

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

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

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

2  
2020

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

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Literary Theory:**

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Cultural Studies:**

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

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

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

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

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*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Executive editor of the issue

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

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### Литературоведение

---

- Екатерина Ю. Леонова*  
Понятие «Детская литература»: к постановке проблемы ..... 12
- Наталья Н. Кириленко*  
Рассказчик-комментатор в криминальной литературе ..... 25
- Михаил Н. Дарвин*  
К вопросу о сюжете лирического путевого цикла  
(на материале цикла А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные  
во время путешествия (1829)») ..... 35
- Георгий С. Прохоров*  
Спор в публицистике Достоевского:  
дискурс или инструмент коммуникации? ..... 45
- Елена И. Зейферт*  
Фауст Юрия Левитанского ..... 59
- Виктория Я. Малкина*  
Точка зрения в экфрасисе: три стихотворения А. Кушнера ..... 71
- Татьяна А. Быстрова*  
Кинематограф и кинематографическое повествование  
в романе Джузеппе Дженны «Италия De Profundis» ..... 82
- Екатерина В. Крюкова*  
Прием контаминации в реализации принципа  
палимпсеста (на материале произведений Т. Пратчетта) ..... 94

### Языкознание

---

- Екатерина А. Баракат*  
Перевод Г. Барабтарло неоконченного романа  
В. Набокова «Лаура и ее оригинал» в контексте  
традиций художественного перевода ..... 103



## **Культурология**

---

*Брюно Биссон*

Борис Федорович Шлёцер как посредник Л.И. Шестова  
для западного читателя ..... 114

*Александра В. Карпова*

Мемуарные очерки и документы Клуба мемуаристов  
группы Блумсбери в архиве Университета Сассекса ..... 127

## **Рецензии**

---

*Юрий В. Доманский*

Понятийное пространство драмы. День сегодняшний.  
Рецензия на «Экспериментальный словарь новейшей драматургии»  
(Siedlce 2019) ..... 141

## CONTENTS

### Literary Theory

---

- Ekaterina Yu. Leonova*  
The concept of Children's literature. Statement of an issue ..... 12
- Natal'ya N. Kirilenko*  
The narrator-commentator in crime fiction ..... 25
- Mikhail N. Darvin*  
Plotting of a lyrical travel cycle (Based on the material  
of A.S. Pushkin's cycle "Poems composed during a trip (1829)") ..... 35
- Georgii S. Prokhorov*  
Debates in Dostoevsky's Journalism:  
Discourse or a Tool for Communication? ..... 45
- Elena I. Seifert*  
Faust of Yuri Levitansky ..... 59
- Victoria Ya. Malkina*  
Point of view in ekphrasis. Three poems by A. Kushner ..... 71
- Tat'yana A. Bystrova*  
Cinematograph and Cinematic Narration  
in Giuseppe Genna's Novel "Italia De Profundis" ..... 82
- Ekaterina V. Kryukova*  
Contamination as a means of realization of the principle of palimpsest  
(a case study of T. Pratchett's works) ..... 94

### Linguistics

---

- Ekaterina A. Barakat*  
G. Barabtarlo's translation of V. Nabokov's unfinished  
novel "The Original of Laura" in the context of literary  
translation traditions ..... 103

## **Cultural Studies**

---

*Bruno Bisson*

Boris de Schloezer as mediator of Leo Shestov for the Western reader . . . . 114

*Alexandra V. Karpova*

Papers and Memoirs of the Bloomsbury Group Memoir Club  
at the Sussex University Archive . . . . . 127

## **Reviews**

---

*Yurii V. Domanskii*

Conceptual space of the drama. The today's day.  
Review of "Experimental dictionary of modern drama"  
(Siedlce 2019) . . . . . 141

УДК 82-93

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-12-24

## Понятие «Детская литература»: к постановке проблемы

Екатерина Ю. Леонова

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

*Аннотация.* В статье ставится цель охарактеризовать специфику понятия «детская литература» с точки зрения социологических и структурных критериев. В статье собраны основные доводы в пользу существования понятия, проанализирована их обоснованность. Категория адресата как основного критерия признана недостаточной. В субъектно-объектной организации эпического и лирического текста рассмотрены тип героя, тип повествователя, точка зрения, хронотоп, а также приведены мнения об особенностях художественных средств, свойственных детской литературе. Так, в детской литературе преобладает тип героя-ребенка или героя визуально меньшего размера, который не меняется внешне и внутренне, но в состоянии изменить мир вокруг себя. Повествователь обладает ярко выраженной точкой зрения. Хронотоп в детской литературе упрощен путем создания миров с более простой социальной организацией, отнесенных в прошлое или «иную реальность», основные действия происходят в знакомых ребенку топосах. В результате работы делается предположение о двухадресности большей части детской литературы, а также необходимости сочетания нескольких критериев для формирования «детского дискурса». В качестве примеров служат признанные литературой для детей произведения различных жанров.

*Ключевые слова:* детская литература, герой-ребенок, категория адресата, точка зрения, субъект речи, хронотоп, субъектно-объектная организация

*Для цитирования:* Леонова Е.Ю. Понятие «Детская литература»: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 12–24. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-12-24

## The concept of Children's literature. Statement of an issue

Ekaterina Yu. Leonova

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

*Abstract.* This article aims to characterize the specifics of the concept of children's literature in terms of sociological and structural criteria. The article compiles the main arguments in favor of the existence of the concept, analyzes their validity. The addressee category as the main criterion is recognized as insufficient. The type of the character, narrator, point of view, chronotope are considered in the subject-object organization of the epic and lyric texts. Opinions on the artistic means of children's literature are given as well. So, in children's literature, a child as a type of character or of a visually smaller character prevails, that type does not change externally and internally, but he is able to change the world around him. The narrator has a strongly pronounced point of view. The chronotope in children's literature is simplified by creating worlds with a simpler social organization, referring to the past or "another reality", the main actions occur in toposes familiar to a child. As a result of the work, an assumption is made that the most part of children's literature is two-addressable, as well as that there is the need to combine several criteria to form a "children's discourse". Examples include works of various genres recognized as a literature for children.

*Keywords.* children's literature, hero-child, addressee category, point of view, subject of speech, chronotope, subject-object organization

*For citation:* Leonova, E.Yu. (2020), "The concept of Children's literature. Statement of an issue", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 12–24, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-12-24

Библиографический словарь «Русские детские писатели XX века» насчитывает 252 имени [Арзамасцева 2001]. Очевидно, что среди них есть и те, кто когда-либо писал для взрослых: Л.Н. Толстой, А.И. Куприн. Но что значит «детский писатель»? Как провести границу между писателями «взрослыми» и детскими, между произведениями одного автора для взрослых и для детей? Создатели словаря не отвечают на эти вопросы.

