которые могут быть обнаружены и в его рок-поэзии. В произведениях разных видов искусства, созданных В. Цоем, можно обнаружить общий хронотоп «город – ночь», локусы квартиры и кухни, оппозицию «улица – “теплое место”», мотив драматической жизни героя в современном обществе и прием гротескного соединения комического и страшного¹.

Что касается “Nautilus Pompilius”, то за время существования группы два основных автора ее песен, И. Кормильцев и В. Бутусов, также продемонстрировали целый спектр видов и форм саморефлексии. Так, в последние годы существования коллектива и позднее В. Бутусов неоднократно экспериментировал с музыкальной составляющей нескольких композиций. В этом ряду можно упомянуть инструментальную композицию «Три хита» (1997 г.), из которой был полностью исключен вербальный план. В 2003 г. Бутусовым была осуществлена полная замена музыкального компонента песни «Прогулки по воде» на музыку Б. Гребенщикова из трагедийной песни «Старик Козлодоев». В.А. Гавриков пишет, что «песня “Прогулки по воде” посвящена некоторым моментам из земной жизни Христа <...>. При соединении с профанным <...> пафос претекста снижается и вся песня “Прогулки по воде” превращается в некую шутку» [Гавриков 2011, с. 219].

И. Кормильцев является одним из авторов исследования «Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция»,

¹См. подробнее об этом: [Харитоновна 2018; Станкович 2020].

в котором, наряду с достижениями других рок-поэтов, анализируется и творчество самого Кормильцева как создателя большинства текстов группы “Nautilus Pompilius”.

Все вышеперечисленное дает возможность предположить, что и другие формы саморефлексии могут быть обнаружены при более подробном анализе творчества данных авторов и – шире – коллективов в целом.

Песни «Я – асфальт» и «Никомуникабельность» необычны и интересны попыткой обоих лирических субъектов войти в пространство диалога с самими собой при помощи предметов-посредников. Какие же это предметы?

У Цоя в самом начале второго куплета песни лирический субъект сообщает: «Я получил письмо от себя себе»². Если рассматривать текст в целом, данное парадоксальное послание оказывается немного в тени троекратного повтора самономинации «Я – асфальт». Однако стоит признать, что расположение этого образа сразу после рефренной строки, дополненное странностью самой ситуации, обращает на себя достаточно пристальное внимание слушателя и читателя.

Лирический субъект Кормильцева ставит себя в несколько иную ситуацию: он пытается дозвониться до себя по телефону. Хотя само слово «телефон» в тексте не упоминается, это устройство становится одним из основных образов песни, что происходит благодаря активизации лексико-семантического поля, в которое попадают «телефонный номер», «занят», «позвонил», «короткие гудки» и даже «кабель», ведь в двух последних стихах слово «никомуникабельность», фигурировавшее в названии, распадается на четыре: «ни кому ни кабельность»³.

Итак, попытка коммуникации важна для героев обоих текстов, но можно ли считать ее состоявшейся? Казалось бы, общение лирического субъекта Цоя с самим собой удалось, он получил письмо, тем не менее автор частично разрушает иллюзию, утверждая: «Я получил чистый лист». На первый взгляд может показаться, что неисписанная бумага – это полное отсутствие информации, но если вдуматься, это еще и пространство, которое в перспективе может быть заполнено знаками. Таким образом, чистый лист можно истолковать как приглашение к диалогу. Кроме того, лирический субъект сообщает, что лист «зовет к тебе», то есть содержит некое подобие информации, подталкивающее к активизации отношений

²Цой В.Р. Группа крови. М.: Эксмо, 2008. С. 248.

³NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилусоведение. М.: Терра, 1997. С. 253.

с кем-то еще помимо самого себя. Лирический субъект песни «Я – асфальт» в достаточно сильной степени самодостаточен и замкнут на самом себе, утверждая: «Я свой сын, свой отец, свой друг и свой враг». Вероятнее всего, именно из-за этого коммуникация с внешним миром оказывается для него затруднена: сразу же после слов «Я получил чистый лист, он зовет к тебе» следует утверждение «Я не знаю, кто из вас мог бы мне помочь».

Какое отношение к этому всему имеет асфальт? Асфальт – это нечто твердое, прочное и надежное, все идут и едут по асфальту. Только он сам ни к кому не идет и никуда не едет. Хотя чистый лист зовет его, но может ли он куда-то идти: он же асфальт! Да и как ему уйти? Тогда как пойдут люди и поедут машины? Чтобы пойти, ему надо себя взломать.

В песне «Никомуникабельность» ситуация выглядит еще более драматичной, так как лирический субъект вообще не оказывается способен наладить диалог с самим собой: «Всегда-то мой номер кем-то занят / Когда бы себе я не позвонил». Е.В. Исаева так объясняет поступок лирического субъекта данной песни:

Лирический герой жаждет общения с самим собой. При этом он звонит себе по телефону. И расстраивается, что не может поговорить. Абсурдная ситуация. Глупая. (...) Вероятно, общение с иными собеседниками он считает априори невозможным. Получается, что у лирического героя есть сильная потребность в общении, но нет того, с кем он мог бы общаться, кроме самого себя, что тоже оказывается невозможным [Исаева 2016, с. 118].

Этот вывод исследовательницы представляется не совсем бесспорным. Так, необходимость диалога с самим собой может быть продиктована не только отсутствием собеседников, но и их абсолютным переизбытком (номер вечно занят!), и именно это как раз и затрудняет возможность внутреннего диалога, обостряя в то же время потребность в остранении, заставляя без конца повторять (всегда-то) попытки взглянуть на себя со стороны, как на другого человека, а возможно, и как-то поговорить, пообщаться, договориться с самим собой. Именно в этом мы можем увидеть стремление персонажа к саморефлексии. Телефон дает почти идеальную возможность для остранения: на том конце провода по определению должен находиться другой субъект. Кроме того, нельзя утверждать, что общение с иными собеседниками невозможно, если учесть, что «всегда-то мой номер кем-то занят». Диалог с другими людьми происходит, однако возникает вопрос о его нужности и смысле. В чем-то положение лирического субъекта Кормильцева здесь схоже с состоянием, описан-

ным Е. Евтушенко в стихотворении «Со мною вот что происходит»: «О, сколько / нервных / и недужных, / ненужных связей, / дружб ненужных! / Куда от этого я денусь?! / О, кто-нибудь, / приди, / нарушь / чужих людей соединенность / и разобщенность / близких душ!»⁴. Возможно, лирический субъект не в состоянии раскрыть душу «пустым» собеседникам, ведь не случайно в числе значений слова «некоммуникабельность» фигурируют скрытность и замкнутость. Герой оказывается поглощенным абсолютным одиночеством, в котором невозможен продуктивный диалог ни с самим собой, ни с другим. Кормильцев подчеркивает это тоекратным повтором в последних двух стихах: «Ни кому ни кому ни кому ни кабельность».

Как уже удалось заметить, замкнутым в самом себе оказывается и лирический субъект Цоя, однако мы можем увидеть, что он не просто одинок, а создал вокруг себя особый мир, где все зависит лишь от него самого: «Я начинаю день и кончаю ночь». Он дает себе номинации, раздавая все возможные роли: отца, сына, друга и врага. При этом оппозиция «отец – сын» указывает на то, что герой сам себя создал, а друг и враг как нельзя лучше воплощают рефлексивное начало внутри единой личности. Однако герой чувствует необходимость выйти из заданного им самим круга к другим субъектам, не зная при этом, кто бы мог ему в этом помочь. Он чувствует страх, сомневаясь в правильности своей идеи: «Я боюсь сделать этот последний шаг».

У Цоя мы можем видеть, что саморефлексия лирического субъекта по большей части состоялась – он дал самому себе имена, а значит, оценил себя и назначил роли в собственном маленьком мире. Таким образом, диалог с самим собой имел определенный результат, хотя и происходил в странной форме: как уже говорилось, письмо «от себя себе» оказалось чистым листом бумаги. В результате у героя появляется шанс победить свою некоммуникабельность и выйти в пространство диалога с другими людьми, а через них – и с собой. Финал произведения, по сути, открыт – лирический субъект остается в пространстве выбора: сделать или нет этот последний шаг.

В «Никомуникабельности» Кормильцева такого выбора нет, ибо диалог с самим собой у лирического субъекта так и не произошел, а значит, не было и возможности для саморефлексии. Герой спрятался от самого себя за постоянными разговорами с «кем-то»,

⁴ *Евтушенко Е.* Со мною вот что происходит [Электронный ресурс] // Культура.РФ – гуманитарный просветительский проект, посвященный культуре России [2013–2021]. URL: <https://www.culture.ru/poems/26573/so-mnoyu-vot-chto-proiskhodit> (дата обращения 11 марта 2021).

возможно, пугаясь своего «я». В этом как раз и скрывается всеобъемлющая некоммуникабельность, полное одиночество, не дающее возможности для беседы даже с самим собой. Выхода из этого положения не видится, и не случайно при этом песня завершается словами «ни кому ни кабельность».

Подводя итог исследования, хочется сделать ряд выводов. Во-первых, и у Цоя, и у Кормильцева диалог с самим собой может служить способом оценки лирическим субъектом собственного «я». Предмет-посредник при этом служит способом остранения, если угодно максимального удаления героя от себя привычного. Во-вторых, по-разному складываются отношения каждого из персонажей с внешним миром. Лирический субъект Цоя боится его и сомневается, вступать ли ему в диалог с другим человеком или людьми. У Кормильцева же такой диалог происходит постоянно, но, видимо, обесценивается в свете невозможности саморефлексии субъекта. В-третьих, в обоих произведениях обнаруживает себя во многом драматическое состояние души героев и заметно их стремление как-то его изменить.

Литература

- Гавриков 2011 – *Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: Брянское СРП ВО, 2011.
- Исаева 2016 – *Исаева Е.В.* Альбом группы “Nautilus Pompilius” «Ни Кому Ни Кабельность» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2016. Вып. 16. С. 113–119.
- Ройтберг 2011 – *Ройтберг Н.В.* Что есть «рок», или экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-текста // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. трудов. 2011. Вып. 12. С. 7–13.
- Станкович 2020 – *Станкович З.Г.* Образно-сюжетные связи лирики и живописи В. Цоя как выражение саморефлексии автора // Казанская наука. 2020. Вып. 19. С. 182–187.
- Харитоновна 2018 – *Харитоновна З.Г.* Рассказ Виктора Цоя «Романс» как опыт литературной саморефлексии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 (82). Ч. 2. С. 293–296.

References

- Gavrikov, V.A. (2011), *Russkaya pesennaya poehziya XX veka kak tekst* [Russian song poetry of the 19 century as text], Bryanskoe SRP VOG, Bryansk, Russia.

- Isaeva, E.V. (2016), "The album of the band 'Nautilus Pompilius' 'Ni komu ni kabelnost' ", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov*, iss. 16, pp. 113–119.
- Kharitonova, Z.G. (2018), "The story 'Romance' by Viktor Tsoi as an attempt of literary self-reflection", *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 4 (82), part 2, pp. 293–296.
- Roitberg, N.V. (2011), "What is 'rock', or the existential-tragic base as a semantic dominant of the rock text", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov*, iss. 12, pp. 7–13.
- Stankovich, Z.G. (2020), "Imagery and plot connections of V. Tsoi's lyrics and paintings as expression of the author's self-reflection", *Kazanskaya nauka*, no. 5, pp. 12–17.

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 St., Kazan, Russia, 420008; uky-onna@yandex.ru

Герой романа И. Малышева «Номах» и поэтика Егора Летова

Денис Л. Карпов

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

Аннотация. Современная литература формируется в сложной ситуации многоголосия современной культуры потребления. Магистральные дискурсы смешиваются с субкультурными, авторы испытывают влияние не только собственно литературной традиции, но и например, рок-культуры. Таким образом, контркультурный, субкультурный опыт, который еще недавно считался периферийным через усвоение авторами, претендующими на место в центре литературной жизни страны, активно внедряется в социокультурный дискурс современной России.

Примером такого влияния может считаться роман И. Малышева «Номах», ставший финалистом литературной премии «Большая книга» в 2017 г. Роман явно испытывает влияние контркультурной идеологии, в частности представителя Западно-Сибирской контркультуры Е. Летова, одного из самых популярных и авторитетных представителей движения.

При этом прямые отсылки или цитаты из поэзии омского музыканта в романе отсутствуют. Скорее можно заметить некоторые стилистически переклички, сходные образные комплексы. Рецепция исторического персонажа, эпохи гражданской войны строится на усвоенных принципах поэтики и мировоззрения Летова.

Кроме того, перенимая интеллектуальный опыт контркультуры, роман И. Малышева не только транслирует определенную идеологию, но и с помощью художественных средств пересоздает, досоздает образы и своего героя, исторического персонажа, и культурных героев, на которых ориентируется.

Ключевые слова: Игорь Малышев, современный русский роман, современная русская литература, рок-поэзия, Егор Летов, контркультура

Для цитирования: Карпов Д.Л. Герой романа И. Малышева «Номах» и поэтика Егора Летова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 92–101. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-92-101

The hero of the novel by I. Malyshev “Nomakh” and the Yegor Letov’s poetics

Denis L. Karpov

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

Abstract. Contemporary literature is being formed in a difficult situation of polyphony of the modern consumer culture. Mainstream discourses are mixed with subcultural ones, the authors are influenced not only by the literary tradition itself, but also, for example, by rock culture. Thus, the countercultural, subcultural experience, which until recently was considered as peripheral, is actively being introduced into the socio-cultural discourse of modern Russia through the assimilation by authors claiming a place in the center of the country’s literary life.

The novel by I. Malyshev “Nomakh” may be considered as an example of such influence. It became a finalist of the literary prize contest “Big Book” in 2017. The novel is clearly influenced by countercultural ideology, in particular by E. Letov, one of the most popular and reputable representatives of the West Siberian counterculture. At the same time, there are no direct references or quotations from the poetry of the Omsk musician in the novel. Rather, one can see some stylistic likenesses, similar figurative complexes. The reception of a historical character from the civil war era is based on the learned principles of poetics and Letov’s worldview.

In addition, adopting the intellectual experience of the counterculture, I. Malyshev’s novel not only relays a certain ideology, but also, with the help of artistic means, recreates or completes the images of its hero, historical character, and cultural heroes, which he focuses on.

Keywords: Igor Malyshev, contemporary Russian novel, contemporary Russian literature, rock poetry, Yegor Letov, counterculture

For citation: Karpov, D.L. (2021), “The hero of the novel by I. Malyshev ‘Nomakh’ and the Yegor Letov’s poetics”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 92–101, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-92-101

В настоящее время уже можно с уверенностью говорить, что в литературу пришло поколение, воспитанное не только на собственно литературной традиции, но и на традициях субкультурных, которые постепенно становятся весьма влиятельными. В частности, это выражается и в создаваемых писателями образах исторических явлений, переживании важных событий прошлого, их оценивании.

Одним из примеров влияния периферийных традиций может быть назван роман И. Малышева «Номах», ставший в 2017 г. финалистом литературной премии «Большая книга». Роман вызвал много споров о ракурсе изображения гражданской войны, образе главного героя, прототипом которого стал Нестор Махно, эмблема анархизма в массовом искусстве СССР и России. Можно предположить, что в некоторой степени спорность романа вызывает и то, что ориентирован он не только на собственно литературную, культурную, традицию изображения героя, но и на рок-традицию, субкультурную. Важной частью этой традиции для России является Западно-Сибирская контркультура и один из центральных ее участников – Егор Летов, оказавший значительное влияние на формирование мировоззрения поколения 1980–1990-х гг.

Миропонимание и сюжет героя в романе И. Малышева во многом созвучны принципам, на которых основывалась поэтика и мировоззрение Летова, поэта и музыканта. Таким образом, читатель в произведении И. Малышева сталкивается не столько с реконструкцией исторических событий, сколько с конструированием мифа о войне, утвердившей новое советское государство в начале XX в., а также об особом типе героя, включающем черты контркультурного персонажа, объявившим войну против самого мироустройства.

Подобные образы уже были созданы в творчестве Е. Летова 1980–1990-х гг., которое основывается на военной и революционной мифологии. В поэзии сибирского рок-музыканта формируется оригинальное представление о роли человека в мире, определенно испытавшее влияние, с одной стороны, советской героики, проявляющейся в литературе и кинематографе, а с другой – контркультурной философии. Совмещение этих представлений позволяет говорить об особом комплексе представлений о герое – вечном солдате, в итоге формирующих «военное» поведение, которое становится основой летовского имиджа и поэтики [Корчинский 2017, с. 256].

При этом в сюжете, разрабатываемом поэтом, воедино сливаются героическое и трагическое. Примеряя на себя роль солдата-партизана, герой уверен в своем поражении и смерти, которая в художественной системе Летова принадлежит к идеальному пространству, как безумие и творчество [Новицкая 2010, с. 160].

Смерть – единственный исход для героя, возможность полного отказа от логики материального мира, а также диктата политических идей («Я всегда буду против»¹), попытка обретения свободы,

¹Летов Е. Против [Электронный ресурс]. URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_p/protiv.html (дата обращения 20 февраля 2021).

которая, впрочем, все равно оказывается недостижимой: «свобода тела от материального отнюдь не подразумевает свободы души и даже препятствует ей» [Новицкая 2010, с. 162], эту идею поддерживает Иван Белецкий [Белецкий 2017].

Сражаясь за свободу, герой Летова заявляет: «История не знает, чтоб хоть раз была свобода»², «смысл его существования в системе – бесконечное увеличение энтропии, бесцельное движение в несуществующее идеальное пространство» [Новицкая 2010, с. 164]. Это движение оказывается возможным благодаря принятию героем/поэтом роли сверхчеловека, которому чуждо все человеческое, для которого война становится нормальным и перманентным состоянием, об этом Летов много говорит в интервью 1980–1990-х гг.³

При этом не рассматривается вариант прекращения войны, который герой оценивает как предательство («Память моя память, расскажи о том | Как мы помирали в небе голубом | Как мы дожидались, как не дождалась | Как мы не сдавались, как мы не сдались»⁴), продолжая славить революцию и победу: «Верил – победа близка. | Горизонты теснились в груди | Утопали в кровавых слезах | И сияли звезды в земной грязи | И пьянила полынь в небесах»⁵.

Герой Летова – это герой-жертва, которая отдает себя на заклятие, догадываясь, что война вечна, и жертвенный подвиг вряд ли приведет к победе, но вера в «новый день» все равно живет в нем.

Последнее позволяет говорить об особой концепции будущего в творчестве Летова, которую И. Белецкий возводит к хилиастическим идеям. И если в раннем творчестве революционный хилиазм для поэта – игра, хотя «играет, как кажется, почти всерьез» [Белецкий 2017], то в 1990-е гг. эта идея становится «привлекательным элементом поэтики» [Белецкий 2017].