Детская литература долгое время стояла в ряду массовой, и ее художественная ценность не получала высоких оценок. Однако в последнее время, по замечанию многих исследователей [Карпухина 2015; Мещерякова 1997], отношение к ней поменялось. Особенно

актуализировался вопрос о статусе детской литературы, о том, является ли это понятие сугубо издательским / социологическим, или можно говорить об особой поэтике детской литературы? Поэтому целью настоящей работы является систематизация исследований, позволяющих подойти к ответу на данный вопрос. В числе задач статьи, в первую очередь, входит описание основных критериев, по которым детская литература может быть выделена, выявление противоречий и проблем, связанных с этим понятием. В частности, будут затронуты критерии социологические – то, как принято выделять литературу для детей, а также критерий структурный: в рамках субъектно-объектной организации эпического и лирического текста будут рассмотрены тип героя, тип повествователя, точка зрения, хронотоп, а также приведены мнения об особенностях художественных средств, свойственных детской литературе. В качестве примеров послужат признанные литературой для детей произведения различных жанров.

Споры о существовании детской литературы как отдельной области словесного искусства можно найти еще в XIX в. В монографии «Русская, детская подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики» М.И. Мещерякова освещает историю этого вопроса, в том числе упоминая статью В.Г. Белинского «Подарок на новый год. Детские сказки дедушки Иринаея» (1840), в которой автор спорил с противниками детской литературы, настаивая на ее особой сущности. Он полагал, что детская литература в первую очередь обращается к чувству, а не рассудку ребенка. Против детской литературы выступал Д.И. Писарев, называя ее искусственной отраслью [Мещерякова 1997]. В ответ на предположение, что если произведение «взрослое» вдруг может оказаться в области детского чтения, «мигрировать», то нет смысла выделять детскую литературу, М.И. Мещерякова утверждает, что далеко не все произведения могли и могут стать детскими. Их авторы «независимо от субъективных намерений объективно почувствовали интересы и возможности юных читателей» [Мещерякова 1997, с. 7]. Неслучайно «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Д. Свифта адаптируют для детского чтения. Похожим образом появился рассказ «Каштанка»: А.П. Чехов переделал рассказ «В ученом обществе», сделав его более доступным для детей. Таким образом, ориентация на читателя-ребенка, или категория адресата, становится определяющей в вопросе о детской литературе.

Как же определить потенциального адресата художественного произведения, обнаружить те возможности читателя, на которые рассчитывал в произведении автор? Об этом сказано гораздо

меньше. Очевидно, что это могут быть жанровые определения, которые дают сами авторы (роман для детей Ю. Олеси «Три Толстяка», «Нравоучительные повести для детей» В.Б. Бажанова (1911), «Рассказы для детей» М. Зощенко», «Хрестоматия школьника» В. Драгунского), авторские подзаголовки («Книгоед: Сказка для детей с крепкими нервами» В. Аренева, «Вредные советы для детей и не только» Г. Остера, «По щучьему велению. Сказка для очень современных детей» А. Усачева, «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников» Э. Успенского).

Однако все рассмотренные тенденции так или иначе имеют исключения из правил. Многие произведения рекомендуются как детям, так и взрослым. У Ю. Мориц считающиеся детскими стихотворения адресованы детям «от 5 до 100 лет» [Мориц 2017]. Е.А. Полева отмечает, что «Советы» Г. Остера в равной степени адресованы детям и их родителям [Полева 2013]. Вероятно, стоит поставить вопрос не о разделении детской и взрослой литературы, а о выделении внутри литературы произведений, способных войти в круг детского чтения.

Нельзя не вспомнить нововведение последнего десятилетия: маркировка книг по возрасту. Как она происходит? Единственное, что волнует издателя при адресации книг по тому или иному возрасту, – то, чего в произведении быть не должно: сцен насилия, эротических сцен, употребления нецензурной брани и т. д. Однако не только ограничениями в тематике определяется адресат, ведь тогда получится, что литература, подходящая взрослым, должна содержать либо сцены насилия, либо нецензурную брань, либо эротику.

Более того, прежде чем говорить о детской литературе, или литературе для детей, нужно определиться с самим понятием детства и ребенка. Так, в медицинском праве и философии ребенком считается человек до 18 лет. В психологии по одним данным – до 12 лет, по другим – до 16–17 лет. В педагогике в России – до 12 лет [Кряжева 2010]. О детях как о субэтносе говорила Маргарет Мид в работе «Культура и мир детства» [Мид 1988].

Л.С. Выготский посвящает одну из своих работ исследованию фантазии ребенка и подростка (творческой деятельности, основанной на комбинирующей способности мозга человека), где проводит конкретные различия между ними и взрослыми [Выготский 1997]. Воображение зависит от опыта, а так как интересы ребенка и взрослого различны, воображение работает иначе. По его мнению, воображение ребенка беднее, чем у взрослого, отношения с действительностью не так сложны и многообразны, но в то же время ребенок или подросток более склонен доверять продуктам своего

воображения. Четкое различие между воображением ребенка и взрослого, а значит и восприятием мира вокруг, может дополнительно проиллюстрировать необходимость в разделении литературы для детей и взрослых, где первая будет иначе выстраивать образы в воображении.

Исследование продолжил петербургский институт искусствоведения. Ребенок, как утверждается в этих работах, обладает особенной картиной мира, особенным ее восприятием, а фольклор служит для передачи такой картины мира, ее сохранения. Кажется, то же можно сказать и о детской литературе [Кряжева 2010].

Одним из оснований для выделения детской литературы стала ее особенная связь с фольклором, ведь понятие детского фольклора является общепринятым. В лирической поэзии, а также во многих прозаических жанрах (школьной повести, «страшных» историях) детской литературы такая связь прослеживается особенно. С.М. Лойтер установила, что детская литература и фольклор имеют общие психо-социо-культурные истоки, что о литературе «взрослой» сказать нельзя [Лойтер 2002]. Примеры этого можно найти не только у писателей-фольклористов (О.И. Капица, И.В. Карнаухова, Т. Маврина и др.), но и у К. Чуковского, прямо говорившего о своих обращениях к фольклору. Мифологический генезис, поэтическая образность (частотность олицетворений, акустических образов), местоименная поэтика, диалогичность, ритмическая организация и интонационная структура – основные принципы поэтики детского стиха, – также восходят к детскому фольклору [Лойтер 2002, с. 274]. Как и поэзия для детей, детский фольклор имеет игровой характер. И в детской литературе, и детском фольклоре происходит поэтизация обыденного, сказочные превращения и уподобления, слова воспринимаются как «необъятная область исторической прапамяти» [Лойтер 2002, с. 40]. Отметим, что в то же время детская литература сама влияет на детский фольклор, о чем говорит широкое распространение страшилок после выхода книги Э. Успенского «Красная рука, черная простыня и зеленые пальцы». Литературные истоки есть и у садистских стишков, по мнению А.Ф. Белоусова [Белоусов 1995, с. 690]

Несколько исследований связано с прояснением связи между авторской сказкой и сказкой народной [Леонова 1982; Овчинникова 2003]. По мнению Овчинниковой, различие между сказками для детей и взрослых существует. Оно выражается в большей усложненности художественного мира в литературе не для детей, стремлении авторов отразить свои «раздумья» о вопросах времени [Овчинникова 2003, с. 352]. Авторская позиция здесь многогранна. Для ее выражения автор пользуется разными стилистическими



приемами. Детским сказкам в первую очередь присущ дидактизм как «уроком традиционных сказок в увлекательной форме» [Овчинникова 2003, с. 77].

По мнению Н.И. Мещеряковой, дидактизм изначально был ведущим принципом произведений для детей. Традиция удержалась и стала отличительной чертой [Мещерякова 1997, с. 11]. Ф.И. Сетин отмечал слияние в детской литературе законов искусства и педагогических законов [Сетин 1990]. По мнению И.Н. Арзамасцевой, детская литература призвана доставлять эстетическое наслаждение и способствовать формированию личности [Арзамасцева 2013]. Ту же идею находим у В.Н. Карпухиной, когда она говорит, что книги для детей создавались в рамках общественных установок, связанных с обучением, социализацией и «аккультурацией» [Карпухина 2015]. Однако все ли детские произведения можно назвать дидактичными? Конечно, «Вредные советы» Г. Остера воплощают один из интересных педагогических приемов воспитания «от противного», но «частушечки-хохотушечки» Ю. Мориц, юмористические рассказы М. Москвиной и лирика А. Гиваргизова скорее развлекают, чем учат. Что дидактичного в рассказе о нагрывавших друг за другом происшествиях: потопе, пожаре и мнимой смерти героя в рассказе М. Москвиной «Сейчас он придет и будет весело»? С другой стороны, дидактизм достаточно часто присутствует в идеологически ангажированных «взрослых» книгах (например, жанр производственного романа и т. п.).

Кроме дидактизма, в научной традиции выделяются также тематические особенности детской литературы. Обобщить этот круг тем удалось И.Г. Минераловой. По ее словам, детская литература стремится показать, «что такое и кто такой ребенок, что такое его микрокосм, что такое его макрокосм, т.е. все, окружающее его» [Минералова 2002, с. 18]. Действительно, место действия в рассказах, так или иначе получивших подзаголовки «для детей», – это не заводы, офисы или хирургические отделения, а школа (В. Голявкин, В. Драгунский, Н. Носов, М. Дружинина), квартира (О. Кургузов, Г. Остер), сельская местность («Дядя Федор, пес и кот»), улица (К. Драгунская, Ю. Мориц) и другие топосы, которые находятся в пределах привычной картины мира ребенка.

Не раз отмечалось, что дети обладают конкретным мышлением, поэтому созданный для ребенка текст будет более детализирован, пространство сужено [Мещерякова 1997] и, следовательно, смена локаций в сюжете ограничена. Нам это замечание кажется особенно справедливым, если учесть, что «необычное место» в детской фантастической литературе часто становится текстопорождающим и выделено в названии: «Хроники Нарнии» (К. Льюис), «Королев-

ство Кривых зеркал» (В. Губарев), «Волшебник Изумрудного города» (А. Волков), «Черная курица, или Подземные жители» (А. Погорельский), «Заводной мир» (Тим Собакин), «Алиса в стране чудес» (Л. Кэрролл), «Пуговичный городок» (Галина Дядина) и др.

Конкретный временной промежуток, наоборот, не указывается. Отдельно стоит отметить фантастику, где хоть и создается иной мир, но все равно исключаются «взрослые» топосы, исторические события и другие «маркеры времени» (интересно, что фантастический мир часто изображен менее развитым, упрощенным, находится на одной из предыдущих стадий развития общества: средневековый мир рыцарей в «Хрониках Нарнии», аграрные поселения в романах А. Волкова «Волшебник Изумрудного города»). Такой упрощенный хронотоп обеспечивает понимание созданного мира своим адресатом-ребенком.

К.А. Фролов в кандидатской диссертации «Языковая специфика текстов художественной прозы для детей» [Фролов 2003] анализирует детскую художественную литературу с точки зрения лингвистики: в центре внимания оказывается набор языковых единиц текстов (их частотность и информативность), насыщенность текстов тропами и лингвистические категории образа автора и читателя. Фролов ставит вопрос о наличии особого субъязыка детской литературы по аналогии с языком ребенка и языком художественной литературы, что дает ему основание разделить тексты для детей по уровню развития языковой личности (по уровню языковой релевантности): до 5, 7–8 и 10–11 лет. Ключевым изменяющимся параметром внутри этих групп является количество средств, пробуждающих рефлексию: уровень актуализации, тропеические средства, композиция текста (особенно смена точек зрения), интертекстуальность (аллюзии, реминисценции, цитаты, пародии). Таким образом, в работе выясняется зависимость специфика текста от адресата. К сожалению, работа не предоставляет точных данных, апеллируя лишь понятиями «довольно мало», «достаточно» и «встречается», а потому требует дальнейшей разработки для применения.

Переходя к субъектно-объектной организации текста, стоит отметить, что героями произведений для детей часто также становятся сами дети. В центре сюжета самых популярных рассказов для детей – «Витя Малеев в школе и дома», «Приключения Петрова и Васечкина», «Волшебник Изумрудного города», «Денискины рассказы», рассказов К. Драгунской, О. Кургузова, М. Москвиной, Е. Ракитиной и многих других детских писателей, находится персонаж, который еще учится в школе, живет с родителями, братьями и сестрами. Но не получается ли тогда, что роман Д. Тарт «Щегол»,

У. Голдинга «Повелитель мух», повесть Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» – детская литература?

Сравнивая героев этих романов с детскими произведениями, кроме более сложного сюжетного и разнообразного тематического содержания, можно обнаружить разницу и в типе героя. Тео, герой Донны Тарт, заглядывает в прошлое и к моменту начала рассказывания уже является взрослым персонажем. Дети у Голдинга в течение их пребывания на острове («Повелитель мух») дичают и во многом перестают отличаться от взрослых. Как Тео, так и все персонажи «Повелителя мух» претерпевают значительную эволюцию, в то время как герои произведений для детей застывают в своем возрасте. Ярким примером тому является сказка «Питер Пэн», где главный герой сознательно не хочет взрослеть, то есть как-либо меняться. Герои романа «Хроники Нарнии» взрослеют в волшебной стране, но, возвращаясь в Англию, вновь становятся детьми, т. е. взрослеют «не по-настоящему». В то же время герои повести Р. Брэдбери даже за лето (четко отмеренный промежуток времени) успевают измениться, что у себя в блокноте отмечает Дуглас в разделе «Открытия и откровения».