Так, тема войны, по мнению исследователя, тесно соприкасается с темами смерти, но и ее преодоления, бессмертия, воскрешения из мертвых, а также непосредственного общения с богом. В контексте этих идей иное значение приобретает сближение победы и смерти, апокалиптические мотивы, столь характерные для Летова, становятся частью сюжета войны-уничтожения материального мира.

Перечисленный комплекс идей, по нашему мнению, положен И. Малышевым, сознательно или несознательно, впрочем, автор не

²Летов Е. Мёртвый сезон [Электронный ресурс]. URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_m/mertvyj_sezon.htmlhttps://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_p/protiv.html (дата обращения 20 февраля 2021).

³Летов Е. Я не верю в анархию. М.: Издат. центр, 1997. С. 4.

⁴Летов Е. Дембельская // Летов Е. Стихи. М.: Выргород, 2016. С. 436.

⁵Летов Е. Пой, революция! // Там же. С. 402.

отрицает общего влияния Е. Летова, в основу образа главного героя романа, Нестора Номаха.

В романе портрет героя складывается в единую картину сверхчеловеческой личности. Номах – не человек, в нем слишком много звериного: он как зверь ведет себя на поле сражения (эпизод пленения), на отдыхе (он носится на катке, «как барракуда»⁶), даже любясь соловьем он смотрит, «как хищник на охоте»⁷. Номах жесток к себе и другим, поэтичность души, философский взгляд на вещи сочетаются в нем с жестокостью (убийство юнкеров, захват танка, бой за Сорск и пр.). Номах не думает во время атаки, а чувствует, как хищник: «...не понимая, что и зачем он делает, но чувствуя бешеную радость и, словно бы летел на гребне огромной в полматерика волны, и знал, что она не оставит его и не подведет»⁸. Восторг боя связан в романе с песней и танцем, заставляющим «забыть обо всем на свете»⁹.

Сам герой понимает и принимает свою хищную натуру: «Люблю ночь, – сказал Номах. – Мое время. – Ночь – время хищников. Труженикам день нужен. Солнышко... – Так мы и есть хищники»¹⁰. Как солдат, он испытывает «невиданную злобу и полное презрение к своей и чужой жизни»¹¹.

Также герой непосредственно связан с солярными образами в романе (он не только воин, но и крестьянин, что доказывается в главах сна). Солнце – эмблема царственности, божественности, для Номаха солнце – это также уверенность в своей правоте, недаром Аршинов, развивая сформулированную позже теорию Л. Гумилева, заключает: «Мы, дети Солнца, строим Город Солнца»¹². В главе «Сон Номаха. Поход» отряды Номаха въезжают в солнце, становящееся их загробным пристанищем; в снах героя жители вольной республики летят солнцем на станции «Солярис», находящейся на орбите земли; «солнце» – одно из последних слов, произнесенных Номахом перед смертью.

Солярная природа героя не противоречит ночному звериному чувству ненависти, которое движет батькой и его войском:

⁶ *Мальшев И.* Номах. М.: Лимбус-Пресс, 2018. 544 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/igor-aleksandrovich-malyshev/nomah-iskry-bolshogo-pozhara-27119201/> (дата обращения 20 февраля 2019).

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

«Идеалист ты, Нестор. Идеалист похлеще Платона и Гегеля. Но только наш, российский. Земляной. От корней. И идеализм твой на такой лютой кровушке замешан, что у меня от него нутру холодно»¹³. Чувство ненависти к старому – это также желание перерождения всего мира, по особым солярно-бестиарным лекалам: «Застарела Россия. Вот таких ей вожаков надо. Молодых. Сердцем знающих, что стране нужно, чего народ ждет. Тогда будет толк. Если страна не движется, она гниет. Эти найдут путь. Эти парни двинут страну в будущее»¹⁴. Это то, что один из персонажей, летчик-англичанин, называет азиатчиной, «бездной души»¹⁵. Номах смотрит в эту бездну и готов выдержать ее взгляд.

Герой всегда находится между осознанием необходимости сегодняшней жестокости и завтрашнего свободного будущего: «Знаешь, что значит быть революционером, Нестор? – спросил как-то Аршинов... Это значит каждый день разрываться между ужасом, что ты революционер, и счастьем, что ты революционер»¹⁶.

Ужас, о котором говорит Аршинов, заставляет Номаха ощущать себя не только воином, но и жертвой – эпохи, войны, жестокости, которая направлена не только на врага, но и на самого героя: «Я, дорогой ты мой товарищ, тут и палач, и командир, и комиссар, и невинная жертва. И революция, она вся сквозь меня проходит. Вся до капельки. Со всей красотой и свободой своей. Со всей мерзостью и скотством»¹⁷.

У Номаха нет уверенности в правоте, есть лишь вера, изнанка которой – апатия, усиливающаяся при виде убитых товарищей, трупов бойцов: «Злости в тебе не вижу, – хмуро бросил тот. – Без нее не вырвемся. – Так нет ее, злости. Усталость есть. Злости нет»¹⁸.

Образ Номаха в романе связан не только со зверино-героическим, но и виктимным: «Батяка поднял его, улыбнулся и, словно сбросив вдруг половину прожитых лет, сам стал похож на того парнишку, что лежал перед ним в истоптанной, избитой траве»¹⁹. Эта жертвенность также осознается персонажем, вероятно, в том числе и как напрасная жертва: «Но только рано или поздно придет мир на нашу землю. Придет ведь? – Не знаю, – пьяно усмехаясь, ответил Номах».

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

Жертвенность приобретает особое значение в системе ценностей воина-крестьянина: каждая жизнь, каждое зернышко, «пропавшее впустую, оставляло на нем ожог»²⁰. Библейский образ зерна, высшей крестьянской ценности, также актуализирует в романе викимный образный комплекс, связывая жертвенный сюжет с бессмысленностью жестокости сегодняшнего дня.

В полной мере сюжет поражения реализуется в «исторической» части романа, которая заканчивается смертью героя в Париже.

Двойственность самоощущения героя в итоге приводит и к амбивалентности образа войны в романе: «Свежий арбузный дух раздавленной травы мешался с запахом крови и смерти»²¹.

Война для Номаха и его войска – праздник, даже соловьи, которых так любит герой, называются «гордыми богами войны»²².

Война приобретает абсолютный характер. Несмотря на то что в снах героя говорится о мирном будущем, все же в вольной республике растут анархисты, будущие солдаты, а песни такие, «что бабы в коленках прослабнут и любить будут, злобно, будто волчицы? И дети, что под твои песни зачнутся, не иначе как сразу с лезвием в кулаке рождаются будут»²³. Война в сознании героя – бесконечна.

Недаром остатки разбитого номаховского войска вспоминают войну с чувством кровожадной ностальгии. Война – это праздник и свобода: «Я вот сейчас живу, и у меня каждый день такое чувство, какое только в детстве на Рождество или Пасху бывало»²⁴.

Действительно, Малышев, как отмечали критики, не смог избежать романтизации войны, жестокость и смерти оправдываются высокими целями героя. Пространство войны – пространство свободы не от мира сего, полной и абсолютной. Но она обнажает и все самое мерзкое: безнаказанность, изощренность убийств, пыток и пр., сценами которых наполнен роман.

Война – это также пространство полной неопределенности: «На войне никогда и ни в чем нельзя быть уверенным. Война полна неожиданностей. Если судить здраво, она сплошь одна большая случайность и неожиданность»²⁵. Такая иррациональность вполне

²⁰ *Малышев И.* Номах. М.: Лимбус-Пресс, 2018. 544 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/igor-aleksandrovich-malyshev/nomah-iskry-bolshogo-pozhara-27119201/> (дата обращения 20 февраля 2019).

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

укладывается и в представления Е. Летова о противостоянии логике повседневной, бытовой жизни.

По этой же причине война, в понимании Номаха, оценивается не с политической точки зрения (бабка свободно примыкает то к одному политическому лагерю, то к другому), а как противостояние мещанскому эгоистическому здравомыслию старого мира. Именно поэтому номаховцев так забавляет во время нападения в Сорске, что слащавцы в неразберихе стреляют в мирных жителей, чуждых анархистам. При этом в главе «Случайная смерть» звучит гимн «мешочничеству», который позволяет усомниться в реализации планов Номаха.

Отсутствие гарантий моральной победы в итоге превращает войну из праздника в бессмысленный и жестокий труд: «Война ест людей»²⁶, – как говорят старые солдаты. Эта линия эксплицируется в разговоре Номаха со Смертью. Праздничность бойни разоблачается в романе, а сам герой становится ее жертвой. И если в поэзии Летов актуализирует бессмысленность войны, опираясь прежде всего на исторический пораженческий опыт, то Малышев все же предлагает своему герою альтернативный финал – светлое будущее, за которое сражаются номаховцы. Война получает оправдание в снах Номаха, которые реализуют альтернативную позитивную развязку романа.

В снах Номаха изображена вольная анархическая республика, образованная после гражданской войны и победы анархического войска. Республика – это рай на земле, где каждый трудится и получает поддержку общины. Здесь наиболее отчетливо эксплицированы хилиастические образы: в республике живы все погибшие соратники бабки, здесь нет смерти, герои умирают только по собственной воле (ритуально взрывает себя Каретников, остается на Джомолунгме Щусь, Номах улетает на космическом корабле).

Мотив полета принципиально важен для понимания будущего. Вольная анархическая республика – это сообщество сверхлюдей, преодолевших законы этого мира, в том числе закон земного притяжения, «летающих снаружи всех измерений»²⁷.

Это подчеркивается и преодолением границы между этим и тем миром: Номах на протяжении романа встречается с ангелом и в церкви говорит непосредственно с богом, который не прощает героя, но оправдывает его действия. Впрочем, враги Номаха также склонны к этой позиции.

²⁶ Там же.

²⁷ *Летов Е.* Снаружи всех измерений // Летов Е. Стихи. С. 265.

Таким образом автор, предлагая альтернативный, онейрический, финал романа, сюжетно дарует ему победу, достижение цели, оправдывающей использованные героем средства. При этом реальность остается неумолимой: «Никакой судьбы, никакой надежды»²⁸.

Можно заключить, что И. Малышев в романе «Номах», изображая своего героя, использует идейный комплекс, соотносящийся не с магистральными дискурсами эпохи и оценкой Гражданской войны, складывающейся в политической культуре современной России, а с контркультурным образом героя-солдата, оформившимся в поэзии лидера Западно-Сибирской контркультуры Е. Летова.

Номах Малышева – это сверхчеловек посреди нескончаемой обязательной войны, и в то же время бессмысленная жертва, которая заключает в себе черты победителя и побежденного.

Малышев не просто воспроизводит мифологию Е. Летова в своем романе, но и продолжает миф о герое, сформировавшемся в творчестве сибирского рок-поэта, развивая его сюжет. Основой романа становится в первую очередь не документ эпохи, а созданная в более поздние эпохи мифологема, которая становится его «когнитивным и дискурсивным каркасом» [Корчинский 2016, с. 254].

Сложно говорить о том, что первично во влиянии на роман: политические воззрения Малышева, воспитанного на советской романтике Гражданской войны, или сочувствие позднесоветскому/постсоветскому контркультурному движению 1980–1990-х гг. В любом случае отрицать вклад последнего не представляется возможным, а явные пересечения с Е. Летовым в представлениях о политическом и экзистенциальном все же позволяют утверждать влияние контркультуры на формирование поэтики современной литературы.

Литература

Белецкий 2017 – *Белецкий И.В.* Маятник качнется в правильную сторону: хилизм, утопизм и революция в поэзии Егора Летова [Электронный ресурс] // Новый мир. 2017. № 10. С. 147–154. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_10/Content/Publication6_6742/Default.aspx (дата обращения 20 февраля 2019).

Корчинский 2016 – *Корчинский А.В.* Диалектика военного мифа. Егор Летов и (пост)советская политика памяти // Диалог со временем. 2016. № 54. С. 251–265.

²⁸ *Летов Е.* Невыносимая легкость бытия // Летов Е. Стихи. С. 452.

Новицкая 2010 – *Новицкая А.С.* «Партизан» и «Превосходный солдат»: лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2010. Вып. 11. С. 160–164.

References

- Beletskii, I.V. (2017), “The pendulum will swing in the right direction: chiasm, utopianism and revolution in the poetry of Egor Letov”, *Novyi mir* [New world], no. 10, pp. 147–154 [Online], available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_10/Content/Publication6_6742/Default.aspx (Accessed 20 February 2019).
- Korchinskii, A.V. (2016), “Dialectics of the Egor Letov’s military myth and the (post) Soviet politics of memory”, *Dialog so vremenem*, no. 54, pp. 251–265.
- Novitskaya, A.S. (2010), “ ‘Partisan’ and ‘Excellent Soldier’: the Egor Letov’s lyrical hero of 1985–1989 years”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], UrGPU, Ekaterinburg, Tver’, Russia, vol. 11, pp. 160–164.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Русская литература в цифровую эпоху

Владимир Л. Шуников

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

Аннотация. В статье рассматривается влияние цифровых технологий на русскую литературу. Выявляются новообразования в художественной словесности, обусловленные воздействием Сети: изменение компетенций автора и читателя, представлений о литературном произведении, его языке. Обозначена роль мировой паутины как литературного start-up'a, определяющего дальнейший творческий путь писателя. Обсуждаются сетевые «навигаторы», помогающие читателю сориентироваться в актуальной литературной ситуации. Оппозиция «литература – сетература (сетевая литература)» выводит к характеристике феноменов художественной словесности, функционирование которых возможно исключительно в Интернете. Названы наиболее значимые из таких проектов, отмечены особенности генерирования и рецепции текстов в мировой паутине. Исследователь указывает на реализацию разных субпарадигм художественности (постмодернистской, неонатуралистской, авангардной, неосентименталистской, постромантической и пр.) с использованием принципов интернет-коммуникации. Обозначены репрезентативные явления сетевого творчества, в частности блог-литература в разных ее воплощениях. Отмечены как инвариантные черты художественного блог-дискурса, так и спектр исканий современных авторов, обращающихся в этой форме. Затронут вопрос о модернизации жанровых стратегий, рассматривается прецедент сетевой драмы, влияние на литературную поэтику компьютерных игр. Обсуждается трансформация языка литературного произведения, попытки генерирования текстов нейросетями и ряд иных экспериментов, формирующих «цифровую поэтику» новейшей литературы.

Ключевые слова: сетература, блог-литература, геймификация литературы, фандом, нейросеть, цифровая поэтика

Для цитирования: Шуников В.Л. Русская литература в цифровую эпоху // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 102–114. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-102-114

Russian literature in the digital age

Vladimir L. Shunikov

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

Abstract. The article examines the influence of digital technologies on Russian literature. The author explores new poetic formations caused by Web impact. Transformation of the author's and reader's competencies, ideas about a literary work and its language are discussed. Web as a literary start-up determines the further creative path of the writers. Network "navigators" that help the reader look around the current literary situation are named. The opposition "literature – network literature" leads to the literary phenomena, which are functioning only on Internet. The most significant of such projects, features of text generating and reception on Web are noted. The researcher points to the implementation of different sub-paradigms of modern literature (postmodern, neo-naturalist, avant-garde, neo-sentimentalist, post-romantic, etc.) using the principles of Internet communication. The most representative phenomena of Internet creative work are characterized: blog literature in its various incarnations, both the invariant features of the blog discourse – and the searches of modern authors using that form. Modernization of genre strategies, the precedent of network drama, influence of computer games on the literary poetics are considered. Language renovations, attempts to generate texts by neural networks and other experiments that form the "digital poetics" of the newer literature are discussed.

Keywords: network literature, blog literature, gamification of literature, fandom, neural network, digital poetics

For citation: Shunikov, V.L. (2021), "Russian literature in the digital age", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 3, pp. 102–114, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-102-114

Влияние цифровых технологий на литературу проявляется во второй половине XX столетия, становится ощутимым в последние десятилетия предыдущего века и последовательно нарастает вплоть до текущего дня. Цифровизация преодолевает границы между государствами, включая национальные литературы в глобальный процесс освоения новых технологий и модернизации принципов построения текста и создания образа. Мы сосредоточим свое внимание на российской художественной словесности, однако сразу оговорим, что отмеченные в ней тенденции созвучны тем, что проявляются в других регионах мира: легко обнаружить схожие

прецеденты, проекты, художественные особенности в литературе Европы, Америки, Азии.

Говоря о цифровизации, мы в первую очередь думаем о влиянии на литературу мировой информационно-коммуникационной среды Интернет. В 1994 г. происходит регистрация домена высшего уровня 'RU', благодаря чему возникает РУНЕТ (русскоязычный сегмент интернета), а в нем – РУЛИНЕТ (русскоязычный литературный интернет).

С одной стороны, в Сети начинают размещаться созданные ранее литературные произведения, научные и критические тексты, им посвященные. Оцифровка литературных текстов идет активно, в настоящее время в Сети можно найти собрания сочинений классиков литературы XIX–XX вв., более ранних эпох, а также наших современников. Создание Национальной электронной библиотеки включено в число национальных проектов РФ, осуществлена оцифровка 48 тысяч книжных памятников. На этом ресурсе размещены как древние и редкие тексты (первые Евангелие, Апостол и др.), так и произведения золотого, серебряного века русской литературы, XX столетия, наконец, новейшая проза. Можно сделать подборку по авторам, жанрам или тематике.

С другой стороны, тексты создаются и размещаются сразу в Сети, в связи с чем качественно меняется представление о художественном произведении, его языке, творческой деятельности писателя и читателя.

Интернет открыл возможность каждому сделать собственные сочинения достоянием публики; снял временную дистанцию между созданием текста и его изданием (точнее – размещением на сайте). В Рунете возникают ресурсы, где опубликоваться со своими сочинениями, которые автор считает феноменом литературы, может каждый¹. Общее количество пользователей сайтов свободной

¹Проза.ру – российский литературный портал [Электронный ресурс]. URL: <http://proza.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Стихи.ру – российский литературный портал [Электронный ресурс]. URL: <http://stihi.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс]. URL: <http://zhurnal.lib.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Сайт «Большая Литературная Среда» [Электронный ресурс]. URL: <http://svistok.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Литературный портал «Таспол» [Электронный ресурс]. URL: <http://taspol.info> (дата обращения 10 февраля 2021); Альманах «Снежный ком» [Электронный ресурс]. URL: <http://snezhny.com> (дата обращения 10 февраля 2021); «Литературные конкурсы» – сайт современной литературы [Электронный ресурс]. URL: <http://litkonkurs.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Издательская

публикации сосчитать едва ли возможно, эти ресурсы позволяют всем желающим реализовать свой творческий потенциал. С распространением мессенджеров творческая активность «перекочевала» туда – появились литературные телеграмм-каналы, посвященные творчеству современных авторов.