«Незавершенность» героя-ребенка – вероятно, то, что отличает детскую литературу и позволяет некоторым «взрослым» произведениям перейти в круг детского чтения. Оливер Твист, так и не повзрослевший мальчик из романа Чарльза Диккенса, сейчас также известен многим детям. Другого рода «незавершенность» – фактический визуальный размер героя, отличающийся от жизненного, – тоже часто отличает героев в литературе для детей. Здесь стоит вспомнить не только сказку «Мальчик-с-пальчик» Ш. Перро или рассказы Н. Носова о Незнайке, но сборник рассказов А. Усачева – «Маленький человек», в котором герой действительно был меньше остальных людей.

Но в то же время детская литература не ограничивается литературой о детях. Так, весомую часть занимает литература о животных: рассказы В. Бианки («Лесная газета»), творчество Э. Успенского («Невероятные истории про любимых питомцев»), С. Маршака («Детки в клетке»), Р. Киплинга («Сказки и рассказы о животных»), Д. Смит («101 далматинец») и других. Интересно, что во многих из них животное представлено почти тем же ребенком: у Бианки – бельчата, мышата и другие маленькие «зверьки», как называют их в тексте; у С. Маршака названия стихотворений в сборнике говорят за себя: «Львенок», «Тигренок», «Страусенок» и др. У Д. Смит, как известно, большая часть далматинцев – щенки.

Непосредственно с типом героя связан тип рассказчика. С.В. Попова отмечает, что «рассказчик не может самоустраняться

[в детской литературе], его роль как незримого или зримого спутника в произведении слишком важна» [Попова 2005]. Стоит добавить, что рассказчик не стоит на границе вымышленного мира и действительности, он, как правило, находится целиком внутри произведения, что заставляет адресата-ребенка полностью погрузиться в изображенный мир. Рассказчик во многих произведениях действительно ярко выражен (рассказы М. Москвиной, В. Голявкина, О. Кургузова, К. Драгунской и др.). Перед нами не всезнающий автор, а часто все тот же герой-ребенок, являющийся вместе с тем и главным действующим лицом произведения. Однако этот закон нельзя назвать безусловным. Есть много произведений, где присутствует повествователь («Приключения Незнайки и его друзей» Н. Носова, «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова и др.), и сама форма рассказывания от лица ребенка не является, конечно, исключительно свойством детской литературы (ср. «Подросток» Ф.М. Достоевского, «Щегол» Д. Тарт и др.).

Известно, что рассказчик – это не только субъект речи, но и носитель точки зрения. Как герой воспринимает мир вокруг себя? Было описано два основных типа отношений у героя к миру в детской литературе. Это либо «открытие планеты *terra incognita*», либо деформация детского представления о нем [Минералова 2002], о чем можно судить по пародированию, передразниванию и различными комическим ситуациям. Так, рассказы о природе и животных открывают новое для ребенка, чаще всего несут образовательную функцию. Такую же роль выполняют школьные повести. Не меняя уже сформированных причинно-следственных связей, сюжет создается по известным законам и расширяет представления читателя. Волшебные сказки и фантастика допускают то, что не может случиться в настоящей жизни, тем самым не просто открывают новое, но деформируют представление ребенка о возможностях человека и мира. Юмористические рассказы и стихотворения чаще всего описывают уже знакомый мир, но с неожиданной точки зрения.

Нельзя не заметить, что литература для детей показывает особенное содержание на всех уровнях организации текста, что мотивируют взглянуть на понятие детской литературы как определенной дискурсивной формации, которая предполагает «систему инстанций субъекта, объекта и адресата дискурса, определяющую параметры коммуникативного поведения (производства и восприятия текстов), отвечающего исторически актуальному состоянию общественного сознания (социокультурной ментальности)» [Тюпа 2008, с. 61]. В таком случае, в детском дискурсе адресатом выступает ребенок, объектом – знакомый ребенку мир, субъектом – статичный образ героя-ребенка.

Таким образом, выделение принципиальных различий между взрослой и детской литературой вызывает много вопросов. Сама категория адресата, которая определена автором в названии или подзаголовке или издательством в маркировке, не выделяет однозначно все произведения, которые могут быть прочитаны и поняты детьми. В других случаях адресат может лишь предполагаться, а потому единственным верным критерием его считать трудно. Более того, психологически раннее развитие ребенка, усложнение литературных практик и как следствие миграция в прошлом текстов взрослой литературы в категорию детского чтения и вовсе смещают границу между взрослой и детской аудиторией.

В результате настоящего исследования следует признать, что только при сочетании нескольких критериев могут быть выделены те произведения, которые можно сейчас или в будущем адресовать ребенку. Прежде всего, их объединяет общность тем. Чаще всего произведение для детей о детях или маленьких животных, в каком-то смысле тех же детях. Дидактичность же, часто берущаяся за основу, свойственна далеко не всем произведениям, о чем ярко свидетельствует абсурдная или игровая поэзия. Топика также ограничена детской картиной мира, упрощена, но наглядна, а время, несмотря на насыщенный приключениями и другими событиями сюжет, останавливается и не дает героям меняться внешне и внутренне. В большинстве случаев герой детской литературы – еще не «готовый» образ, что может быть выражено визуально (при изображении размера) или при помощи называния возраста. Герой статичен, но мир вокруг него может меняться (в том числе под его влиянием) и удивлять его и читателя. Часто сам герой является субъектом речи, что говорит о выраженной, часто единственной, точке зрения. Хронотоп, тип героя и точка зрения может говорить о некоторой стилевой простоте текстов.

Благодаря сочетанию этих черт на уровне поэтики и тематики, произведение найдет отклик у ребенка и будет интересно ему. Это не будет значить, что взрослому такое произведение недоступно. Детская литература – часть литературы вообще, и приведенные критерии не сузят, а только расширят количество адресатов. Адресацию детской литературы можно, таким образом, назвать двойной, и в этом тоже будет ее отличие от литературы вообще, которая предполагает одного адресата – взрослого. Несмотря на постепенное развитие представлений о детской литературе, еще только предстоит описать уровень дидактичности в современной детской литературе, набор доминирующих средств выразительности, конкретизировать особенности хронотопа и точек зрения.

## Литература

---

- Арзамасцева 2001 – *Арзамасцева И.Н.* Русские детские писатели XX века: Биобиблиогр. словарь / Редкол.: И.Н. Арзамасцева и др. М.: Флинта; Наука, 2001. 512 с.
- Арзамасцева 2013 – *Арзамасцева И.Н., Николаева С.А.* Детская литература: Учебник. М.: Академия, 2013. 574 с.
- Белюсов 1995 – *Белюсов А.Ф.* Воспоминания Игоря Мальского «Кривое зеркало действительности»: К вопросу о происхождении «садистских стишков» // Лотмановский сборник. 1 / Сост., ред. Е.В. Пермяков. М.: Гарант, 1995. С. 681–691.
- Выготский 1997 – *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: СОЮЗ, 1997. 96 с.
- Гиваргизов 2012 – *Гиваргизов А.* Когда некогда. М.: Самокат, 2012. 80 с.
- Карпухина 2015 – *Карпухина В.Н.* Дискурс детской художественной литературы в процессах институализации общества // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-detskoj-hudozhestvennoy-literatury-v-protsessah-institualizatsii-obschestva> (дата обращения 14 декабря 2019).
- Кряжева 2010 – *Кряжева А.Л.* Особенности вербализации понятия «child/ребенок» в различных дискурсах в английском и русском языках. М.: МГОУ, 2010. 231 с.
- Леонова 1982 – *Леонова Т.Г.* Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. 197 с.
- Лойтер 2002 – *Лойтер С.М.* Русская детская литература XX в. и детский фольклор: Проблемы взаимодействия: Дис. ... д-ра филол. наук. Петрозаводск, 2002. 274 с.
- Маркова 2012 – *Маркова Д.* Короткое детство // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 89–109.
- Мещерякова 1997 – *Мещерякова М.И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза 2 половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. 381 с.
- Мид 1988 – *Мид М.* Культура и мир детства: Избр. произведения / М. Мид; Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Асеева; Сост., авт. послесл., отв. ред. И.С. Кон. М.: Наука, 1988. 429 с.
- Минералова 2002 – *Минералова И.Г.* Детская литература: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2002. 174 с.
- Мориц 2017 – *Мориц Ю.П.* «Мальчик шел, сова летела...» // Мориц Ю.П. Крыша ехала домой: стихи-хи-хи для детей от 5 до 500 лет. М.: Время, 2017.
- Овчинникова 2003 – *Овчинникова Н.В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. М.: Флинта; Наука, 2003. 311 с.
- Полева 2013 – *Полева Е.А.* Педагогические взгляды детского писателя Г. Остера и особенности их выражения // Вестник ТГПУ. 2013. № 6 (134) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-vzglyady-detskogo-pisatelya-g-ostera-i-osobnosti-ih-vyrazheniya> (дата обращения 20 декабря 2019).

- Попова 2005 – *Попова С.В.* Мир детства и его художественное воплощение в мордовской прозе 1950–1990-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2005. 194 с.
- Сетин 1990 – *Сетин Ф.И.* История русской детской литературы: Конец X – первая половина XIX в. М.: Просвещение, 1990. 301 с.
- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Дискурсная формация // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 99.
- Фролов 2003 – *Фролов К.А.* Языковая специфика текстов художественной прозы для детей: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2003. 16 с.

## References

---

- Arzamastseva, I.N. (2001), *Russkie detskie pisateli XX veka: Biobibliograficheski slovar'* [Russian children`s writers of the 20th century. Biobibliographical dictionary]. Ed. board: Arzamastseva, I.N. et al., 3rd ed., Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
- Arzamastseva, I.N. (2013), *Detskaya literatura* [Children`s literature], Textbook, Akademiya, Moscow, Russia.
- Belousov, A.F. (1995), "Memories of Igor Malsky 'Crooked mirror of reality'. To the question of the origin of 'sadistic poems'", *Lotmanovskii sbornik*. 1, E.V. Permyakov (compl. ed.), Garant, Moscow, Russia, pp. 681–691.
- Frolov, K. A., (2003), *Language specificity of texts in fiction for children*, Abstract of Ph.D. dissertation, Tver State university, Tver, Russia.
- Givargizov, A. (2012), *Kogda nekogda* [When there is no time], Samokat, Moscow, Russia.
- Karpuhina, V. N. (2015), "Discourse of children's fiction in the processes of institutionalization of society" [Online], *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 2. available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-detskoy-hudozhestvennoy-literatury-v-protsessah-instituzatsii-obschestva> (Accessed 14 December 2019).
- Kryazheva, A. L. (2010), *Osobennosti verbalizatsii ponyatiya "child/rebenok" v razlichnykh diskursakh v angliiskom i russkom yazykah* [The verbalization features of the concept "child / child" in various discourses in English and Russian], MGOU, Moscow, Russia.
- Leonova, T.G. (1982), *Russkaya literaturnaya skazka 19 v. v ee otnoshenii k narodnoi skazke: Poeticheskaya sistema zhanra v istoricheskom razvitii* [Russian literary fairy tale of the 20th century in its relation to a folk tale. Poetic system of the genre in the historical development], Tomsk University Publishing House, Tomsk, Russia.
- Loiter, S.M. (2002), *Russian children's literature of the 20th century and children's folklore: problems of interaction*, D. Sc. Thesis, Petrozavodsk, Russia.
- Markova, D. (2012), "Short childhood", *Voprosy Literatury*, no. 5, pp. 89–109.
- Meshcheryakova, M. I. (1997), *Russkaya detskaya, podrostkovaya i yunosheskaya proza 2 poloviny XX veka: problemy poetiki* [Russian children's, adolescent and

- youth prose of the 2nd half of the 20th century. Issues of poetics], Megatron, Moscow, Russia.
- Mead, M. (1988), *Culture and the world of childhood. Selected works*. Transl. and comm. by Yu.A. Aseev. Compl. and afterword by I.S. Kon (ex. ed.). Nauka, Moscow, Russia.
- Mineralova, I.G (2002), *Detskaya literatura* [Children's literature], Academic manual for university students, Vlado, Moscow, Russia.
- Morits, Yu.P. (2017), "The boy walked, the owl flew..." , *Krysha ekhala domoi: stihi-hi-hi dlya detei ot 5 do 500 let* [The roof was driving home. Poems for children from 5 to 500 years old], Vremya, Moscow, Russia.
- Ovchinnikova, N.V. (2003), *Russkaya literaturnaya skazka XX veka: istoriya, klassifikatsiya, poetika* [Russian literary fairy tale of the 20th century. History, classification, poetics], 2nd ed., Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
- Poleva, E.A. (2013), "Pedagogical views of the children's writer G. Oster and the features of their expression" [Online], *TSPU Bulletin*, no. 6 (134), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-vzglyady-detskogo-pisatelya-g-ostera-i-osobennosti-ih-vyrazheniya> (Accessed 14 December 2019).
- Popova, S.V. (2005), The world of childhood and its artistic embodiment in Mordovian prose of the 1950–1990s, Abstract of Ph.D. dissertation, Saransk, Russia.
- Setin, F. I. (1990), *Istoriya russkoi detskoj literatury, konets X pervaya pol. XIX v.* [The history of Russian children's literature, the end of the 10th – first half of 19th cent.], Prosveshchenie, Moscow, Russia.
- Тура, В. И. (2008), "Discourse Formation", Tamarchenko, N. D. (ed), *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatii* [Poetics. A dictionary of relevant terms and concepts], Izdatel'stvo kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia. p. 99
- Vygotskii, L.S. (1997) *Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste* [Imagination and creative work in childhood], Soyuz, Moscow, Russia.