Публикация на этих сайтах не делает автоматически человека профессиональным литератором, но данные сочинения можно считать частью современного окололитературного процесса, в этой «реторте» возникают новые художественные формы.

Интернет становится площадкой для литературного start-ура: за последние двадцать лет появился круг авторов, которые первоначально публиковались в Сети, а затем, получив признание, стали авторами печатных изданий: Линор Горалик, Марта Кетро, Слава Сэ. В Сеть уходят авторы, которые изначально стали известны читателю благодаря печатным изданиям. Сложно назвать сочинителя, у которого не было бы собственной страницы – как минимум для продвижения своих произведений, анонсирования новых публикаций. Обзавелись интернет-версиями литературные журналы, обязательно есть интернет-страницы литературных конкурсов, премий.

Чтобы читателю сориентироваться в современном литературном пространстве, существуют самые разные «навигаторы». Сейчас и эта опция реализуется преимущественно в Сети: появляются «лонгриды» (в форме которых представляют и подборки художественных текстов), «мастриды», “book a day”, где перечислены тексты как для повседневного чтения, так и наиболее знаковые – по мнению авторов этих списков. Рекомендуют далеко не только литературные произведения, но и их в том числе. Появились буктрейлеры (см.: <http://booktrailers.ru>) – видеоролики, содержащие в себе презентации литературных произведений. Буктрейлеры создаются с целью популяризации книг, помогают обратить внимание читателя как на новые печатные издания, так и на классические тексты. Характер продвижения литературных произведений сближается с анонсированием произведений визуальных искусств: в буктрейлеры включаются цитаты, иллюстрации, фотографии обложек, фрагменты экранизации этих сочинений (если таковые есть).

система «Литсовет» [Электронный ресурс]. URL: <http://litsovet.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); Сайт «Творчество для всех» [Электронный ресурс]. URL: <http://my-works.org> (дата обращения 10 февраля 2021); «Имба-Читальня» [Электронный ресурс]. URL: <http://chitalnya.ru> (дата обращения 10 февраля 2021).

В связи со всей этой активностью в литературном сообществе возникает дискуссия: как рассматривать искусство речи? Можно ли его считать сетевым? Дискуссия эта началась практически с момента возникновения РУЛИНЕТА, сразу же возникла оппозиция «литература – сетература» (сетевая литература). По сути, сетевыми можно назвать лишь тексты, которые строятся по принципам интернет-коммуникации в мировой паутине – и могут полноценно функционировать только в ней. Активно экспериментальные произведения создаются в конце 1990-х – начале 2000-х гг. Это «Стихня» В. Кламма (<http://klamm.lucksite.com/>), «окожная поэзия» Г. Жердева (<https://netslova.ru/zherdev/pere/start.htm>), инсталляции О. Лялиной (<http://teleportacia.org/war/>), флеш-поэма «Свалка» Е. Коцюбы (<http://flashpoetry.narod.ru/>), гипертексты «Роман» Г. Лейбова (http://cs.ut.ee/~roman_1/hyperaction/htroman.html), «Иннокентий Марпл» (<http://marpl.com>), «Межлокальная Контрабанда» (<http://www.postart.ru>).

Ряд таких проектов включает в творческий процесс и читателя, делая литературную игру тотальной: любой из нас может принять участие в создании тех или иных текстов (на выбор предложен широкий спектр жанров, в основном поэтических – буриме, сонет, хокку, новый жанр танкетка по аналогии с танка, лимерик и пр.)².

Количественно корпус текстов сетевой литературы незначителен, в силу чего ряд литературоведов (Д. Быков, Р. Арбитман, М. Липовецкий) посчитали, что русская сетература не состоялась. Однако можно охарактеризовать это более сдержанно: едва ли стоило ожидать, что литературный эксперимент станет массовым. Дан-

²«Сад расходящихся хокку» – сайт русскоязычных хокку [Электронный ресурс]. URL: <http://hokku.netslova.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); «Центролит» – сайт, дающий возможность пользователям публиковать буриме, сонеты и тексты иных жанров собственного сочинения [Электронный ресурс]. URL: <http://centrolit.kulichki.net/centrolit> (дата обращения 10 февраля 2021); «Вольный Город Лимерик» – сайт, где любой посетитель может разместить сочиненные им лимерики [Электронный ресурс]. URL: <http://limeriki.kulichki.net> (дата обращения 10 февраля 2021); Проект «Танкетки» для создания поэтических текстов экспериментального жанра [Электронный ресурс]. URL: <http://26.netslova.ru> (дата обращения 10 февраля 2021); «Графомания» – сайт, пользователь которого включается в литературную игру, предполагающую создание поэтических текстов [Электронный ресурс]. URL: <http://graphomania.msk.ru> (дата обращения 10 февраля 2021).

ные произведения обозначают новые возможности художественной словесности в интернет-сфере: литературный текст становится безграничным, разрастающимся в бесконечности в пространственном плане – и изменчивым во временном. Такую литературу можно назвать «динамической», она реализует в себе нелинейную стратегию создания текста – и его восприятия. Творческий процесс включает в себя всех, увязывая креативные возможности автора и читателя. Произведение соединяет в себе разные типы знаков и факторов художественного впечатления – вербальные, звуковые, визуальные (иконические) и пр.

Это получает развитие в Сети, влияя на поэтику новейшей русской литературы. Причем оказывается востребовано писателями, представляющими в своем творчестве разные эстетики – не только постмодернистскую (В. Пелевин), но и неонатуралистскую (Л. Петрушевская), авангардную (Е. Элтанг), неосентименталистскую и постромантическую (Д. Липскеров, А. Слаповский, Е. Гришкoveц), а также беллетристику – Б. Акунин, С. Лукьяненко, А. Старобинец и др.

На первое место по распространенности нужно поставить блог-литературу: жанр личного дневника при этом понимается весьма широко. Исходной его формой были записи в Живом журнале, затем добавились площадки Фейсбук и Твиттер, Одноклассники и ВКонтакте, наконец, иконические образы из Инстаграмма.

Блог делает проницаемой среду литературных творцов: происходит обращение авторов бумажной литературы к этому жанру – и вместе с тем издания известных блогеров в книжном формате публикуются как романы, повести и т. д.

Вторая тенденция представлена, например, в антологиях сетевых авторов – «Скажи» (2008) и «Вдохнуть. и! не! ды!шать!» (2009), редактором которых стала писательница, завоевавшая читательскую популярность с помощью своего блога, – Марта Кетро.

По мнению В.Е. Пустовой, «блог сделал актуальным сетевой стандарт высказывания – быстрого и емкого, рассчитанного на ответную реакцию и в то же время самоценного, не требующего для понимания контекста» [Пустовая 2011, с. 161]. Блог-тексты лаконичны по объему (ряд авторов создает их такими, чтобы они умещались на экране смартфона), а также допускают возможность чтения любого фрагмента произведения как вполне самостоятельного.

Приведем несколько примеров блог-литературы. Активно этот жанр осваивал Е. Гришкoveц, о чем свидетельствует список текстов, созданных им в Сети и опубликованных в дальнейшем как

художественные произведения³. В них Гришковец ищет свой стиль интернет-публикаций, существенно отличающийся от стилистики иных авторов монологичностью и пространностью текста. Автор пытается коммуницировать с аудиторией – и отказывается от этого, закрывая «гостевую книгу» и превращая свою страницу в ЖЖ в своего рода литературный дневник.

Б. Акунин в своем блог-романе «Фото как хокку» (2011) посредством введения фотографий затрагивает проблему истинного / фиктивного, столь актуальную для новейшей словесности. Именно даггеротип воспринимается им как первый достоверный источник существования истории, в силу чего визуальное становится той опорой, которая дополняет вербальный текст, снимая проблему тотальной деконструкции высказывания и сохраняя его достоверность.

Интернет-роман Е. Попова «@рбайт, или Широкое полотно» (2012) открывается программным заявлением автора:

Предлагаемый вашему вниманию интернет-роман состоит из сорока четырех глав. Начиная с 1 января 2010 года каждую из этих глав автор примерно раз в неделю выставлял в своем Живом Журнале, сопровождая очередную виртуальную публикацию вопросами к читателям и получая в ответ изрядное количество комментариев. ...ноу-хау этой моей затеи заключается в том, что автор и те его первые читатели, которых в интернет-пространстве именуют юзерами, впервые в истории литературы получают возможность вести диалог непосредственно на страницах текста, создаваемого ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС И СЕГОДНЯ⁴.

Если Гришковец закрывает в итоге возможность для комментариев со стороны читателей, то Попов всячески педалирует ее не только в ЖЖ, но и создавая иллюзию этого в печатной версии романа – предлагая по итогам каждой главы вопросы для обсуждения читателям. Поэтому у романа двучастная композиция: первая часть («Арбайт») – посты, выглядящие как части нарратива о писателе Гдове, который размышляет на разные темы, вспоминает о своем прошлом и пр., вторая («Широкое полотно») – комментарии читателей, которые отвечают на вопросы, заданные в финале глав.

³«Год жжизни» (2008), «Продолжение жжизни» (2009), «151 эпизод жжизни» (2011), «От жжизни к жизни» (2012), «Почти рукописная жизнь» (2013), «Одновременно: жизнь» (2014). Подробнее о блог-сочинениях Е. Гришковца см.: *Абашева М.П.* Блог-литература как феномен: опыт Евгения Гришковца // Вестник Пермского ун-та. 2017. Т. 9. Вып. 4. С. 103–112.

⁴*Попов Е.А.* Арбайт. Широкое полотно: интернет-роман. М.: Астрель, 2012. С. 5.

Обобщая характеристику этих текстов, можно отметить: блог-литература обозначает новые грани литературного творчества:

- виртуальность личности автора – и любого субъекта речи, что позволяет мистифицировать образ говорящего / пишущего текст и обуславливает свободу в плане коммуникации и в отношении ответственности за сказанное;
- ризомность и фрагментарность текста, каждое высказывание которого можно воспринимать как самодостаточное. Тем самым в любом объеме элементы текста претендуют на художественную целостность;
- способность автора (а также его готовность) напрямую коммуницировать с читателями (что в принципе не свойственно литературе печатной – «искусству непрямой коммуникации» (М.М. Бахтин));
- проблематизация границ между нехудожественным (документальным, претендующим на аутентичность) и литературным высказыванием;
- нивелирование различий между устной и письменной речью.

Интернет побуждает к иным жанровым экспериментам: знакомые жанровые форматы получают новое воплощение. М. Абашева цитирует записи Линор Горалик в Твиттере и на Фейсбуке, из которых в дальнейшем вырастают произведения: в постах сочетаются чужие новостные сообщения и комментарии писательницы, идущие под хештегом «# Даже постыдился бы»⁵. М. Абашева считает, что в таких текстах обнаруживаются черты притчи [Абашева 2018, с. 45]. На наш взгляд, данные записи можно соотнести с иной жанровой стратегией. В первой части этих сообщений мы видим изложение факта, тяготеющее по своей стилистике к анекдоту: представлен казусный случай «из жизни», при этом художественность данного текста под вопросом. Ее придает высказыванию вторая часть, в которой данный случай Горалик соотносит с поэтикой того или иного автора, вписывает в литературную традицию. Вместе с тем ироничность этого комментария выявляет некий универсальный принцип – эстетический и оценочный. Ориентация на восприятие изображенного в тексте как частного казуса и одновременно с этим – как проявление художественного принципа, связи с традицией воплощают жанровую стратегию рассказа.

⁵ «В Хакасии пенсионеру на голову упал мертвый бык. Машина сбила быка, бык отлетел на обочину, по обочине шел пенсионер. Пенсионер, к счастью, отделался мелкими травмами, но... #Даже_Хармс_Постыдился_Бы» <...>

«Чешские грибники нашли в лесу огромную игуану. #Даже_Пелевин_Постыдился_Бы, причем ранний» [Абашева 2018, с. 46].

Сетевая драма выстраивает текст в форме интернет-комментариев: прецедентной в этом плане является пьеса М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc». Комментарии не позволяют читателю представить ни как выглядят субъекты речи, ни антураж, в котором произносятся реплики. Многие элементы, из которых традиционно формировался художественный мир, оказываются нефункциональны: нет визуализируемого хронотопа, предметного ряда, жеста, эмблемной портретной детали и пр.

Активность героев проявляется исключительно в речи, педалируется перформативный характер высказывания. При этом почти каждый субъект получает право голоса в произведении единожды (немногие – 2–3 раза), поэтому количество говорящих радикально возрастает. Функция героев сводится к декларации своей позиции: новое высказывание манифестирует очередное индивидуальное мнение. Масочные никнеймы субъектов речи связаны с обсуждаемыми темами и служат подтверждением тех позиций, что высказаны в комментариях.

Принципы интернет-коммуникации трансформируют драматический конфликт и сюжет: диалог между персонажами возникает на минимальном участке текста, состав участников, тематика, модальность речевого взаимодействия постоянно меняется – с каждым новым комментарием, отражающим точку зрения очередного субъекта речи. Так как не все герои коммуницируют друг с другом, то противоречия между ними существуют лишь потенциально: увидеть различие мнений, то есть актуализировать конфликт – задача читателя. В силу независимости реплик героев друг от друга эксплицированный в них зазор в осмыслении ситуаций не может быть устранен. Сюжетная динамика обеспечивается варьированием тематики высказываний и раскрытием всего диапазона мнений о предмете дискуссии. Содержательное разнообразие позиций усилено пестротой речевых жанров. Помимо собственной речи разных субъектов в текст комментариев включается и чужое слово в форме цитат, воспроизведенных предшествующих реплик и пр.

Проблематика пьесы и спектр мнений по обсуждаемым вопросам разрастается как снежный ком. Комментирование может идти линейно или строиться по принципу гипертекста. В любом случае достигается «критическая масса» реплик, которая и ведет к катастрофе, так или иначе касающейся всех субъектов речи. Она состоит в невозможности обрести последовательное, не мозаичное диалогическое взаимодействие с Другим. При этом катастрофа осознается и героем, и читателем: осмысление данного итога как обусловленного художественными особенностями сетевой драмы рождает ее эстетическое переживание – катарсис.

Композиционно-речевая форма интернет-комментариев не предполагает введение в пьесу ремарок в традиционном их понимании, поэтому авторский паратекст в драме представлен в минимальном объеме. Автор в сетевой драме уже не творец, режиссер, а тот, кто лишь внешне оформляет высказывания субъектов речи в завершенный текст произведения. Читателю предлагается воспринимать текст как аутентичные «комменты», не модерированные кем-то сторонним.

Наконец, формат комментариев открывает возможность включить в текст литературного произведения элементы интерфейса интернет-страницы. Они провоцируют читателя «как бы» виртуально использовать этот функционал. Например, добавить одного из героев в друзья, тем самым приняв позицию этого субъекта речи.

Сетевая драма во многом модифицирует характерные для этого рода литературы принципы построения текста и презентации в нем образа человека-в-мире. Литературоведческий анализ поэтики сетевой драмы предполагает переосмысление категорий «драматическая образность», «герой», «конфликт», «сюжет».

Помимо сетевых экспериментов на литературу оказывают влияние и иные цифровые феномены: Интернет порождает виртуальный мир, который генерирует индустрия компьютерных игр. Возможность не только вообразить альтернативную реальность, прочесть о ней, но и увидеть ее на экране воочию, погрузиться в нее в процессе игры, едва ли не оказаться внутри благодаря технологиям 3D, 5D и иным, становится еще одним мощным фактором, влияющим на литературу и иные искусства. При этом идет активное взаимодействие компьютерной игры, визуальных искусств и литературы: как на основе книги могут быть сняты фильмы и возникнуть шуттеры, квесты, стратегии (спектр жанров весьма разнообразен) – так и наоборот.

Системно этот процесс проявляется в творчестве В. Пелевина. В повести «Принц Госплана» (1991) герои находятся в мире популярной в те годы игры «Принц Персии», действуют по ее правилам, что и определяет их стремления, смысл существования. Катастрофой для героя становится открытие, что прекрасная дама, освободить которую – цель игры, оказывается бутафорией.

В романе «Святочный киберпанк или рождественская ночь-117.DIR» (1999) проявляется эстетика киберпанка – описывается симбиоз человека и машины (компьютера).

В романе «Шлем Ужаса» (2005) Пелевин представляет новую версию мифа о Минотавре, актуальным воплощением которого автор видит мировую Сеть.

В романе «Т» (2009) Пелевин обращается к изображению сознания человека, ставшего не игроком, а персонажем, которым играют.

Мир романа-дистопии Пелевина «S.N.U.F.F.» (2012) целиком подчинен виртуальности. По мнению А. Гениса, «для Пелевина окружающий мир – это череда искусственных конструкций, где мы вынуждены блуждать в напрасных поисках сырой, изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока кто-нибудь в них верит» [Генис 1999, с. 83]. Отсутствие представления о реальности не позволяет героям понять абсурдность симулякров, но ставит проблему манипулирования человеком, осуществляемого посредством Сети.

Бесконечность литературного текста рождает еще один интересный феномен – сочинения тех, кто увлечен тем или иным произведением, созданные с использованием образов героев и мира, мотивов этого текста. В литературоведении появился целый набор терминов, описывающих данный феномен: самого его именуют фан-фикшн, сочинителей таких текстов – фикрайтерами, корпус произведений – фандомом, а его художественные принципы – фаномом.

Тематика этих произведений определяется стремлением создать предысторию (приквел), придумать продолжение понравившегося сюжета (сиквел), прописать какие-либо сюжетные подробности, недостаточно ясно обозначенные в художественном «первоисточнике» – или представить их альтернативную версию.

Формируются весьма масштабные корпуса текстов. Естественно, что они возникают по популярным произведениям, причем не только литературного, но и кино-/телеискусства (на сайте <http://ficbook.net> представлены фандомы по сериалам «Шерлок», «Мерлин», «Сверхъестественное»).

Массовость интереса делает этот феномен скорее относящимся к современному фольклору, чем авторской словесности. Аудиторию при чтении этих текстов интересует прежде всего сюжет, раскрытие образов героев, чем уникальность слога и мировоззрения сочинителя. Успешность того или иного фанфика определяется количеством его прочтений, отзывами реципиентов, организуются даже конкурсы по разным номинациям.

Цифровизация ведет к пересмотру того, что может стать языком литературы. Вербальный образ не только дополняется визуальными, но и слово может соседствовать с иконическими знаками, так называемыми «эмодзи». В частности, Субхат Афлатуни вводит в свой рассказ «Проснуться в Ташкенте» смайлики, имитируя современный дискурс электронных сообщений.