### *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 Square, Moscow, Russia, 125993; leonova.ekaterina.u@gmail.com



## Рассказчик-комментатор в криминальной литературе

Наталья Н. Кириленко

*Независимый исследователь, Москва, Россия,  
nkirilenko466@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматривается специфика такого субъекта речи, как рассказчик-комментатор в жанрах криминальной литературы: в классическом детективе и «крутом детективе».

Рассказчик в данных жанрах – «свидетель и судия» (Бахтин). В «крутом детективе» это проявляется не только в комментариях героя, но и в его поступках. Чтобы уточнить термин «рассказчик-комментатор», проводится сопоставление классического детектива и «крутого детектива» с теми жанрами криминальной литературы, где рассказчик свойствами комментатора не обладает: «детективным ребусом» и полицейским романом. Под этим термином я понимаю рассказчика – активного участника расследования, который почти любое сообщение читателю сопровождает личной оценкой и подчеркнуто отграничивает себя от других персонажей. Сопоставление жанров классического детектива и «крутого детектива» между собой выявляет специфику их субъектной структуры. Великий сыщик никогда не бывает субъектом рассказывания, в отличие от *крутого* сыщика, который совмещает функции рассказчика-комментатора и сыщика. Также эти жанры принципиально различаются в таких аспектах как композиционные формы речи и способ эстетического завершения. Крутому детективу присущи совершенно не характерные для классического детектива *разноречие* и *разноязычие*, а следовательно, *разнооценочность*.

*Ключевые слова:* рассказчик-комментатор, М.М. Бахтин, В.И. Тюпа, криминальная литература, жанр, классический детектив, классический сыщик, «крутой детектив», *крутой* сыщик

*Для цитирования:* Кириленко Н.Н. Рассказчик-комментатор в криминальной литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 25–34. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-25-34

## The narrator-commentator in crime fiction

Natal'ya N. Kirilenko

*An independent researcher, Moscow, Russia, nkirilenko466@gmail.com*

*Abstract.* The article examines the specifics of such kind of speech subject as the narrator-commentator in the genres of crime fiction: the classic detective story and the hard-boiled detective story. The narrator in these genres is “a witness and a judge” (Bakhtin). In the hard-boiled detective story that manifests itself not only in the character’s comments but in his actions also. To clarify the term “the narrator-commentator” the classic detective story and the hard-boiled detective story are compared to the “detective rebus” and the police novel in which the narrator does not have the features of a commentator. By the term the author means the narrator, who takes an active part in the investigation and who almost any message to the reader accompanies with a personal assessment, and emphatically differentiates himself from other characters. The juxtaposition of the classic detective story and the hard-boiled detective story reveals the specifics of their subject structure. The Great Sleuth is never a subject of narration while the *hard-boiled* sleuth is both a narrator-commentator and a detective. Those genres also differ fundamentally in such aspects as the compositional-speech forms and method of aesthetic completion.

Completely unlike a classic detective story a hard-boiled one is characterized by the *heteroglossia* and *multilingualism* accordingly the *appraisals variety*.

*Keywords:* the narrator-commentator, M.M. Bakhtin, V.I. Tyupa, crime fiction, genre, the classic detective story, the classic sleuth, the hard-boiled detective story, the *hard-boiled* sleuth

*For citation:* Kirilenko, N.N. (2020), “The narrator-commentator in crime fiction”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 25–34, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-25-34

Цель статьи – привлечь внимание к специфике рассказчика-комментатора в классическом детективе и «крутом детективе» (далее без кавычек). При этом классический детектив я рассматриваю как единственный канонический жанр криминальной литературы, *жанр-образец*, в том числе и для крутого детектива.

Прежде всего необходимо прояснить сам термин «рассказчик-комментатор». Первым в отечественных исследованиях его использовал, по-видимому, В.Е. Балахонов:

Новеллы Э. По ввели в литературу тип рассказчика-комментатора происходящих событий (например, доктор Ватсон у Конан Дойля);

таким повествователем-летописцем (у Габорио, Леру, Леблана, Агаты Кристи и других) обычно становится человек недалекий, присутствие которого лишь подчеркивает ум и проницательность главного героя [Балахонов 1991, с. 3–22].

Однако, как видим, исследователь не только не пояснил термин «рассказчик-комментатор», но и употребляет как синоним термина «повествователь-летописец», что явно некорректно.

В лингвистической работе А.А. Корниенко «Типология рассказчика и проблемы перевода» встречаем термины «комментирующий рассказчик» и «свидетель-комментатор». «Комментирующий рассказчик», согласно концепции исследовательницы, находится «внутри события», что может быть отнесено и к рассказчику-комментатору в криминальной литературе, но ее следующее положение – «момент события и момент рассказа о нем совпадают» [Корниенко 2011, с. 74] – не подходит ни к одному известному мне жанру криминальной литературы. Также ни одному из них не соответствует такая характеристика, как фрагментарность рассказа.

Явно отличаются от интересующих нас типов отношения такого рассказчика и читателя: «Читатель для него значим в той степени, в какой ему нужен слушатель, смысл присутствия которого заключается в выполнении функции “жилетки” – выслушать, погладить по головке, вместе погоревать» [Корниенко 2011, с. 74]. Ни Уотсону с Гастингсом, ни *крутым* сыщикам Марлоу и Хаммеру «жилетка» не нужна.

Другой выделенный Корниенко тип рассказчика – «свидетель-комментатор» – отличается от «комментирующего рассказчика» тем, что обозначается местоимением «он». В остальном разница не прояснена.