Наконец, возникает вопрос: а может ли нейросеть сама генерировать литературные тексты? Мы вновь возвращаемся в пространство экспериментов, которые ведутся в мировой паутине.

Среди подобных проектов наиболее известен «Яндекс. Автопоэт»: из бесконечного архива поисковых запросов система путем подбора фрагментов, соответствующих ритмической схеме, создает коллажные тексты, своей абсурдностью напоминающие поэзию обериутов. О литературном статусе этих текстов едва ли можно говорить всерьез, но данный эксперимент обнажает технологию генерирования ритмизованных «опусов» машиной.

Создаются в Сети и прозаические тексты: здесь наиболее популярен жанр фэнтези – можно получить как готовые произведения⁶, так и необходимые элементы для моделирования фантастических миров (имена героев, карты, сюжеты и пр.).

Все эти феномены и эксперименты не исчерпывают влияние digital-технологий и медиа на современную художественную прозу, но определяют то, что можно назвать «цифровой поэтикой» новейшей литературы.

Литература

- Абашева 2017 – *Абашева М.П.* Блог-литература как феномен: опыт Евгения Гришковца // Вестник Пермского ун-та. 2017. Т. 9. Вып. 4. С. 103–112.
- Абашева 2018 – *Абашева М.П.* Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 43–48.
- Генис 1999 – *Генис А.А.* Поле чудес // Генис А.А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 82–91.
- Пустовая 2011 – *Пустовая В.Е.* Антология скриншотов // Октябрь. 2011. № 12. С. 161–174.

References

- Abasheva, M.P. (2017), “Blog-literature as a phenomenon. The essay of Yevgeny Grishkovets”, *Bulletin of the Perm University*, vol. 9, issue 4, pp. 103–112.
- Abasheva, M.P. (2018), “New writing and reading strategies in the social network age”, *Philological class*, no. 2 (52), pp. 43–48.
- Genis, A.A. (1999), “Field of Miracles”, in Genis, A., *Ivan Petrovich umer: stat'i i rassledovaniya* [Ivan Petrovich died. Articles and inquiries], Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia, pp. 82–91.
- Pustovaya, V.E. (2011), “Anthology of screenshots”, *Oktober*, no. 12, pp. 161–174.

⁶Генератор фэнтези [Электронный ресурс]. URL: <http://www.klikin.ru/generator.html> (дата обращения 10 февраля 2021).

Информация об авторе

Владимир Л. Шуников, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vlshunikov@mail.ru

Information about the author

Vladimir L. Shunikov, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; vlshunikov@mail.ru

УДК 811.411.16

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-115-124

Названия драгоценных камней в библейском, постбиблейском, средневековом и современном иврите

Солаф Ал Тавил

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, solaf8812ad@gmail.com*

Аннотация. Статья рассматривает древнееврейские названия драгоценных камней на нагруднике первосвященника, которые упоминаются в Библии в книгах Исход (28:17-20 и 39:10-13), Иезекиля (27:16; 18:13), отчасти у Иова (28:2-19) и в других пассажах Библии. Эти названия характеризуются тем, что они не имеют точного значения в библейском языке, и сегодня они отличаются от языка оригинала и обозначают не те же реалы, что в библейскую эпоху. Цель данной статьи заключается в том, чтобы исследовать названия драгоценных камней в библейском, постбиблейском, средневековом и современном иврите. Исследование драгоценных камней в разные эпохи развития еврейского языка является значимым для семитской филологии вопросом, поскольку многие из них до сих пор не имеют четкой геммологической идентификации. Данное исследование осуществлялось на материале текстовых корпусов на иврите разных эпох развития языка в контекстном, семантическом, филологическом (происхождение слова) и сравнительном (сравнения между переводами разных эпох) аспектах. При проведении исследования использовались описательный и сравнительно-исторический методы.

Ключевые слова: драгоценные камни, Ветхий Завет, комментарии к Библии, Талмуд и Мидраш, средневековая литература, современный иврит

Для цитирования: Ал Тавил С. Названия драгоценных камней в библейском, постбиблейском, средневековом и современном иврите // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 115–124. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-115-124

Names of precious stones in Biblical, Post-Biblical, Medieval and Modern Hebrew

Solaf Al Taweel

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
solaf8812ad@gmail.com*

Abstract. The article examines the Hebrew names of precious stones that are mentioned in the Bible in the books of Exodus (28:17-20 and 39:10-13), Ezekiel (27:16; 18:13), partly in Job (28:2-19) and in other passages of the Bible. Those names are characterized by the fact that they do not have an exact meaning in the biblical language and today they differ from the original language and do not mean the same realities as in the Biblical era. The purpose of the article is to explore the names of precious stones in Biblical, post-Biblical, medieval, and modern Hebrew. The study of precious stones in different epochs of the development of the Hebrew language is a significant issue for Semitic philology, since many of them still do not have a clear gemological identification. That study was carried out on the material of text corpora in Hebrew of different epochs of the language development in the contextual, semantic, philological (word origin) and comparative (comparisons between translations of different epochs) aspects. The study used descriptive and comparative-historical methods.

Keywords: precious stones, Old Testament, Bible commentaries, Talmud and Midrash, medieval literature, modern Hebrew

For citation: Al Taweel, S. (2021), "Names of precious stones in Biblical, Post-Biblical, Medieval and Modern Hebrew", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 3, pp. 115–124, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-115-124

Известно из Библии, что имена 12 колен Израиля были выгравированы на 12 драгоценных камнях, которые были вставлены в золотой нагрудник первосвященника, надеваемый им при входе во святилище, для постоянной памяти пред Господом (Исход 28:29). Это украшение содержит разные камни-самоцветы, которые были упомянуты в Ветхом Завете, 12 камней в книге Исхода 28:17-20 и 39:10-13. Девять¹ из этих камней появляются в книге пророка Иезекииля 28:1-19 по отношению к украшениям, которые принадлежали царю Тира, а также они встречаются в других пассажах Библии. Эти названия являются следующими.

¹В Септуагинте (LXX) фактически описываются все 12 камней.

1. *ʔodem*

Данный термин встречается в Исх. 28:17 39:10 и Иез. 28:13 для обозначения одного из драгоценных камней, точного значения он не имеет. Он происходит от корня *ʔdm*, который обозначает ‘красный, краснота’ [Koenler 1994, vol. 1, p. 15], и это связано с цветом данного камня. Древние комментариисты по составу этого камня разнятся между собой. Септуагинта, Вульгат и Пешитта переводили слово как *sardius*, а другие переводили его как *Karneol, cornelia* (сердолик) [Ben-Yehuda 1924, vol. 1, p. 65]. Из многочисленных английских переводов библейской лексики можно сказать, что древнееврейскому слову в этих переводах соответствуют такие самоцветы, как ‘сердолик, рубин’.

Древнееврейское значение слова использовали авторы Талмуда и Мидраша, есть отдельные примеры, где слово употребляется в значении ‘красное вещество’ [Marcus 1903, vol. 1, p. 22]: *ʔimmo mazraʕat ʔodem šäimimmänno ʕor wbašar* “from the mother the embryo receives the substance for forming skin, flesh, and blood” (Нида 31).

В средневековой литературе термин встречается довольно часто. В соответствии с Э. Бен Йехуда, это ‘рубин’ [Ben-Yehuda 1924, 65 p.], однако в некоторых цитатах из средневековой литературы слово было использовано в значении красного цвета, к примеру: *hamarʔā haze šho meʕoreḅ melḅnonit wemeʔat ʔodem* «этот образ, который был смесью беловатого и красного цветов» (Моше бен Маймон) [Ben-Yehuda 1924, p. 65].

В современном иврите Э. Шошан считает, что библейский термин обозначает *carneol* (сердолик) [Even-Shoshan 1979, p. 25]. Исходя из этого, можно сделать вывод, что данный библейский термин не имеет конкретного значения до сих пор, его значение лежит между разными вариантами (рубин и сердолик).

2. *piṭṭa*

Название одного из камней на нагруднике первосвященника. Оно было упомянуто в Исх. 28:17, 39:10, а также появилось в Иов. 28:19 *piṭṭat kuš* (*kuš* – название древней страны на юге Египта) [Koenler 1994, p. 467] в главе, которая содержит поэму о мудрости и восхваляет ее превосходящую ценность. Нет этимологии данного слова в других семитских языках, некоторые исследователи считают, что это заимствование происходит от санскритского *piṭṭa* – ‘желтый’ или древнеегипетского *pidḏat* – ‘название минерала’ [Harrell 1951, p. 13]. Древние переводы считают, что это зеленый камень *topazius* (LXX), однако некоторые средневековые комментаторы переводили слово как араб. *zomord* (изумруд).

В средневековой литературе, согласно Бен Йехуде, слово использовалось для обозначения ‘топаз’ [Ben-Yehuda 1928, vol. 9,

р. 4888], Калонимос Калман Шапиро пишет: wayaṣy' meʔrṣeno ʔbnim ḥamodot piddot уперуот «и вытащил из нашей земли симпатичные камни, красивые топазы» [Ben-Yehuda 1928, vol. 9, p. 4888].

Академия языка иврита (АЯИ) утверждает, что в современном иврите этот термин обозначает топаз, такое же значение предлагает Э. Шошан [Even-Shoshan 1979, vol. 2, p. 2062].

3. bāreḳet

Библейский термин, который был упомянут в Исх. 28:17, 39:10 и в Иез. 28:13 и обозначает вид камня 'изумруд' [Графов, 2019, с. 88] 'emerald, smaragd' [Koenler 1994, p. 162; Brown 2012, p. 140]. Он происходит от корня brq 'блестеть' и, возможно, связан с аккад. brraqtu или происходит от сенск. marrqata [Ben-Yehuda 1924, vol. 2, p. 637]. Судя по данным MAGAARIM (проект «Исторический словарь»), слово не встречается в постбиблейской литературе, однако оно употребляется в средневековой литературе, согласно Э. Бен Йехуде, для обозначения зеленого или желтого оттенка как золото:

ḥot min hanyʔar šel ʔarag šeho šaḇoaʕ bāreḳet «нить из ткачества желтого оттенка?» (Авраам Алихо ха-Ракви, «Ответы битвы» 47) [Ben-Yehuda 1928, vol. 2, p. 637].

ḥmš hen gwnni heʕenim haleḥan wbāreḳet weʔadom «пять оттенков у глаза²: белый, зеленый и красный...?» (Авраам ибн Эзра, Исх. 28:5) [Ben-Yehuda 1928, vol. 2, p. 637].

В современном иврите, согласно Э. Шошану, слово обозначает вид драгоценных камней, точное значение его неизвестно, но он отмечает, что некоторые писатели считают, что это агат, в итоге словарь АЯИ предлагает термин šəḥōg bāreḳet, но не объясняет его значение.

4. nōreḳ

Некоторые писатели считают, что слово заимствовано из древнеегипетского языка и происходит от mrkt 'камень бирюза' [Lambdin 1953, p. 152]. Оно упоминается в Исх. 28:18, 39:11, Иез. 28:13 и Иса. 54:11 для обозначения драгоценного камня, точного значения не имеет, древние переводы толковали его как anthrax (LXX), carbunculus – вид граната (Вульгата), или ruby – красный твердый минерал, в современных переводах Библии соответствует терминам 'рубин, бирюза' [Koenler 1994, p. 537; Brown 2012, p. 656]. Использование в средневековой литературе не проясняет значение слова, к примеру, оно встречается у Рабби Клонимоса среди упоминания других камней, где нет никаких

²Здесь глаза в значении камня, которые использовались для защиты от вреда наблюдаемого.

описаний данного термина: *adamo ʔešem mṣnīm spirim wənṣḳīm* «его кость краснее чем жемчужины и сапфира и нōреқім» (Рабби Клонимос, траурная песнь) [Ben-Yehuda 1928, vol. 8, p. 3722].

Э. Шошан определяет термин как «название одного из камней, которые находились на нагруднике первосвященника» [Even-Shoshan 1979, vol. 4, p. 1698], однако в словаре АЯИ это слово вообще не существует.

5. Sappir

Термин, который часто появляется в Ветхом завете (Исх. 24:10; 28:18; 39:11; Иез. 1:26; 10:1; 28:13; Иов. 28:6, 16; Песн. 5:14; Иса. 54:11; Плач. 4:7), он обозначает вид драгоценного камня, однако не имеет четкого определения. Есть предположение, что слово происходит от санскритского *sanirṅīya* «медленно движущегося Сатурна» [Koenler 1994, p. 764]. Древние переводы (Септуагинта и Вульгата) истолковывают слово как *sappheiros*. Но сравнение этого камня с сапфиром (голубой сапфир) невозможно, так как современное минералогическое определение было сделано только в прошлом веке на основе неправильного толкования греко-римского *sappheiros*, кроме того, истинный сапфир был неизвестен в Средиземноморском регионе до конца I в. до н. э. [Harrell 2011, p. 159].

Работая с современными переводами Библии, можно сказать, что данный термин соответствует словам ‘сапфир и лазурит’ [Koenler 1994, p. 769; Brown 2012, p. 705; Графов 2019, с. 359]. В античности этот минерал был также упомянут у Сираха в значении ‘лазурита’: *kərabīd zahab webo noreḳ wesarīḳ* «как золотая цепочка, в которой есть рубин и лазурит» (Бин Сира, Гниеза 23:5).

В средневековой литературе значение данного термина тоже не проясняется, в соответствии с Э. Бен-Йехудой слово обозначает ‘сапфир или лазурит’ [Ben-Yehuda 1928, vol. 8 p. 4158]. Важно отметить, что оба камня имеют синий цвет, и это вызывает неопределенность его семантики. В современном языке значение слова стало более конкретным, согласно Э. Шошану и словарю АЯИ, слово обозначает ‘сапфир’.

6. yāhālōm

Данный библейский термин появляется в отношении камней в нагруднике первосвященника в Исх. 28:18, 39:11 и в Иез. 28:13. Ни один из этих текстов не предлагает никакого описания данного камня, поэтому его значение всегда было спорным вопросом для переводчиков. Это еврейское название, но даже оно не имеет ясной этимологии, чтобы определить его значение. Септуагинта переводила его как яшма, некоторые древние переводчики считали, что это другой камень (פִּירֹזִיט – синий драгоценный камень). В большинстве английских словарей библейского языка слово переводится как «яшма».

В поэзии средневековой эпохи авторы использовали его в значении «чистый прозрачный, как стекло, камень» ‘diamant’ [Ben-Yehuda 1928, vol. 4, p. 1989], к примеру: hwy ylt hañn kliit uri meyāhālōm uqrah meyāhālōm ʔeḇn qašt haʔrḥ «милая женщина, венец красоты, из драгоценного камня, из бриллианта...» (Моше Хаим Луцатто, «Мигдал» 77 1).

В современном иврите, согласно Э. Шошану и словарю АЯИ, данное слово обозначает ‘бриллиант’ [Even-Shoshan 1979, vol. 3, p. 943]. Важно отметить, что этот камень не был известен на Ближнем Востоке до римского периода, поэтому мы не увидим современного значения у древних комментаторов. Исходя из этого, можно сделать вывод, что современное значение слова «бриллиант» пришло к нам из средневековой литературы, после того как оно не получило четкого определения в древних источниках.

7. lešem

Данный библейский термин был упомянут в Исх. 28:19;39:12, где нет описания данного камня, причем параллели данного термина в других семитских языках не имеется, и это вызывает сомнение у древних и средневековых переводчиков, которые переводили слово по-разному, к примеру: Септуагинта считает, что это ‘opal’, Онкилоса переводит его как ‘qanbir’, в Вульгате это ‘ligurius’, Саадия Гаон предполагает, что это ‘opix’. А также современные переводы библейского языка предлагают разные эквиваленты идентификации данного термина ‘янтарь?, мин. гиацинт?’ [Графов 2019, с. 256].

В средневековой литературе слово встречается много раз, в частности в поэзии (Испанская поэзия XII в.), но точное его значение не проясняется, хотя есть пример, где слово употребляли в значении [turquoise] (бирюза): halešem hoʔ haʔorqoʔis weho ʔeḇen ueqerah wehašoḇah beʔuny rabim «lešem это камень turquoise и это драгоценный камень, и он важен для многих» (книга “באר הגולה”, 27:7) [Ben-Yehuda 1928, vol. 5, p. 2745].

В начале XX века слово встречается один раз в художественной литературе: halešem hoʔ ʔeḇen boḥen lebaḥot haʔiša šenošyt lešem weyeš la hirhurey ṣaḇera «lešem это камень, испытующий сердце, женщина, которая носит его, помышляет о преступлениях» (Ицхок-Лейбуш Перец (1852–1915), “התאוה לבגדים”)³.

³Э. Шошана определяет слово как ‘смола из твердого и прозрачного камня, используемая для украшения, от светло-желтого до красного цвета, он является одним из драгоценных камней, которые были на нагруднике первосвященника’ [Even-Shoshan 1979, т. 3, с. 1189].

8. šēbo

Данный термин упоминается в Исх. 28:19,39:12 вместе с другими камнями (lešem и ʔaḥlāmā). Это заимствованное слово от аккад. *šubu* – драгоценный камень разного цвета [Koenler 1994, p. 1383], в соответствии с текстами Мидрашим, этот камень являет собой смесь белого и черного цветов (Чис. Рабба 2). По мнению древних комментаторов (Септуагинта и Вульгата), слово обозначает ‘агат’, и большинство английских переводчиков также использовали древнегреческое название камня, которое соответствует агату. Судя по данным МАAGARIM (проект «Исторический словарь»), есть несколько случаев употребления данного слова в средневековой литературе, где оно используется в значении ‘агат’, однако в современном иврите оно встречается мало (есть один случай употребления в начале XX в.). Таким образом, можно сделать вывод о том, что этот библейский термин сохраняет свое значение со времен античности.

9. ʔaḥlāmā

Данный библейский термин встречается лишь в книге Исх. 28:19, 37:12 для обозначения вида драгоценных камней. Ламбдин считает, что это заимствование от Егип. ḥnm ‘красный драгоценный камень из Нубии’ [Lambdin 1953, p. 147]. Древние комментаторы предлагают разные варианты толкования: onix, pyrozg, bahrman, однако большинство английских переводчиков переводят его как ‘red jasper’ (аметист, яшма). Судя по данным МАAGARIM, есть 51 случай употребления в корпусе текстов на иврите, из них 31 случай относится к античной и средневековой эпохам. В преобладающем большинстве случаев это поэзия (пиют и поэзия Испании), есть отдельные примеры в раввинистической литературе, в масоретском трактате, в частной переписке и в литературе караимов. За период XIII–XVII вв. данных нет.