Согласно Бахтину, рассказчик – «свидетель и судия» [Бахтин 1979, с. 341]. В.И. Тюпой сделано принципиальное уточнение: часто эти функции рассказчика разведены<sup>1</sup>. Рассказчик в рассматриваемых жанрах совмещает эти функции. О.Ю. Анцыферова называет друга-рассказчика классического сыщика «хроникером» [Анцыферова 1994, с. 21–36]. Позволю себе не согласиться: ни в классическом детективе, ни в крутом рассказчик не является *хроникером*, который ведет достаточно объективное повествование [Тюпа 2009, с. 50]; рассказчик в этих жанрах не только *свидетельствует*, но и *судит*. В крутом детективе это проявляется не только в комментариях героя, но и в его поступках.

---

<sup>1</sup> Это замечание было сделано В.И. Тюпой при обсуждении доклада, ставшего основой данной статьи.

Чтобы понять специфику рассказчика-комментатора, обратимся к тем жанрам криминальной литературы, где рассказчик свойствами комментатора не обладает. Это прежде всего «детективный ребус» [Кириленко 2016, с. 57–58]. В новелле По «Тайна Мари Роже» разница бросается в глаза тем сильнее, что здесь мы видим тех же серийных героев, что и в классическом детективе «Убийства на улице Морг». Отсутствие комментариев связано с принципиальной удаленностью рассказчика и сыщика от места и времени преступления. Такая дистанция делает рассказчика свидетелем разгадывания преступления, но не расследования. Дюпен не осматривает места, где были обнаружены тело и вещи, а берет сведения из газет (выявляя противоречия и отсеивая недостоверное) и поручает безымянному рассказчику проверить алиби жениха Мари. Последнее совершенно недопустимо в классическом детективе.

Итак, комментатор, во-первых, должен иметь очень близкую позицию по отношению к расследованию, а часто и к преступлению.

Чтобы ответить на вопрос, какими еще свойствами обладает комментатор, обратимся к одному из самых востребованных и долгоживущих жанров криминальной литературы – полицейскому роману. Рассказчик как «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» [Корман 1972, с. 34] здесь встречается, хотя и не очень часто, – это «Эра милосердия» и «Я, следователь» братьев Вайнеров; «Ярмарка в Сокольниках» Ф. Незнанского; «Смерть дня» К. Райх; «Точка отсчета» П. Корнуэлл и др.

Несмотря на то что рассказчик в полицейском романе находится внутри события, комментатором его назвать нельзя. Принципиальная разница с классическим детективом и крутым детективом здесь, на мой взгляд, в наличии или отсутствии личной оценки буквально всего, что видит рассказчик.

Можно возразить, что субъективность, личная оценка свойственны рассказчику в принципе. Однако герой полицейского романа находится под грузом ответственности, который давит на его субъективное восприятие, заставляя все время обращаться к фактам. Ошибка героя может стоить другому персонажу или даже ему самому жизни. На объективность работают не только вставные тексты (протоколы и другие документы), но и то, что многое из того, что рассказчик видит лично, он все равно доносит до читателя языком протокола. Со своей субъективностью он постоянно полемизирует; слово для него может быть приравнено к действию: «Когда мне приходится говорить кому-то: “Вы являетесь подозре-

ваемым по делу...” – я боюсь, чтобы он не заметил, как я внутренне вздрагиваю»<sup>2</sup>.

От такой перманентно довлеющей ответственности совершенно свободны рассказчики в классическом детективе и крутом детективе. Они не только сообщают читателю, что происходит, но и добавляют, нравится им это или нет.

Например, в романе «Безмолвный свидетель» Гастингс завтракает вместе с Пуаро и комментирует каждое его действие: «Пуаро всегда пил шоколад на завтрак – мерзкий обычай»<sup>3</sup>. Комментарии *крутого* сыщика еще более пристрастны; вот как начинается роман основателя крутого детектива К.Дж. Дэйли «Третий убийца», первые строки: «Мне его лицо не понравилось, и я так ему и сказал»<sup>4</sup>.

Как видим, здесь можно говорить об *избыточной* субъективности, проявленной и в размышлениях, и в отношениях с персонажами, и в оценках, сообщаемых читателю. Более того, комментарий здесь переходит в физическое действие.

Важный момент: если в полицейском романе *оценочность* тем ниже, чем больше сообщение имеет отношение к расследованию преступления, то в классическом детективе и крутом детективе это не так. Более того, в «Этюде в багровых тонах» Конан Дойла повествование лишено комментариев до тех пор, пока не появляется Холмс. Здесь тональность повествования резко меняется. Вот первое появление Холмса, сокращенная цитата:

Я нашел его! Нашел! – кричал он моему приятелю, подбегая к нам с пробиркой в руке. – Я нашел реагент, который осаждается гемоглобином и больше ничем! – Найди он золотую шахту, черты его лица не светились бы от большего удовольствия. <...> Ха, ха! – закричал он, хлопая в ладоши и радуясь как ребенок новой игрушке. <...> Теперь у нас есть анализ Шерлока Холмса и больше не будет никаких трудностей! – когда он говорил, его глаза довольно блестели; он приложил руку к сердцу и поклонился, словно аплодирующей толпе, вызванной его воображением<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Вайнер А.А., Вайнер Г.А.* Я, следователь // Современный детектив. М.: Книжная палата, 1988. С. 28.

<sup>3</sup> *Christie A.* Dumb Witness. Glasgow: Fontana/Collins, 1988. P. 35. Все переводы с английского мои. – *Н. К.*

<sup>4</sup> *Daly J.C.* The Third Murderer [Электронный ресурс]. URL: <http://bookre.org/reader?file=1672299> (дата обращения 17 апреля 2019).

<sup>5</sup> *Doyle A.C.* A Study in Scarlet // Doyle A.C. A Study in Scarlet and The Sign of the Four. New York: Dover Publications Inc., 2003. P. 4–6.

Наконец, комментарий является разновидностью *границы*, которую рассказчик создает между другими персонажами и собой, что нехарактерно для полицейского романа, но типично для классического детектива и крутого детектива.

Итак, под термином «рассказчик-комментатор» я понимаю рассказчика – активного участника расследования, который почти любое сообщение читателю сопровождает личной оценкой, и подчеркнuto отграничивает себя от других персонажей.

Специфика *субъектной структуры* классического детектива в том, что Великий сыщик никогда не бывает субъектом рассказывания, в отличие от крутого детектива, где герой совмещает функции рассказчика-комментатора и сыщика. Именно субъектная структура обуславливает различия в перечисленных ниже аспектах.

Комментатор в классическом детективе, с одной стороны, – самый приближенный к сыщику персонаж, с другой же, по степени своей осведомленности занимает одну из наиболее удаленных позиций, узнавая истину не благодаря собственным усилиям, но со слов сыщика.

В крутом детективе герой сам и проводит расследование и рассказывает о нем. Читатель узнаёт сразу всю информацию, которой владеет сыщик, и значительную часть выводов. Остальные комментатор бережет для *ораторского выступления* в финале. Необходимо отметить, что для классического детектива характерны ораторские выступления сыщика и преступника, но не комментатора.