В средневековой литературе, согласно Э. Бен Йехуды, слово использовалось в значении ‘аметист’: *šlišiyah kmo ʔaḥlāmā beṭur hašeliši nniqba* «третий как аметист в третьем ряду был установлен» (Зерахия бен Исаак ха-Леви Геронди, Moscow, RSL Guenzburg 198) [МАAGARIM].

Тем же значением пользуются и современные писатели для определения данного термина. Исходя из этого, можно сделать вывод, что в средневековой и современной литературе значение слова стало пограничным, после того как у него появилось много значений в древнееврейском языке.

10. taršiš

Данный библейский термин был упомянут среди драгоценных камней в нагруднике первосвященника в Исх. 28:20, 39:13 и в описа-

нии палатки Царя Тирского в Иез. 28:13, а также он встречается в Дан. 10:6 в тексте, где описывает сверкающую фигуру и в Иез. 1:16, 10:9 в связи с видениями Иезекииля. Этимология данного термина неясна⁴, корень, возможно, происходит от аккад. *gašāšu*, который значит ‘светиться’ [Harrell 2017, p. 25], поэтому некоторые переводы соотносятся с *chrysolithus* – желто-зеленоватый камень или ‘камень золота’ (Септуагинта), однако в средневековой литературе есть примеры, где слово обозначает камень белого цвета. Например: *hataršiš laḅan ho?* «таршиш – это белый камень» («Сефэр Хасидим», Иегуда Хасид (1660–1700)).

Современные переводы Библии предлагают разные значения: ‘topaz’ [Koenler 1994, p. 1798], ‘yellow jasper or other gold’ [Brown 2012, p. 1076] или ‘яшма, берилл, хризолит’ [Графов 2019, с. 562]. В Талмудической литературе слово встречается только в одном высказывании, где нет описания данного камня: *ʔāšer – taršiš wešēḅaʔ mappah šello dome leʔeḅen yeqārō šemitqaštot bah hanašim* «Ашер – это таршиш, его цвет похож на цвет драгоценных камней, которыми украшают себя женщины» (Мидраш Чис. 2).

В современном иврите, согласно словарю АЯИ, слово имеет конкретное значение ‘берилл’ (сине-зеленоватый).

11. *šḅam*

Данный библейский термин часто упоминается в Библии в Исх. 28: 20 и 39: 13, Иез. 28:13, 1 Цар. 29:2, Иов. 28:16 и Быт. 2:10-14. Факт множественного упоминания данного камня в библейском языке означает, что он был популярным и доступным в те времена, несмотря на это, его семантика является неясной в библейском языке. Древние переводы предлагали разные значения слова: *Opux*, *Sardonux*, *Beryllion*. Также и у современных переводчиков Библии нет единого мнения относительно перевода этого термина: ‘*opux or chrysoprasus*’ [Brown 2012, p. 995], ‘*a red stone, carnelian*’ [Koenler 1994, p. 1424], ‘*оникс, лазурит*’ [Графов 2019, с. 510].

В Талмудической литературе термин встречается лишь один раз в (Мидраш рабба, Чис. 2), где упоминается при описании цвета флага колена Израиля: *yoser – šḅam wešēḅaʔ mara (degel) šelo šaḅor beuoter* «у Иосифа есть камень *šḅam*, цвет (флага) у него самый черный».

В средневековой литературе можно увидеть разное понимание названия этого камня. Например, у переводчика Йегуды Эвен Тиб-

⁴Большинство исследователей связывают название камня с географическим объектом, имеющим такое же наименование (Таршиш), известным своими рудниками, особенно серебряными и оловянными, еврейское *taršiš* могло соотноситься с плавильнями, которые находились там.

бона (1120–1190) слово соответствует араб. *albalor* (кристалл), он пишет: *ʔašer ueqbal ʔora hašemeš qbol šlm yoter hapnirim wehašōham ʕal hadmuon* «камни *pnimim* и *šōham* принимают больше света солнца» («Кузари» 4:15), однако у других авторов слово соответствует минералу 'оникс', например: *wehaḥebʔu bekosot hašehomim* «прятали в стаканах из *כּוֹסֵי*» (Шмуэль Ха-Нагид (993–1056), «Дион» 281).

В современном иврите нет точного значения данного термина, хотя, согласно словарю АЯИ, слово является синонимом аквамарина синего цвета 'aquamarine'.

12. *yāšpā*

Упоминание этого камня ограничивается только описанием нагрудника первосвященника в Исх. 28: 20, 39. Это единственный камень из нагрудника, который имеет этимологические параллели в других языках: аккад. *jašpu*, араб. *yašp* (яшма) [Koenler 1994, с. 449].

Исходя из этого, из многочисленных английских версий перевода можно сказать, что библейское слово обозначает 'jasper' (яшма). Оно упоминается два раза в постбиблейской литературе (Иерус. Пеа 15:3 и Мидраш рабба, Чис. 2) как 'камень Биньямина', где нет никаких сведений об этом камне. В соответствии со словарем Талмудического языка это 'Jaspis' [Marcus 1903, p. 601]. В средневековой и современной литературе слово употребляется в значении «яшма». Исходя из этого, можно сделать вывод, что данный термин сохранил свои значение с античных времен.

Литература

- Графов 2019 – *Графов А.Э.* Словарь библейского иврита. М.: Текст, 2019. 702 с.
- Ben-Yehuda 1928 – *Ben-Yehuda E.A.* Complete Dictionary of Ancient and Modern Hebrew. Jerusalem: Leam, 1928. 7945 p.
- Brown 2012 – *Brown F., Driver S.R., Briggs A.* The Hebrew and English Lexicon of the Old Testament. Peabody, MA: Hendrickson Publishers, 2012. 1201 p.
- Even-Shoshan 1979 – *Even-Shoshan A.A.* New Dictionary. Jerusalem: Kiryath Sepher, 1979. 3110 p.
- Harrell 2011 – *Harrell James E.* Old Testament gemstones: a philological, geological, and archaeological assessment of the Septuagint // *Bulletin for Biblical Research*. 2011. Vol. 21 (2). P. 141–172.
- Harrell 2017 – *Harrell James E., Hoffmeier James K., Williams Kenton F.* Hebrew gemstones in the Old Testament: a lexical, geological, and archaeological analysis // *Bulletin for Biblical Research*. 2017. Vol. 27 (1). P. 1–52.
- Koenler 1994 – *Koenler L., Baumgartner W.* The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament. Leiden; New York: Brill, 1994. 1803 p.

- Lambdin 1953 – *Lambdin T.O.* Egyptian Loan Words in the Old Testament // Journal of the American Oriental Society. 1953. Vol. 73. No. 3. P. 145–155.
- Marcus 1903 – *Marcus J.* A dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalimi and the Midrashic Literature. London: Luzak, 1903. 638 p.

References

- Ben-Yehuda, E.A. (1928), *Complete Dictionary of Ancient and Modern Hebrew*, Leam, Jerusalem, 7945 p.
- Brown, F., Driver, S.R., Briggs, A. (2012), *The Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Hendrickson Publishers, Peabody, MA, 1201 p.
- Even-Shoshan, A.A. (1979), *New Dictionary*, Kiryath Sepher, Jerusalem, 3110 p.
- Grafov, A.E (2019), *Slovar' bibleiskogo ivrita* [Dictionary of Biblical Hebrew], Tekst, Moscow, Russia.
- Harrell, James E. (2011), “Old Testament gemstones: a philological, geological, and archaeological assessment of the Septuagint”, *Bulletin for Biblical Research*, vol. 21 (2), pp. 141–172.
- Harrell, James E., Hoffmeier, James K., Williams, Kenton, F. (2017), “Hebrew gemstones in the Old Testament: a lexical, geological, and archaeological analysis”, *Bulletin for Biblical Research*, vol. 27 (1), pp. 1–52.
- Koehler, L., Baumgartner, W. (1994), *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, Brill, Leiden, New York, 1803 p.
- Lambdin, T.O. (1953), “Egyptian Loan Words in the Old Testament”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 73, no. 3, pp. 145–155.
- Marcus, J. (1903), *A dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalimi and the Midrashic Literature*, Luzak, London, 638 p.

Информация об авторе

Солаф Ал Тавил, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; solaf8812ad@gmail.com

Information about the author

Solaf Al Taweel, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; solaf8812ad@gmail.com

УДК 81:130.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-125-135

Метафора «Лондон – текст»
как важнейшая онтологическая метафора
в составе лондонского текста
английской лингвокультуры

Алексей В. Соснин

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
alexsosnin@mail.ru*

Юлия В. Балакина

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
jbalakina@hse.ru*

Елена В. Киселёва

*Нижегородский государственный
архитектурно-строительный университет,
Нижний Новгород, Россия, khellen@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается ключевая онтологическая метафора в составе лондонского сверхтекста английской лингвокультуры – метафора, в соответствии с которой топоним британской столицы представляется в виде семиотического пространства, текста, открытого к прочтению и интерпретации. Сверхтекст Лондона понимается как инвариантный семантический конструкт, совокупная сумма признаков, содержащихся во всех текстах об этом городе, написанных и потенциальных. Помимо групп семантических признаков, статических и динамических, лондонский сверхтекст содержит четкие алгоритмы их развертывания в реальные текстовые последовательности. Метафора в статье рассматривается как основная операция, связывающая разные уровни сверхтекста, и ей дается семантическое обоснование, т. е. объясняется возможность предикации неочевидных семантических компонентов. Метафорические реализации лондонского сверхтекста рассматриваются также с позиций возможных миров в семантике. На основе анализа корпуса литературных

© Соснин А.В., Балакина Ю.В., Киселёва Е.В., 2021

произведений, входящих в английский литературный канон, в статье заключается, что с «прочтением» Лондона как текста связаны сценарии его «внутритекстовой» и «затекстовой» интерпретации (с привлечением иных культурных кодов и информации предшествующих эпох); сценарии топографического и смыслового блуждания и сценарии освоения пространства как постижения текстового смысла. Наборами сценарийных признаков со стандартными стратегиями их реализации описывается динамическая составляющая сверткста британской столицы.

Ключевые слова: сверткст, лондонский текст, метафора текста, интегративный когнитивно-семиотический подход, интерпретирующая семантика

Для цитирования: Соснин А.В., Балакина Ю.В., Киселёва Е.В. Метафора «Лондон – текст» как важнейшая онтологическая метафора в составе лондонского текста английской лингвокультуры // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 125–135. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-125-135

The metaphor “London-as-text” as a fundamental ontological metaphor in the composition of the London text of English linguistic culture

Alexei V. Sosnin

*National Research University “Higher School of Economics”,
Nizhniy Novgorod, Russia, alexsosnin@mail.ru*

Yulia V. Balakina

*National Research University “Higher School of Economics”,
Nizhniy Novgorod, Russia, jbalakina@hse.ru*

Elena V. Kiseleva

*Nizhniy Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering,
Nizhniy Novgorod, Russia, khellen@mail.ru*

Abstract. The article examines the key ontological metaphor within the London supertext of English linguistic culture – the metaphor, according to which the topos of the British capital is represented in the form of semiotic space, or a text open to reading and interpretation. The London supertext is viewed as an invariable semantic construct, the total sum of semes to be found in all the texts about the city, which have already been or will potentially be written. Along with the combinations of semes, static and dynamic, the London supertext incorporates standard algorithms of their deployment into real

textual sequences. The article regards metaphor as a basic operation linking the supertextual levels. Metaphor is substantiated semantically, i.e. the article explains the possibility of predicating unobvious semantic components. The article views the metaphoric realizations of the London supertext from the perspective of possible worlds in semantics. Proceeding from an analysis of belles-lettres texts from the English literary canon, the article concludes that reading London as a text implies the scenarios of its intra- and intertextual interpretation (with the involvement of other cultural codes and information from previous eras) of topographical and notional wandering, and of acquiring space as perceiving textual meaning. Such scenario-type groups of semes coupled with the standard strategies of their realization constitute the dynamic component of the London supertext.

Keywords: supertext, London text, textual metaphor, integrated cognitive and semiotic approach, interpretative semantics

For citation: Sosnin, A.V., Balakina, Yu.V. and Kiseleva, E.V. (2021), “The metaphor ‘London-as-text’ as a fundamental ontological metaphor in the composition of the London text of English linguistic culture”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 125–135, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-125-135

В статье анализируется метафора текста и производные от нее метафоры палимпсеста и гипертекста, которые являются важнейшими конституирующими элементами в структуре лондонского (сверх)текста английской лингвокультуры. Вслед за Я. Петёфи сверхтекст понимается в исследовании как общая модель для группы текстов [Petöfi 1971]. Это «эмический» текст [Harweg 1968, p. 148], являющий собой семантический инвариант для группы текстов лондонской тематики, как вербализованных так и потенциальных.

На уровне ментальных представлений лондонскому тексту поставлена в соответствие этноспецифичная культурная константа, представленная в сознании людей значимой ментальной сущностью. Помимо набора семантических признаков, организованных в группы со статическими и динамическими характеристиками, лондонский текст инкорпорирует алгоритмы предикации этих признаков и их вербализации в синтаксических последовательностях, развертываемых из общей парадигмы.

В статье объясняется, почему оказывается возможной сочетаемость семемы ‘London’ с предикатами и атрибутами, содержащими нехарактерную для нее сему /прочтение/. Такой анализ позволяет актуализовать неочевидное измерение лондонского текста:

представление сущности города как семиотического текстового пространства. Авторы попытались ответить на вопрос: в силу чего возможны построения типа *to read London* – «читать Лондон»? Как указывает А.Е. Бочкарев, правила ограничений сочетаемости определяются условиями грамматичности и являются обязательными для говорящих [Бочкарев 2003, с. 143]. При нарушении же этих правил возникают различные аномалии. Но если рассматривать не только «грамматически правильные» построения (например, устойчивые словосочетания по типу *London season* – «лондонский сезон»), а весь набор реализаций сверткста, то будет очевидно, что значительная их часть отступает от предписаний языковой системы и от онтологического критерия истинности-ложности. Речь в них идет не только о том, что имеет место в реальном мире, но и о том, что могло бы быть в возможных мирах, зависящих от личности автора, интертекстуальной рамки, стилевой отнесенности, аксиологических установок и пр.

Материалом для исследования метафорических реализаций лондонского текста послужили литературные произведения английских авторов с XVI по XXI в. общим объемом около 70 тыс. страниц. Эти произведения входят в так называемый литературный канон, т. е. совокупность произведений, изучаемых в средней и высшей школе в стране исследуемого языка и отвечающих ряду других критериев. Именно на основе литературного канона формируется значительная часть концептосферы образованных носителей языка. Литературные произведения, отобранные в качестве материала исследования, обращаются к лондонской тематике, и сближает их не только тема, но и сходная ее трактовка или предикация сходных признаков, актуализованных в этом корпусе.

Для реконструкции лондонского текста был выбран метод интерпретирующего семантического анализа в рамках общей концепции единой семантики, разработанной французскими исследователями-структуралистами (А.-Ж. Греймас, Ж. Курте, Б. Потье, Ф. Растье; в отечественной науке развита А.Е. Бочкаревым).

Относительно метафоры как важнейшей семантической операции в построении сверткста отметим, что, безусловно, она несет в себе нарушение правил, которыми ограничивается сочетаемость, поскольку метафорическое определяемое и определяющее принадлежат к разным семантическим классам [Арутюнова 1998, с. 281]. Согласно А.Е. Бочкареву, понимание метафорического выражения, т. е. устранение эффекта языковой аномалии, предполагает нейтрализацию или погашение в сопологаемых семемах несовместимых признаков и актуализацию признаков общих [Бочкарев 2003, с. 92]. Благодаря последней операции в реконструируемый

сверхтекст привносятся новые семантические компоненты. Наконец, стандартными метафорическими отношениями описываются стратегии развертывания сверхтекста в реальные тексты.

Метафора городского текста отражает неклассический тип художественного мышления и новые эстетические реалии XX века. На текстовую природу городской действительности косвенно указывается в философии модернизма, а в постмодернизме всеобъемлющая метафора текста утверждается окончательно. В современной урбанистической науке, соответственно, город рассматривается не столько с исторических или социологических позиций, сколько как особого рода культурный текст.

Анализируя модернистские романы, американский литературовед Ричард Лиэн неоднократно подчеркивает, что город и литература в качестве своего общего свойства характеризуются текстуальностью. В труде «Город в литературе: интеллектуальная и культурная история» исследователь замечает, что «чтение города было формой чтения текста от Дефо до Пинчона» [Lehan 1998, p. 8].

Отождествление города и текста широко распространено в философии постструктурализма. В частности, значительное внимание языку города и семиотике городского пространства уделяет Р. Барт. В его трактовке перемещаться по городу – значит прочитывать его и расшифровывать его знаки: «все, кто движется по городу, оказываются читателями, которые в ходе движения собирают фрагменты высказываний» [Barthes 1997, p. 170]. При этом исследователь замечает, что пример чтения города пока смогли дать только писатели, создавая и развивая особый городской язык.

Соответственно, метафора «Лондон-текст» приобрела существенный вес в английской языковой традиции. Так, за счет актуализации в семеме 'London' афферентного (привходящего) признака /semiotic system/ и нейтрализации ингерентного (присущего) признака /city/ оказывается возможной ее сочетаемость с предикатами и атрибутами, содержащими в качестве ингерентной сему /reading/.

В своем труде «Примечательные стороны лондонской жизни» английский историк, критик и публицист Чарльз Мэнби Смит пишет о том, как он привык воспринимать британскую столицу в качестве открытой книги: "It has been my custom for many years past to regard the Streets of London as an open book, in which he that runs to and fro may get as he goes along, gathering not merely amusement and excitement, but valuable instruction"¹. В другой своей работе

¹*Manby Smith Ch. Curiosities of London Life, or Phases, Physiological and Social of the Great Metropolis. 1853 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianlondon.org> (дата обращения 25 декабря 2020).*

«Маленький мир Лондона» он сравнивает Лондон с «литературным карьером»: “The metropolis of Britain is a literary mine, which a number of workers with head and hand have been long quarrying out”².

В последнем контексте имеем развернутую метафору: категориально разнородные элементы принадлежат здесь двум семантическим классам: //mining// и //reading//, – а художественный образ формируется путем последовательного установления эквивалентности между элементами этих контекстуально-взаимосвязанных классов, когда всякий последующий смысловой перенос согласуется с предыдущим: ‘mine’ → {‘text’}³, {‘book’} (за счет рекуррентности признака / literary/ из предшествующей семемы), ‘workers’ → {‘men of letters’}, ‘quarrying’ → {‘reading’}, {‘interpreting’}. В результате можно установить следующие отношения эквивалентности: ‘(The) Metropolis (of Britain)’ = ‘London’ = ‘(literary) mine’ = {‘text’} [Бочкарев 2003, с. 15].

Любопытно представление Лондона в качестве текста, постоянно переписываемого, но при этом вбирающего в себя признаки предыдущих текстов. Подобная трактовка британской столицы связана с реализацией метафоры «город-палимпсест», где последний компонент означает древнюю рукопись на пергаменте, написанную по счищенному, еще более древнему письму. Палимпсест – одно из ключевых понятий теории интертекстуального взаимодействия, поскольку оно подразумевает, что в каждом тексте есть память других текстов и что ни один текст не создается ab nihilo. Город подобен такой рукописи в том смысле, что архитектура, ритуалы, церемонии и многое другое, что остается от прошлого, обнаруживают себя как скрытые программы, которые позволяют нам непрерывно воспроизводить тексты истории, за счет чего достигается множественность значений. Город так же, как и текст, не создается из ничего. Так, в романе П. Акройда «Английская мелодия» (English Music, 1992) Ч. Диккенс, который выступает в нем одним из героев, говорит о том, что дома / тексты всегда будут строиться на месте прежних построек / текстов: “Houses are always built on. One gives place to another. Foundations laid upon foundations. The end of one is the beginning of the other”⁴. Строительство одного здания из кирпичиков другого – метафора интертекстуальности, когда в каждом конкретном тексте используется что-то из созданного ранее.

²Manby Smith Ch. The Little World of London: Or, Pictures in Little of London Life. 1857 [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/littleworldlond00smitgoog/littleworldlond00smitgoog_djvu.txt (дата обращения 25 декабря 2020).

³{‘семема’} – нелексикализованная семема [Растье 2001, с. 365].

⁴Ackroyd P. English Music. London: Hamish Hamilton, 1992. P. 92.

Таким образом, универсальный смысл Лондона заключается в том, что в каждый момент его существования в нем наличествуют все предыдущие эпохи одновременно. Благодаря этому его можно рассматривать как сложный семиотический механизм, «генератор культуры» [Лотман 1986, с. 106].

С интертекстуальностью напрямую связано понятие гипертекста, так как он обладает способностью выражать межтекстовые связи в большей степени, чем линейный текст, характеризуясь размытыми границами и дискретностью; это нелинейно структурированный и, соответственно, нелинейно читаемый текст. Современный город – это тоже не замкнутое, не огороженное пространство, не “town” в его историческом понимании замкнутого пространства, enclosed space. Это город неопределенности, хаотическое, запутанное, «расползающееся» пространство, suburban sprawl. Наряду с семьей /semiotic system/, смысловые компоненты /sprawl/ и /diffused boundaries/, очевидно, являются основанием метафорического переноса “London – hypertext”.

Такой подход порождает новую когнитивную парадигму городской топографии, когда город, подобно гипертексту, становится лабиринтом с множеством входов и выходов и когда, блуждая по нему, человек может внезапно оказаться очень далеко от отправной точки в интерпретации города.

Современную метафору гипертекста, очевидно, предваряет метафора лабиринта, которая имеет весьма глубокие корни в английской литературной традиции. Приведем ряд контекстов, в которых реализуется данный компонент лондонского текста: “the mighty labyrinths of London”⁵; “London, the labyrinth of men’s abodes”⁶; “step in London but leads deeper and deeper into the labyrinth”⁷.

В приведенных реализациях лондонского текста очевиден мотив блуждания – по улицам Лондона, по судьбам лондонцев, английской истории и литературе. В этой связи отметим, что постмодернистский текст может быть охарактеризован как «блуждающий» [Деррида 2000, с. 53]. В нем повествование «де-

⁵*Quincey de T.* Confessions of an English Opium-Eater. 1822 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2040/pg2040.txt> (дата обращения 25 декабря 2020).

⁶*Dickens Ch.* The Old Curiosity Shop. 1841 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/700/pg700.txt> (дата обращения 25 декабря 2020).

⁷*Machen A.* The Hill of Dreams. 1907 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/13969/13969-8.txt> (дата обращения 25 декабря 2020).

централизуется», и текст лишается каких-либо четких границ, внутреннего единства – так же, как и город. Соответственно, основанием для метафорического переноса “London-hypertext” будет актуализация в семеме ‘London’ сем /ambiguous/ и /labyrinthine/, характеризующих гипертекст.

Говоря о дискретности Лондона, Форд Мэдокс Форд написал в эссе «Душа Лондона» (The Soul of London), что в британской столице связанное мышление оказывается, по сути, невозможным: “Connected thinking has become nearly impossible in London, because it is nearly impossible to find any general idea that will connect into one train of thought” [Ford 1976, p. 55].

Образ жизни в современном городе был точно описан основателем урбанистической концепции Луисом Виртом, который выделил, в частности, такие его особенности, как преобладание анонимных, кратковременных и поверхностных контактов в общении между людьми, многообразие культурных стереотипов и уменьшение влияния традиции в регулировании поведения личности [Wirth 1938]. Примечательно, что в постмодернизме текст трактуется весьма сходно: он являет собой перспективу аллюзий, цитаций, «осколков» сюжетных и метрических моделей, фрагментов социальных подязыков, которые неизбежно в него проникают и перераспределяются в нем [Барт 2001, с. 14–15]. Лондон – текст бесконечен, всеобъемлющ и пансемиотичен: “It contains every wish or word ever spoken, every action or gesture ever made, every harsh or noble statement ever expressed. It is illimitable. It is Infinite London”⁸.

Представляется, что метафору текста, участвующую в построении лондонского текста, можно отнести к корневым метафорам, поскольку она устанавливает рамки дискурса о мире и задает методiku его описания – в терминах грамматики, синтаксиса, элементов, обеспечивающих текстовую когезию; в терминах интертекстуальности, парадигматического прочтения, множественности толкований и т. п. С «прочтением» Лондона как текста связаны сценарии его «внутритекстовой» и «затекстовой» интерпретации (с привлечением иных культурных кодов и информации предшествующих эпох); сценарии топографического и смыслового блуждания и, наконец, сценарии освоения пространства как постижения текстового смысла. Наборами сценарийных признаков со стандартными стратегиями их реализации описывается динамическая составляющая лондонского текста. Сочетаемость семемы ‘London’ с предикатами и атрибу-

⁸Ackroyd P. London. The Biography. London: Vintage, 2000. P. 779.

тами, содержащими в качестве ингерентной сему /прочтение/, оказывается возможной за счет актуализации в ней афферентного признака /semiotic system/ и нейтрализации родового ингерентного признака /city/.

Литература

- Арутюнова 1998 – *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998. 895 с.
- Барт 2001 – *Барт Р. S/Z*. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
- Бочкарев 2003 – *Бочкарев А.Е.* Семантический словарь. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2003. 200 с.
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 319 с.
- Лотман 1986 – *Лотман Ю.М.* К современному понятию текста // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1986. Вып. 736. С. 104–108.
- Пиаже 1983 – *Пиаже Ж.* Психогенез знаний и его эпистемологическое значение // Семиотика языка и литературы. М.: Радуга, 1983. С. 90–101.
- Растье 2001 – *Растье Ф.* Интерпретирующая семантика / Пер. с фр., примеч., предметно-именной указатель А.Е. Бочкарева. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. 367 с.
- Ackroyd 2000 – *Ackroyd P.* London. The Biography. London: Vintage, 2000. 822 p.
- Barthes 1997 – *Barthes R.* Semiology and the Urban. Rethinking Architecture // Reader in Cultural Theory. London: Routledge, 1997. P. 166–172.
- Ford 1976 – *Ford M.F.* The Soul of London. London: Penguin, 1976. 112 p.
- Harweg 1968 – *Harweg R.* Pronomina und Text konstitution [Beiheft zu Poetica 2]. München, 1968. 392 p.
- Lehan 1998 – *Lehan R.* The City in Literature: An Intellectual and Cultural History. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. 307 p.
- Petöfi 1971 – *Petöfi J.S.* Transformations grammatiken und eine ko-textuelle Text theorie. Frankfurt a.M., 1971. 657 p.
- Taylor 1995 – *Taylor J.* Language and the Cognitive Construal of the World. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. 406 p.
- Wirth 1938 – *Wirth L.* Urbanism, as a Way of Life // American Journal of Sociology. 1938. Vol. 44. P. 1–24.

References

- Ackroyd, P. (2000), *London. The Biography*, Vintage, London, UK.
- Arutyunova, N.D. (1998), *Yazyk i mir cheloveka* [Language and the human world], Yazyki russkoy kultury, Moscow, Russia.

- Barthes, R. (1997), *Semiology and the Urban. Rethinking Architecture*, Reader in Cultural Theory, Routledge, London, UK.
- Barthes, R. (2001), *S/Z*, Editorial URSS, Moscow, Russia.
- Bochkarev, A.E. (2003), *Semanticheskii slovar'* [A semantic glossary], DEKOM, N. Novgorod, Russia.
- Derrida, J. (2000), *Pis'mo i razlichie* [Writing and distinction], Akademicheskiiy proyekt, Moscow, Russia.
- Ford, M.F. (1976), *The Soul of London*, Penguin, London, UK.
- Harweg, R. (1968), *Pronomina und Text konstitution*, Beiheft zu Poetica 2, München, Germany.
- Lehan, R. (1998), *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, USA; London, UK.
- Lotman, Yu.M. (1986), "Towards the modern understanding of text", *Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 736, pp. 104–108.
- Petőfi, J.S. (1971), *Transformations grammatiken und eine ko-textuelle Text theorie*, Frankfurt a.M., Germany.
- Piaget, Zh. (1983), "The psychogenesis of knowledge and its epistemological significance", *Semiotika yazyka i literatury* [Semiotics of language and literature], Raduga, Moscow, Russia.
- Rastier, F. (2001), *Interpretiruyuschaya semantika* [Interpretative semantics], Bochkarev, A.E. (transl. from French, commentaries and subject-names index), DEKOM, N. Novgorod, Russia.
- Taylor, J. (1995), *Language and the Cognitive Construal of the World*, Mouton de Gruyter, Berlin, Germany.
- Wirth, L. (1938), *Urbanism, as a Way of Life*, American Journal of Sociology, vol. 44, pp. 1–24.

Информация об авторах

Алексей В. Соснин, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; alexsosnin@mail.ru

Юлия В. Балакина, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; jbalakina@hse.ru

Елена В. Киселёва, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, Нижний Новгород, Россия; 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Ильинская, д. 65; khellen@mail.ru

Information about the authors

Aleksei V. Sosnin, Dr. of Sci. (Philology), professor, National Research University “Higher School of Economics”, Nizhniy Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaya Str., Nizhniy Novgorod, Russia, 603155; alexsosnin@mail.ru

Yulia V. Balakina, associate professor, National Research University “Higher School of Economics”, Nizhniy Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaya Pecherskaya Str., Nizhniy Novgorod, Russia, 603155; jbalakina@hse.ru

Elena V. Kiseleva, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, Nizhniy Novgorod, Russia; bld. 65, Il'inskaya Str., Nizhniy Novgorod, Russia, 603950; khellen@mail.ru

Комплексная модель анализа АВП документальных фильмов о живой природе

Екатерина А. Филатова

*МИРЭА – Российский технологический университет,
Москва, Россия, ekafilatova@mail.ru*

Аннотация. В настоящей статье предпринимается попытка создать комплексную модель анализа АВП (аудиовизуального перевода) документального фильма о живой природе. В основу модели анализа перевода аудиовизуального произведения легли две широко известные модели: многоуровневая модель Ламбера – ван Горпа и комплексная модель В.Н. Комиссарова. В отношении АВП документального фильма о природе был применен анализ исходных данных, макроуровня, микроуровня и общесистемных связей по модели Ламбера – ван Горпа. При создании модели анализа аудиовизуального перевода документального фильма была также использована пятиуровневая модель В.Н. Комиссарова, с помощью которой анализируется эквивалентность перевода аудиовизуального произведения на каждом уровне, и предлагаются переводческие стратегии, позволяющие ее достичь. В статье особое внимание заостряется на том, что при анализе лингвистической составляющей АВП документального фильма нельзя нивелировать аудиовизуальную составляющую. В этой связи рассматриваются аудиовизуальные компоненты и способы их перевода на язык принимающей страны. Детально изучаются музыкальный, звуковой, иконографический и кинетический коды. В результате проведенного исследования автор статьи предлагает схему комплексного анализа аудиовизуального перевода документального фильма о природе.

Ключевые слова: аудиовизуальный перевод, документальный фильм о живой природе, аудиовизуальный текст, переводческие стратегии

Для цитирования: Филатова Е.А. Комплексная модель анализа АВП документальных фильмов о живой природе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 136–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-136-147

A complex model of the wild nature documentary AVT analysis

Ekaterina A. Filatova

MIREA – Russian Technological University,
Moscow, Russia, ekafilatova@mail.ru

Abstract. The article aims at presenting a complex model of the nature documentary AVT (audiovisual translation) analysis. Lambert – van Gorp’s scheme and V. Komissarov’s complex model are widely used and applied to analyzing translation. Those two models make up the basis of AVT analysis. In accordance with Lambert – van Gorp’s scheme, the preliminary data, macro-level, micro-level and systemic context of the nature documentary AVT are studied. V. Komissarov’s five-level equivalence model is also implemented in a complex model of the nature documentary AVT analysis, that model analyzes the equivalence of translation of an audiovisual work at every level and suggests translation strategies to achieve it. The article focuses on the fact that when analyzing the linguistic component of the AVT of a documentary film, it is impossible to negate the audiovisual component. In that regard, audiovisual components and how to translate them into the language of the host country are considered. The audiovisual component implies four codes: music, sound, iconographic and mobility, which are meticulously studied in the article. Following the research the author undertakes the complex model of the wild nature documentary AVT analysis.

Keywords: audiovisual translation, wild nature documentary, audiovisual text, translation strategies

For citation: Filatova, E.A. (2021), “A complex model of the wild nature documentary AVT analysis”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, pp. 136–147, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-136-147

Введение

Комплексная модель анализа АВП документального фильма основана на двух уже существующих моделях известных лингвистов: многоуровневой модели Ламбера – ван Горпа и комплексной модели В.Н. Комиссарова. Данная модель анализа АВП позволит практикующим переводчикам и критикам перевода анализировать и оценивать качество перевода документальных фильмов о живой природе. Дадим краткую характеристику двум моделям, адаптируем их к анализу АВП и дополним модель схемой анализа компонентов аудиовизуальной составляющей документального фильма о природе.

Модель анализа Ломбера – ван Горпа

Многоуровневая модель анализа перевода была представлена в статье Жозе Ламбера (José Lambert) и Хендрика ван Горпа (Hendrik van Gorp) в 1985 г. В своей статье «Описывая перевод» (“On describing translation”) ученые предлагают использовать многоуровневую модель, которая предполагает анализ исходных данных, микро- и макроструктурных характеристик текста перевода и общесистемные связи текста перевода (systemic context). Такой подход подразумевает не только изучение самого текст перевода с лингвистической точки зрения, но и охватывает

...все функционально релевантные аспекты действий переводчика с учетом исторического контекста, «включая процесс перевода, его текстуальные характеристики, восприятие и даже такие социологические аспекты, как распространение и критику перевода» [Прунч 2015, с. 259].

Кроме того, авторы данной модели говорят о том, что такого рода детальный систематический анализ предполагает описание и обсуждение переводческого процесса не только в терминах теории коммуникации «автор – текст – реципиент», но и в рамках переводческой системы [Lambert 1985, p. 51–53].

Несмотря на то что данная модель в большей степени нацелена на анализ перевода литературных произведений, мы сочли целесообразным использовать данную многоуровневую модель Ламбера – ван Горпа для создания модели анализа АВП, которая будет модернизирована и адаптирована к анализу аудиовизуального перевода документальных фильмов о природе. Итак, рассмотрим более детально компоненты каждого уровня модели в отношении АВП.

На первом этапе анализируются исходные данные фильма:

- название фильма;
- поджанр (видовой фильм, фильм-беседа, фильм-монолог, фильм-исследование);
- информация о режиссере, нарраторе, компании, которая подготовила перевод и выполнила «озвучку» фильма на языке перевода, год выпуска фильма;
- метатекст, который расположен на кейсе DVD;
- вида перевода (закадровый перевод, дублированный перевод, субтитрование).

На втором этапе предполагается изучение макроуровня текста документального фильма о природе. Как показывает практика,

чаще всего каждый документальный фильм делится на шесть эпизодов. Типичная схема структуры документального фильма выглядит так: пролог, четыре эпизода, эпилог. Опыт, полученный во время исследования «природы» текста документального фильма, позволил нам выделить три типа текстов: а) текст закадровой наррации без ведущего в кадре; б) текст, сочетающий в себе закадровую наррацию и монолог, который произносится ведущим в кадре; в) текст, представляющий собой закадровую наррацию, монолог ведущего в кадре и диалог, который происходит между ведущим и собеседником на экране.

На следующем этапе изучается микроуровень, который предполагает анализ изменений на следующих уровнях: фонетическом, графическом, микросинтаксическом, лексико-семантическом и стилистическом. Более того, на этом этапе анализируется социолект.

На заключительном этапе осуществляется анализ общесистемных связей (systemic context), т. е. анализируется соотношение микро- и макроуровней и соответствие перевода документального фильма нормам перевода АВП. Исследуются внутрисистемные связи: жанровые структуры и стилистические коды текста документального фильма. Более того, изучаются интертекстуальные связи, а именно компаративный анализ перевода документального фильма с другими переводами этого фильма, например «авторскими» или «любительскими»; осуществляется «сверка» с корпусом аналоговых текстов документальных фильмов отечественного производства.

Таким образом, мы рассмотрели многоуровневую модель Ламбера – ван Горпа применительно к анализу аудиовизуального перевода документального фильма о живой природе.

Комплексная модель В.Н. Комиссарова

Обратимся к комплексной модели В.Н. Комиссарова. Комплексная модель анализа перевода по В.Н. Комиссарову, в основе которой лежит теория уровней эквивалентности, широко используется переводчиками в настоящее время. «Теория уровней эквивалентности – это модель переводческой деятельности, основанная на предположении, что отношения эквивалентности устанавливаются между аналогичными уровнями содержания текстов оригинала и перевода. Основой этой модели является выделение в содержании текста ряда последовательных уровней, отличающихся по характеру информации, передаваемой от источника к реципиенту» [Комиссаров 1973, с. 62].

Модель В.Н. Комиссарова предполагает анализ перевода по пяти типам эквивалентности:

- на уровне цели коммуникации;
- на уровне ситуации;
- на уровне (способа) описания ситуации;
- на уровне синтаксических структур;
- на уровне семантики слова [Комиссаров 2002, с. 120–130].

Рассмотрим все вышеупомянутые типы эквивалентности применительно к аудиовизуальному переводу документальных фильмов о природе и выясним, какие именно преобразования необходимы для достижения эквивалентности на каждом из пяти уровней.

Эквивалентность на уровне коммуникационной цели

В нашем научном исследовании мы выдвинули гипотезу о том, что текст научно-популярного документального фильма соответствует научно-популярному тексту по виду доминирующей в нем информации. В нашем случае мы имеем дело с информативным типом текста, цель которого состоит в том, чтобы донести когнитивную информацию в познавательной и увлекательной форме. Одной из основных функций высказывания в переводе документального фильма о природе будет выступать информативная. Соответственно, общей целью коммуникации для текстов документальных фильмов о природе является получение информации.

По мнению И.С. Алексеевой, «Доминирующими при переводе научно-популярного текста оказываются средства, обеспечивающие адаптированную автором подачу когнитивной информации и поддерживающие интерес к ней» [Алексеева 2001, с. 109].

Для реализации коммуникативной цели используются следующие языковые средства.

1. Специальные приемы, создающие эффект сближения автора с читателем: разговорная лексика, прямое обращение к читателю...
2. Эмоционально-оценочные средства: лексика с эмоционально оценочной коннотацией; инверсии...
3. Интертекстуализмы – включение в текст цитат из других источников...
4. Фразеологизмы и образные клише...
5. Столкновение несовместимых языковых средств для создания эффекта неожиданности, иронической окраски и комизма [Алексеева 2001, с. 213–215].

Однако нельзя забывать, что научно-популярный текст документальных фильмов обладает разговорным регистром. Следова-

тельно, еще одной речевой функцией такого вида фильмов является фатическая функция, которая реализуется несколькими способами.

Во-первых, главенствующую роль играет интонация. Именно интонация помогает превратить обычный текст в эмоционально окрашенную закадровую наррацию, тем самым заинтересовывая и увлекая зрителей. Кроме того, использование всех компонентов интонации обогащает звучащую речь и делает документальный фильм привлекательным, понятным и доступным для восприятия широким кругом зрителей.

Во-вторых, реализация фатической функции достигается путем применения различных средств в работе над переводом документальных фильмов о природе: риторических вопросов, восклицательных предложений, разговорной лексики, прямого обращения к зрителям.

Отчасти текст научно-популярного документального фильма содержит небольшую долю эстетической информации, которая может быть передана при помощи различных средств: «ввод условных выдуманных персонажей, использование эпитетов, сравнений, ...метафор» [Алексеева 2001, с. 215].

Таким образом, можно говорить о том, что эквивалентность на уровне коммуникативной цели в переводе документального фильма о живой природе может быть достигнута при сохранении информативной, фатической и в небольшом процентном отношении эстетической функций.

Эквивалентность на уровне ситуации и способа описания ситуации в аудиовизуальном переводе документального фильма достигается разными способами, как и при переводе других текстов, чаще всего в переводе мы не встретим полное соответствие грамматики и лексики оригинала. В связи с тем, что мы имеем дело с особым видом перевода – аудиовизуальным, необходимо помнить, что первостепенная задача переводчика аудиовизуального продукта состоит в том, чтобы текст перевода звучал как можно точно и естественно для реципиента и соответствовал нормам и узусу переводящего языка.

Эквивалентность на уровне синтаксических структур

В связи с особым характером анализа аудиовизуального перевода документальных фильмов о природе следует говорить о своеобразном синтаксическом строе такого перевода. Стоит обратить внимание на то, что текст фильма должен быть переведен таким образом, чтобы он звучал как живая устная речь, состоящая в

основном из простых предложений. Если учитывать данный аспект перевода фильмов, то станет ясно: «полный параллелизм» на синтаксическом уровне сохранить не получится. Переводчику аудиовизуального произведения придется прибегать к многочисленным синтаксическим варьированиям в силу особенностей аудиовизуального текста. Среди наиболее распространенных переводческих трансформаций – изменение типа предложения, прием членения предложения, замена пассивного залога на действительный залог, редукция, опущение, компрессия и т. д.

Эквивалентность на семантическом уровне

Особенность текста научно-популярного фильма заключается в том, что в нем встречается немалое количество специальной лексики: названий животных, растений, природных явлений, однако специальная терминология в этих текстах отсутствует. Как показывает проведенный анализ переводов документальных фильмов, для достижения эквивалентности на семантическом уровне переводчик использует ряд переводческих стратегий и приемов: стратегию форенизации/доместикации, приемы конкретизации, генерализации, антонимического перевода.

Применение модели эквивалентности В.Н. Комиссарова к анализу перевода документального фильма о природе позволит выяснить, насколько близко к оригиналу переводчик смог выполнить перевод на каждом из пяти уровней эквивалентности.

В целом все вышеизложенное является актуальным для анализа лингвистической составляющей перевода документального фильма о природе, а наша задача состоит в том, чтобы модель анализа АВП применялась не только к изучению языкового компонента перевода документального фильма, но и осуществлялся анализ аудиовизуальной составляющей такого перевода.

Мы полагаем, что в нашем научном исследовании уместно будет говорить об аудиовизуальной эквивалентности и способах ее достижения. По мнению зарубежного специалиста в области аудиовизуального перевода Фредерика Чауме (Frederic Chaume), аудиовизуальное произведение следует анализировать, принимая во внимание тот факт, что АВТ (аудиовизуальный текст) является семиотической конструкцией с определенным набором кодов: лингвистического, паралингвистического, музыкального, звукового, иконографического, фотографического, кинетического, графического, синтаксического, а также кода спецэффектов и кода плана

(кадра) [Chaume 2004, p. 16–21]. Ученый предлагает использовать модель анализа аудиовизуального произведения в соответствии с вышеупомянутыми кодами. Мы считаем, что в нашем исследовании целесообразно детально изучить следующие коды: лингвистический, музыкальный, звуковой, иконографический, кинетический и синтаксический. Два кода – лингвистический и синтаксический нами были ранее уже рассмотрены. Разберем более подробно оставшиеся четыре кода.

Музыкальный код

Как правило, музыка, которая сопровождает документальные фильмы о природе, не содержит слов. Однако бывают исключения, и тогда переводчик выводит текст песни на экран, или в кадре звучит переведенный текст песни.

Звуковой код

Звуковой код предполагает изучение звучащей речи нарратора, актеров, местных жителей, разговаривающих на родном языке, диалоги за кадром и всевозможные шумы, которые сопровождают фильм. В первую очередь, рассмотрим особенности звучащей речи нарратора, в частности, компоненты и значение интонации при АВП. Для нашего исследования значимый интерес представляет эквивалентность интонации оригинальной речи и закадровой/дублированной речи. Изучение компонентов интонации (ударение, мелодика речи, темп речи, тембр, пауза) и ее функций является неотъемлемой частью анализа аудиовизуальной составляющей кинотекста документального фильма. Разберем каждый из компонентов интонации более детально.

Ударение. Как показывают результаты проведенных исследований в области перевода документальных фильмов о природе, нарраторы языка перевода интонируют речь тем же образом, что и нарраторы исходного языка, сохраняя словесные, синтагматические и логические ударения.

Мелодика. В некоторых ситуациях нарратор в оригинальном озвучивании переходит на шепот, тем самым меняя мелодику речи. Этот прием сохраняется и в «озвучке» на переводящем языке.

Темп. Зачастую на протяжении всего фильма темп речи нарратора практически одинаковый, однако для выделения некоторых очень значимых отрезков речи происходит замедление или уско-

рение речи. В некоторых случаях слова как в оригинальной речи, так и в закадровой/дублированной произносятся очень медленно, практически по слогам. Также необходимо отметить, что в среднем скорость темпа повествования на протяжении всего фильма в оригинальной и закадровой/дублированной речи остается неизменной и соответствует средней скорости речи для англоговорящих и русскоговорящих людей.

Тембр. Тембр речи имеет важное значение при озвучивании, так как именно с помощью дополнительной окраски звучащая речь становится более яркой, очень часто при произнесении реплик на обоих языках голос принимает эмоционально-экспрессивный оттенок.

Пауза. Пауза – еще одна важная составляющая интонации. При просмотре документального фильма встречается большое количество логических и интонационно-синтаксических пауз. Важно отметить, что в оригинальной речи и закадровой/дублированной речи практически отсутствует такой вид пауз, как хезитации. Связано это с тем, что звучащий текст документального фильма является подготовленным. Ведущему, который появляется в кадре, не приходится изобретать ответы на ходу, сомневаться, подбирая нужные слова при ответной реплике, как в художественных фильмах, где такого рода паузы прописаны в сценарии; или в интервью, ток-шоу, реалити-шоу, где хезитации возникают естественным образом в потоке неподготовленной речи.

Для создания перевода максимально приближенного к оригиналу с точки зрения аудиовизуальной составляющей кинотекста переводчику необходимо скопировать и имплементировать интонации исходной речи в звучащей наррации на языке перевода.

Помимо работы с интонационным рисунком, переводчику приходится иметь дело с переводом шумов, звуков, исходящих от неодушевленных предметов, которые также должны быть переведены для достижения эквивалентности на этом уровне. По словам Ю.В. Михеевой,

характеристики использованной музыки и речи, преобразованных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мироощущения автора... [Михеева 2016, с. 15]

Именно по этой причине нам необходим комплексный анализ звучащего перевода и аудиовизуальных компонентов документального фильма.

Иконографический код

Иконографический код предполагает надписи на вывесках, знаках, табличках, книгах. Зачастую перевод этих надписей в документальных фильмах отсутствует. Однако существуют приемы, при помощи которых переводчику удастся сохранить эквивалентность иконографического компонента АВП. Например, перевод табличек, знаков может быть выведен на экран в виде текста или озвучен.

Кинетический код

Кинетический код предполагает такое понятие, как «липсинг», т. е. «укладка» текста в артикуляционный аппарат при дублировании. Кроме того, анализируется синхронизация кинесики (жесты актеров, ведущих, местных жителей) со звучащей репликой. Важно отметить, что такого рода синхронизация должна быть выполнена безукоризненно, иначе у реципиента может возникнуть диссонанс в восприятии видеоряда и звуковой дорожки.

Рассмотрев и изучив лингвистическую и аудиовизуальную составляющие перевода документального фильма о живой природе, мы пришли к выводу: эквивалентность на разных уровнях достигается абсолютно разными способами и использованием переводческих стратегий, которые необходимо применять переводчику в процессе работы над переводом аудиовизуального произведения. Ниже представлена модель анализа АВП документального фильма.

Таблица

Модель анализа АВП документального фильма о живой природе

| | |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Исходные данные | – режиссер – переводчик – год выпуска |
| Макроуровень | – эквивалентность на уровне коммуникативной цели |
| Микроуровень | – эквивалентность на синтаксическом уровне – эквивалентность на уровне ситуации – эквивалентность на уровне способа описания ситуации – эквивалентность на уровне семантики |

| | |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Аудиовизуальный уровень | <ul style="list-style-type: none"> – музыкальный код – звуковой код – иконографический код – кинетический код |
| Общесистемные связи | <ul style="list-style-type: none"> – компаративный анализ перевода фильма с другими переводами этого фильма – «сверка» с корпусом параллельных отечественных фильмов |

Заключение

Преимущество данной модели состоит в том, что при использовании модели анализа АВП документального фильма о природе критики перевода и сами переводчики смогут проверить и оценить качество выполненного перевода. Более того, они будут действовать не на интуитивном уровне, а руководствоваться логичной и системной моделью анализа АВП. Исследование показало, что при использовании модели анализа аудиовизуального перевода научно-популярного фильма о живой природе появляется возможность более точно оценить качество перевода, сравнить перевод с уже имеющимися переводами фильмов, воспользоваться корпусом отечественных документальных фильмов о живой природе и, безусловно, оптимизировать процесс самого перевода и оценки его качества.

Литература

- Алексеева 2001 – *Алексеева И.С.* Профессиональный тренинг переводчика: Учеб. пособие. СПб.: Союз, 2001. 280 с.
- Комиссаров 1973 – *Комиссаров В.Н.* Слово о переводе. М.: ИМО, 1973. 215 с.
- Комиссаров 2002 – *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2002. 424 с.
- Михеева 2016 – *Михеева Ю.В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950–2010-х гг.): Автореф. ... дис. д-ра. иск. М.: ВГИК, 2016. 53 с.
- Прунч 2015 – *Прунч Э.* Пути развития западного переводоведения. От языковой асимметрии к политической / Пер. с нем. С.Ю. Архипова. М.: Р. Валент, 2015. 512 с.
- Chaume 2004 – *Chaume F.* Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation text // *Meta*. 2004. Vol. 49. № 1. P. 16–21.
- Lambert 1985 – *Lambert J., Van Gorp H.* On describing translation // *The manipulation of literature* / T. Hermans (ed.). London: Routledge Revivals, 1985. P. 42–53.

References

- Alekseeva, I.S. (2001), *Professionalnyi trenning perevodchika: uchebnoe posobie* [Professional training of a translator. Textbook], Soyuz, Saint Petersburg, Russia.
- Chaume, F. (2004), "Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation text", *Meta*, vol. 49, no. 1, pp. 16–21.
- Komissarov, V.N. (1973), *Slovo o perevode* [Word on translation], IMO, Moscow, Russia.
- Komissarov, V.N. (2002), *Sovremennoe perevodovedenie* [Contemporary translation studies], ETS, Moscow, Russia.
- Lambert J., Hendrik, van G. (1985), "On describing translation", in T. Hermans (ed.) *The manipulation of literature*, Routledge Revivals, London, UK.
- Mikheeva, Y.V. (2016), *Tipologizatsiya audiovizualnykh reshenii v kinematografe (na materiale igrovyykh filmov 1950–2010-h gg.)* [Typologization of audiovisual solutions in cinematography (based on fiction films of the 1950s – 2010s)], PhD Thesis, VGIK, Moscow, Russia.
- Prunch, E. (2015), *Puti razvitiya zapadnogo perevodovedeniya: Ot yazykovoy asimmetrii k politicheskoi* [Ways of development of the Western translation studies. From linguistic asymmetry to political one], Arkhipov, S.U. (transl. from German), R. Valent, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Екатерина А. Филатова, МИРЭА – Российский технологический университет, Москва, Россия; 107996, Россия, Москва, ул. Стромынка, д. 20; ekafiletova@mail.ru

Information about the author

Ekaterina A. Filatova, MIREA – Russian Technological University, Moscow, Russia; bld. 20, Stromynka St., Moscow, Russia, 107996; ekafiletova@mail.ru

Оксюморонность циклизации в песенных номерах на современной театральной сцене

Юрий В. Доманский

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

Аннотация. В качестве объекта в данной статье взяты некоторые песенные номера из двух спектаклей московской театральной сцены: «Оркестр мечты. Медь» Театра имени Ермоловой и «Борис», идущий в Музее Москвы. Показано, что в каждом из этих спектаклей некоторые песни объединяются друг с другом таким образом, что формируют своего рода циклы. Однако речь идет о такой циклизации, определяющей характеристикой которой является оксюморонность, т. е. циклизуемые элементы оказываются относительно друг друга в отношениях конфронтации. Между тем такая оксюморонность парадоксальным образом существенно усиливает циклизацию, участвуя в формировании целостного единства, и даже становится важной циклообразующей связью. В плане же смысловом такая особенность художественного творчества, как оксюморонность циклизации, весьма ярко и полноценно способна эстетически воссоздать на современной театральной сцене многогранность мироощущения человека, сложность человеческой природы в ее конкретных проявлениях, а также эстетически осмыслить сложное время, время переходное, время, порождающее аномальные по своей природе явления жизни, и время, этими явлениями жизни порождаемое.

Ключевые слова: театр, песни, циклизация, цикл, оксюморонность, оксюморон, Олег Меньшиков, Дмитрий Крымов, спектакль «Оркестр мечты. Медь», спектакль «Борис», Театр имени Ермоловой, Музей Москвы

Для цитирования: Доманский Ю.В. Оксюморонность циклизации в песенных номерах на современной театральной сцене // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 148–158. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-148-158

The oxymoricity of cyclization in song performances presented on the modern theater stage

Yurii V. Domanskii

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

Abstract. The article considers some of the song performances presented as a part of two theatrical productions on Moscow stage: Moscow's Ermolova Theater musical performance of Dream Orchestra. Brass and stage production Boris hosted by Museum of Moscow. As it is illustrated, some of the songs in each of the stage productions are combined in a way that forms a sort of cycles. However, it is a kind of cyclization which is essentially characterized by oxymoronic nature. Namely the elements of the cyclization find themselves in confrontation with each other. Meanwhile, the paradox is that the oxymoricity highly intensifies the cyclization, for it takes part in creating a complete unity and it even works as a necessary conjunction for the cycle forming. As to meaning forming, the characteristic of artistic creation such as the oxymoricity of cyclization may work as a bright and effective way of representation on stage the versatility of human perception of reality, the complexity of human nature in its actual manifestations; also, it may help to aesthetically comprehend the difficult time, the time of transition, the time that generates abnormal life phenomena, and the time produced by the aberrant phenomena.

Keywords: theater, songs, cyclization, cycle, oxymoricity, oxymoron, Oleg Menshikov, Dmitrii Krymov, musical performance of Dream Orchestra: Brass, stage production Boris, Moscow's Ermolova Theater, Museum of Moscow

For citation: Domanskii, Yu.V. (2021), "The oxymoricity of cyclization in song performances presented on the modern theater stage", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 148–158, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-148-158

Прежде всего обозначим, как мы понимаем предмет нашего исследования – оксюморонность циклизации. Начнем с циклизации. Понятия цикла и циклизации в высокой степени разработаны в отечественной науке применительно к литературной лирике. Так, отмечается, что циклизация – «определенный способ группировки автором собственных произведений», а «циклы не столько пишутся, сколько составляются, причем иногда не одним только автором из уже готовых произведений» [Дарвин 2018, с. 11; о цикле и циклизации в лирике см. также: Ляпина 1999; Сапогов 1980; Фоменко 1992].

Но «художественная циклизация не сводится только к процессу возникновения циклов как таковых. Художественная циклизация – это более широкая возможность образования всего многообразия циклических форм в историческом развитии литературы, в нашем случае – лирики» [Дарвин 2018, с. 21]; и вот тут можно добавить, что не только литературы, но и художественных систем иных видов. Речь идет о том, что элементы, прежде бытовавшие по отдельности, могут соединяться в контекст, то есть реализовываться в системе. Это касается и песенного материала в случае его бытования в пространстве театрального действия, спектакля. И на такие системы в полной мере распространяется следующее высказывание о лирическом цикле: «Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил» [Дарвин 2018, с. 26]. В системе такого рода будет работать монтажный принцип композиции, в результате чего получается, что значение цикла «превышает сумму значений составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, но значение объединения» [Дарвин 2018, с. 33]. Как представляется, все сказанное о цикле и циклизации в лирике проецируется и на песенную циклизацию, примеры которой обнаруживаются на современной театральной сцене, то есть на объект настоящей работы.

Однако прежде чем мы перейдем непосредственно к этим примерам, обозначим второй сегмент нашего предмета – оксюморонность. Под оксюморонном современная наука понимает «такое совмещение несовместимых, противоречивых, противоположных слов и понятий, при котором его составляющие не уничтожают и не нивелируют друг друга, а сохраняются в полном объеме своих значений, отображая принципиально новое явление или его новое состояние» [Шестакова 2009, с. 62]; оксюморон – «демонстративное отклонение от нормы, ее принципиальное разрушение и / или эпатирование, вызов ей, всегда должен производить эффект мгновенной рациональной и эмоциональной нейтрализации любой нормативной системы в силу равнозначности и равноправности понятий, составляющих его» [Шестакова 2009, с. 87]. Но особым образом определяется и оксюморонность: «...оксюморонность – это тип семантико-эстетических отношений, в основе которых лежит принцип аномальности как особого проявления культурного сознания, особо актуализирующегося в переходные периоды культуры, точнее даже, выступающий одним из определяющих факторов переходности как таковой» [Шестакова 2009, с. 67].

Теперь позволим себе соединить циклизацию и оксюморонность в единую систему предмета нашего исследования – в оксюморонность циклизации. Под данным словосочетанием мы будем понимать характеристику таких циклических систем, сегменты в которых изначально по тем или иным параметрам противоречат друг другу, формируя тем самым контекст, который можно назвать аномальным в силу того, что сегменты в нем находятся в отношениях конфронтации, но при этом плотно слиты в единую систему. И некоторые образцы объединения песенного материала в контексты на современной театральной сцене как раз подпадают под такого рода характеристику. Рассмотрим в ракурсе оксюморонности циклизации два примера из актуального театра: песни, исполненные Олегом Меньшиковым в спектакле московского Театра имени Ермоловой «Оркестр мечты. Медь» (художественный руководитель оркестра и генеральный продюсер проекта Олег Меньшиков, премьера состоялась 6 декабря 2011 г.), и песенный номер хора «Москворечье» из идущего в Музее Москвы спектакля «Борис» (продюсер Леонид Роберман, режиссер Дмитрий Крымов, премьера состоялась 10 сентября 2019 г.).

Спектакль «Оркестр мечты. Медь» построен преимущественно на живом исполнении различных музыкальных номеров (чаще всего – хорошо известных) духовым оркестром театра; а между номерами Олег Меньшиков рассказывает разные истории, размышляет о прошлом, о себе, о жизни. И в череде рассказов Меньшикова и сугубо музыкальных (то есть не песенных) номеров есть три песни, исполненных Олегом Меньшиковым под аккомпанемент оркестра: ария Царя Ирода из рок-оперы «Jesus Christ Superstar» (музыка Эндрю Ллойда Уэббера, либретто Тима Райса), «Танго “Магнолия”» («В бананово-лимонном Сингапуре...») Александра Вертинского и «Одесский порт» (музыка Модеста Табачникова, стихи Ильи Френкеля). Все три номера, исполненных не подряд (ария Ирода ближе к началу спектакля, «Танго “Магнолия”» в середине, а «Одесский порт» почти в самом финале), объединяет то, что к каждому из них в полной мере применимы такие характеристики, как шлягер или хит. Только каждая из исполненных Олегом Меньшиковым в спектакле песен является шлягером в своем, если можно так сказать, «жанре», даже – в своем сегменте музыкальной культуры, что, впрочем, не мешает объединить эти песни общим знаменателем под названием «эстрада»: ария Ирода, исполняемая Меньшиковым на языке оригинала, безусловный хит в формате рок-музыки, выдающееся произведение даже вне контекста выдающейся же рок-оперы Уэббера 1970 г., часто встречающееся как отдельный успешный номер в различных концертных программах,

зачастую – программах эстрадных; песня Вертинского, написанная в 1931 г., будучи, пожалуй, самой известной в репертуаре певца, являющаяся, без преувеличения, его визитной карточкой, тоже хит, но уже в ином направлении песенного искусства – в эстрадном кабаре, соотносимым с эстетикой Серебряного века и представлениями о культуре русской эмиграции первой волны; созданный в 1950 г. «Одесский порт» – шлягер советской эстрады, известный, в первую очередь, в исполнении Леонида Утесова, а значит, не только на уровне топонимики из текста, но и на исполнительском уровне относимый к направлению, которое может быть названо «одесская советская эстрада». То есть перед нами три шлягера, три хита из одного времени – из XX в., но при этом различные по своей отнесенности к тому или иному направлению эстрадного песенного искусства.

Различная природа этих трех песен тем не менее не отменяет того, что объединены они в спектакле в единый контекст благодаря исполнению фронтменом всей постановки – Олегом Меньшиковым, а это позволяет говорить о единстве трех номеров на визуальном (облик актера) и, шире, на исполнительском уровне, включающий в себя не только облик (внешний вид, мимика, жест...), но и аудиальные особенности. Объединяющим показателем выступает и схожая субъектная природа всех трех номеров. Дело в том, что все три номера в «Меди» представляют собой образцы ролевой лирики. Таким образом, и на исполнительском (визуально-аудиальном) уровне, и на уровне субъектной организации происходит объединение всех трех номеров в целостность, то есть осуществляется циклизация. Но на тех же самых уровнях происходит и разъединение, порождающее оксюморность, ведь каждая песня относительно двух других реализует новую, иную субъектную роль: в арии из “Jesus Christ Superstar” такой ролевой герой – Царь Ирод, уговаривающий Иисуса показать какое-нибудь из своих чудес; в песне Вертинского – мужчина, констатирующий любовь к себе эксплицированного адресата, Иветты, которая находится в далеком Сингапуре и вспоминает прошлое, когда она была вместе с субъектом; в «Одесском порту» – переживающий неразделенную любовь китобой (кстати, другое название этой песни – «Песня китобоя»), декларирующий при этом веру в то, что его любовь к девушке – вечна и неизменна. Отдельно стоит указать, что «Танго “Магнолия”» в плане субъектной природы построена довольно необычно: на внешнем уровне мужчина-субъект обращается к женщине, эксплицированной в тексте и именем (Иветта), и местоимениями второго лица (Вас, Вы), но несмотря на то что носителем речи является мужчина, точка зрения, доминирующая

в песне, принадлежит не ему, не поющему мужчине, а влюбленной в него Иветте: «В бананово-лимонном Сингапуре, в бури, // Когда у Вас на сердце тишина, // Вы, брови темно-синие нахмутив, // Тоскуете одна... // И, нежно вспоминая // Иное небо мая, // Слова мои, и ласки, и меня, // Вы плачете, Иветта, // Что наша песня спета, // А сердце не согрето без любви огня» и т. д.

С учетом этого можно сказать, что все три песенных номера, исполненных Олегом Меньшиковым в спектакле «Оркестр мечты. Медь», воспроизводят точки зрения очень разных ролевых субъектов и даже не наделенных речью персонажей. То есть ролевая природа (помимо всего прочего) циклизует три песни в единство, однако принципиальная разница ролей формирует оксюморонность получившейся циклизации. Но эта оксюморонность оказывается способной не разобщить песенные номера, а, как это ни парадоксально, еще больше объединить их – за счет столь нарочитой разнородности входящих в него элементов, когда исходные смыслы каждого из них сохраняются, однако в результате циклизации формируются смыслы новые; и не столько смыслы каждого элемента в новом для себя контексте, сколько смыслы всего контекста как целостности, сформированной единством противоположностей. Можно говорить, например, о том, что каждая из песен в смысловом плане реализует определенную грань мироощущения сценического героя Олега Меньшикова в данном спектакле, а все они вместе формируют сложную и противоречивую личность этого героя, в мироощущении которого есть и жаждущий чуда Ирод, и несчастливо влюбленный китобой, и мужчина, представляющий мысли и чувства своей возлюбленной из прошлого. Ну а то, что для каждой из этих граней берутся разные эстрадные «жанры», может указывать на полижанровость мышления меньшиковского сценического героя, который во всех смыслах многогранен и многопланов, как, пожалуй, и любой человек, т. е. оксюморонность циклизации, как никакая другая особенность творческой деятельности, позволяет художественно воссоздать всю сложность человеческой природы в конкретных ее проявлениях.

Впрочем, если за основу брать значения на вербальном уровне, объединяющим началом в случае трех песенных номеров из «Меди» может выступать, например, присущий всем трем песням мотив чудесного: Ирод просит Иисуса совершить чудо, а в двух других песнях ролевые героини переживают чудо любви – в песне «Одесский порт» рефлексия субъекта, верящего в вечность своей любви как в чудо и, вероятно, надеющегося на то, что любовь его станет разделенной, то есть не только верящего в чудо, но и надеющегося на него; и песня «Танго “Магнолия”» тоже о чуде любви –

женской любви в мужской рефлексии. Безусловно отыщутся и иные грани текстуального пересечения трех песен друг с другом, а значит – будут и иные основания для их циклизации. Однако и в случае пересечения между песнями на мотивном или каком-то ином текстуальном уровне важнейшей чертой циклизации все равно будет оксюморонность; элементы все равно будут вступать в конфронтационные отношения друг с другом, но эти конфронтационные отношения не только не отменяют наличия циклообразующих связей, но и укрепят их, контекстуально сформировав смыслы, коих не было в каждом элементе по отдельности, и, более того, конфронтационные отношения выступят в качестве одной из таких циклообразующих связей. Итак, пример циклизации трех песен в спектакле «Оркестр мечты. Медь» позволяет несколько парадоксальным образом признать, что оксюморонность в циклизации является одной из циклообразующих связей, ведь формируемый тремя очень разными сегментами контекст и существует как раз за счет крепких конфронтационных связей, т. е. оксюморонности, при которой противоречащие друг другу элементы формируют единство.

Похожим образом оксюморонность циклизации реализуется и в одном из номеров в спектакле «Борис»: женский Академический хор «Москворечье» исполняет подряд (это важное отличие от рассмотренного выше песенного цикла в спектакле «Оркестр мечты. Медь», где три песни исполнялись не друг за другом, а возникали в разных временных отрезках спектакля) спетую полностью «Облака» Александра Галича и представленные фрагментами «Огней так много золотых...» (музыка Кирилла Молчанова, слова Николая Доризо) и “*Bésame mucho*” Консуэло Веласкес Торрес.

Сам спектакль «Борис», созданный, как отмечено на афише, «по мотивам исторической драмы А.С. Пушкина», представляет собой нечто, напоминающее концерт художественной самодеятельности в каком-нибудь советском Доме культуры в честь какого-нибудь советского же праздника. И вот одним из таких номеров и оказывается выступление женского хора; номер включает в себя три очень разных песни, каждая из которых, впрочем, занимает важную нишу в истории того песенного направления, к которому она относится: «Облака», созданные Галичем в 1962 г., – классика авторской песни и вместе с тем лирический шедевр на лагерную тематику; «Огней так много золотых...» – чрезвычайно популярная в свое время песня из популярного (опять же в свое время) художественного фильма (песня была специально написана для кинофильма режиссера Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове» в 1957 г.), впоследствии она исполнялась многими известными советскими

эстрадными певицами; ну а «*Bésame mucho*», созданная в 1940 г. в жанре кубинского болеро мексиканской пианисткой Консуэло Веласкес, без преувеличения может быть названа самой известной и, наверное, самой исполняемой песней в мире. То есть все три включенных в хоровой номер в «Борисе» песни объединяет их популярность – пусть и каждая популярна (или была популярна) в своем сегменте культуры – а следовательно, объединяет и стремительная узнаваемость слушателями, как минимум, старшего поколения, на которое спектакль «Борис» в первую очередь и рассчитан. То есть объединяющим моментом можно считать, как и в случае с песенным циклом из спектакля «Оркестр мечты. Медь», то, что все три песни в «Царе» являются шлягерами в своем «жанре».

И, как и в рассмотренных песнях из «Оркестра мечты. Медь», можно говорить о ролевой природе трех песен, исполненных женским хором в «Борисе»: ролевой субъект в песне Галича – прошедший лагеря мужчина, ролевой субъект в «Огнях» – безнадежно влюбленная в женатого парня девушка, ролевой субъект «*Bésame mucho*» тоже девушка, тоже влюбленная, она расстается с любимым и просит его: «Целуй меня крепче» (что и является на испанском ударной фразой всей песни – то самое знаменитое «*Bésame mucho*»). Как видим, вторая и третья песни связаны еще и на уровне схожести ролевого субъекта – это влюбленная девушка.

И все же именно ролевая природа, формируя циклизацию, усиливает в спектакле и присущую этой циклизации оксюморонность даже в пределах исполнения каждого отдельного номера. Оксюморонность предлагаемой в «Борисе» интерпретации песни Галича в том, что поет ее – *мужскую* ролевою песню – *женский* хор; оксюморонность двух других песен – в ролевом плане очень личных, интимных – формируется благодаря *хоровому* исполнению их. И, разумеется, оксюморонность в еще большей степени заявляет о себе, когда эти три песни объединяются в контекст в «Борисе». То есть как бы мы не сближали эти песни по показателю, например, популярности или по общности их субъектной организации – ролевой по всех трех случаях – очевидна их разнородность относительно друг друга, а следовательно, очевидна и оксюморонность циклизации этих трех песен в одном номере в контексте спектакля.

А между тем очевидно и то, что смыслы циклизации в данном случае как раз именно в оксюморонности. И формируются эти смыслы в смысловом контексте всего спектакля «Борис», предлагающего концепцию власти как явления аномального, но тем не менее едва ли не обязательного для человечества на определенных и, к сожалению, слишком часто случающихся фазах его существования. Напомним в этой связи, что, согласно современным

исследованиям, в основе оксюморонности «лежит принцип аномальности как особого проявления культурного сознания, особо актуализирующегося в переходные периоды культуры, точнее даже, выступающий одним из определяющих факторов переходности как таковой» [Шестакова 2009, с. 67], а смутное время, являющееся временем действия в исходной для спектакля пушкинской пьесе, как раз и оказывается таким переходным периодом; и не только в культуре. Очевидная же проекция спектакля «Борис» на современность позволяет и наши дни прочитывать как такое переходное (а стало быть, аномальное, то есть оксюморонное) время. И для передачи его лучше всего подходит оксюморонность циклизации. Исполненные нон-стопом три очень разных песни, но исполненные одним хором (возрастными дамами в темно-зеленых платьях в пол) и вызывают у возрастных зрителей ностальгию по прошлому (всем трем песням уже очень много лет), что происходит через циклизацию, и одновременно способствуют ощущению аномальной природы происходящего – и на театральной сцене, и в стране – через оксюморонность. Таким образом, представленная оксюморонность циклизации в «Борисе» оказывается способной решить важные постановочные задачи, связанные со спецификой восприятия театрального действия в свете постановочного замысла.

Если же подводить общие итоги по двум песенным трилогиям из двух современных спектаклей, то можно сказать следующее. Сцена способствует многоуровневой оксюморонности циклизации; формируются песенные контексты, которые, в свою очередь, находятся в контекстах более крупных и еще более многоплановых – в контекстах спектаклей. И в результате оксюморонность циклизации в объединении песенных номеров на театральной сцене выступает в качестве важной циклообразующей связи, формируя взаимодействие между элементами за счет разобщенности их. В плане же смысловом нужно заметить, что в современном театре такая особенность художественного творчества, как оксюморонность циклизации, весьма ярко и полноценно способна эстетически воссоздать многогранность и сложность мироощущения человека, что мы видели на примере трех песен из спектакля «Оркестр мечты. Медь». Вместе с тем оксюморонность циклизации на театральной сцене может эстетически осмысливать не только человека во всей его сложности, но и, например, сложное время, время переходное, время, порождающее аномальную по своей природе власть, и время, этой властью порождаемое, как это было сделано в трех песнях в спектакле «Борис».

Разумеется, смысловое поле, порождаемое оксюморонностью циклизации, названными моментами даже применительно к искус-

ству театра не ограничивается. Мы ведь рассмотрели лишь два примера, а их, естественно, гораздо больше; к тому же наверняка мы обозначили далеко и отнюдь не все смыслы, порождаемые оксюморонностью циклизации, даже в этих примерах. А еще надо помнить, что циклизация присуща многим видам искусства, и в связи с этим, конечно, нельзя не задаться вопросом: будет ли любая циклизация строиться на оксюморонности? Напомним в этой связи, что и в литературной лирике единство цикла «следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил» [Дарвин 2018, с. 26]. Впрочем, чтобы ответить на вопрос о хотя бы относительной тотальности оксюморонности циклизации, нужны многочисленные исследовательские размышления по поводу самых разных образцов циклизации в различных искусствах, что, хочется верить, дело будущего.

Литература

- Дарвин 2018 – *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
- Ляпина 1999 – *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. 279, [2] с.
- Сапогов 1980 – *Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс: Даугавпилс ГПИ, 1980. С. 94–96.
- Фоменко 1992 – *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. 123, [1] с.
- Шестакова 2009 – *Шестакова Э.Г.* Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX века). Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2009. 209 с.

References

- Darvin, M.N. (2018), *Poeticheskii mir liricheskogo cikla: Avtor i tekst* [The poetic world of the lyric cycle. Author and text], RGGU, Moscow, Russia.
- Fomenko, I.V. (1992), *Liricheskii tsykl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyric cycle: the formation of the poetics genre], Tver', TGU, Russia.
- Lyapina, L.E. (1999), *Ciklizaciya v russkoi literature XIX veka* [Cyclization in Russian literature of the 19th century], Saint-Petersburg, Russia.
- Sapogov, V.A. (1980), "Plot in the lyrical cycle", *Syuzhetoslozhenie v russkoi literature* [Plot composition in Russian literature]. Daugavpils, USSR, p. 94–96.

Shestakova, E.G. Oksymoron kak kategoriya poetiki (na materiale russkoi poezii XIX – pervoi treti XX veka) [Oxymoron as a category of poetics (based on the material of Russian poetry of the 19th – first third of the 20th centuries)], Donetsk, NORD-PRESS, Ukraine.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 15.04.2021.
Формат $60 \times 90^{1/16}$.
Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 10,0.
Тираж 1050 экз. Заказ № 1208

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rgggu.ru
www.knigirgggu.ru