Добавим, что рассказчик-комментатор классического детектива – зритель, его присутствие помогает созданию атмосферы игрового действия. Комментатор крутого детектива – и зритель, и организатор действия.

По ходу расследования часть предположений *крутого* сыщика может быть ложной. В то же время его заблуждения разительно отличаются от *непонимания* рассказчика-комментатора классического детектива.

Речь идет о *непонимании* комментатора истинного смысла слов и поступков сыщика и других персонажей: «Я слышал то же, что и он, я видел то же, что и он, но из его слов было очевидно, что ему понятно не только то, что случилось, но и то, что случится; для меня же все это дело оставалось запутанным и гротескным»<sup>6</sup>. Это непонимание создает возможность *детективного* пуанта, связан-

---

<sup>6</sup> Doyle A.C. The Red-Headed League // Doyle A.C. Adventures of Sherlock Holmes. New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1892. P. 46.

ного с разоблачением преступника и акцентированным внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении.

В классическом детективе рассказчик-комментатор, в отличие от полиции, выступает как подвижная фигура. Вначале расследования он – носитель обычной, *нормальной* и ложной точки зрения, которая часто фиксируется версией, изложенной в газетах. По мере развития сюжета он движется к *прозрению*, проходя этот путь вместе с читателем.

Для рассказчика-комментатора крутого детектива такое непонимание нехарактерно; он прозревает *не вместе с читателем, а до него*. Сначала происходит финальная схватка с основным преступником, а уже потом герой объясняет все читателю.

Классический детектив *диалогичен*; диалоги, преимущественно *игровые* – между Дюпеном и рассказчиком, Холмсом и Уотсоном, Пуаро и Гастингсом (Шеппардом), а также между любым классическим сыщиком и полицией, клиентами, преступниками – неотъемлемая часть жанра.

Наряду с диалогами с подшучиванием есть и комическое *скрытое* (для других персонажей) *комментирование* рассказчиком того, что происходит, известное только читателю. *Непонимание* передается не только в диалогах, но и в повествовании, и оно значимо в обоих случаях. Таким образом, в классическом детективе между монологами и диалогами, с одной стороны, и повествованием – с другой происходит *взаимодействие* и *взаимоосвещение*.

В крутом детективе доля диалогов значительно меньше, а скрытого комментирования, соответственно, больше.

Многие, писавшие о Шерлоке Холмсе, подчеркивали роль портретных деталей других персонажей для заключений сыщика об их профессии и т. д. Интересно, что читатель узнает об этих деталях от Холмса, поскольку из описаний Уотсона мы этого не видим. Портреты жертв, как правило, даны глазами рассказчика. При этом мы мало что знаем о внешности самих рассказчиков в классическом детективе – Уотсона, Гастингса, викария, не говоря уже о рассказчике Э. По.

Рассказчик-комментатор крутого детектива о деталях своей внешности сообщает всегда. Особо отмечается высокий рост и немалый вес *крутого* сыщика, обычно больше восьмидесяти кг. Несмотря на такой вес, сыщик должен быть достаточно подвижен, чтобы бегать, преодолевать физические препятствия и драться. В отличие от рассказчика в классическом детективе, он дерется обязательно, и часто получает от этого удовольствие.

В классическом детективе возможно, а в крутом почти обязательно наличие любовной линии, связанной с рассказчиком.

В отличие и от комментатора классического детектива, и от Шерлока Холмса, которому, несмотря на аскетизм его пребывания в пещере, требовался чистый воротничок, *крутой* сыщик часто ведет расследование небритым, иногда в поношенной одежде и, как правило, не на трезвую голову, по которой, прежде чем его осенит, обязательно бьют.

Это связано с тем, что в отличие от гармоничного мира классического детектива мир крутого *грязен* во всех отношениях; слово «грязь» (dirt, smear) и его производные – самые частотные в крутом детективе. Это относится не только к преступникам, продажным политикам и полицейским, что видно из цитаты из романа Р. Чэндлера «Прощай, моя красотка»: «В том году на календаре был Рембрандт, довольно грязный автопортрет из-за несовершенной печати. Он изображал его держащим грязную палитру грязным большим пальцем и в шотландском берете, также не слишком чистом»<sup>7</sup>.

Для комментатора классического детектива нехарактерно использование профессиональной лексики или жаргона. Для крутого детектива – наоборот, обязательно: здесь рассказчик – представитель определенного социального слоя.

В классическом детективе нет ни *чужого* слова, подчеркивающего всяческие *границы*, в том числе и социальные (национальные), ни, соответственно, проблемы преодоления этих границ.

*Разноречие* и *разноязычие*, а следовательно, *разнооценочность* совершенно нехарактерны для классического детектива; после нарушения нормы дается две оценки (что соотносится с его субъектной структурой), – *нормального* человека (рассказчика и т. д.) и Великого сыщика, которые в конце максимально сближаются.

Для крутого детектива – напротив: характерно *чужое* слово, сопровождаемое комментарием рассказчика, подчеркивающим *границы*, в том числе и социальные (национальные): «Первый раз при мне Персонвилль Пойзонвиллем (от poison (яд). – *Н. К.*) назвал рыжеволосый деревенщина по имени Хики Дьюи в “Большом Корабле” в Батте. Он также называл свою рубаху “рувахой” (shoit вместо shirt. – *Н. К.*)»<sup>8</sup>. Ему присущи *разноречие* и *разноязычие*, а следовательно, *разнооценочность*, которая в финале произведения не преодолевается. Таким образом, специфика рассказчика-ком-

<sup>7</sup> Chandler R. Farewell, my lovely. Knopf Doubleday Publishing Group, 2002. P. 41.

<sup>8</sup> Hammett D. Red Harvest. Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. P. 3.



ментатора в классическом и крутом детективе проявляется в следующих аспектах:

- позиция комментатора в субъектной структуре;
- композиционные формы речи;
- способ эстетического завершения.

### *Благодарность*

Благодарю В.И. Тюпу за высказывание о том, что функции свидетеля и судьи у рассказчика могут быть разъединены (при обсуждении доклада, ставшего основой данной статьи).

### *Acknowledgements*

I appreciate V.I. Tyupa for the observation that narrator's functions of a witness and a judge might be separated. The observation took place while discussing the report which was used as a base of the article.

### *Источники*

---

- Вайнер, Вайнер 1988 – *Вайнер А.А., Вайнер Г.А.* Я, следователь // Современный детектив. М.: Книжная палата, 1988. С. 13–190.
- Chandler 2002 – *Chandler R.* Farewell, my lovely. Knopf Doubleday Publishing Group, 2002. 304 p.
- Christie 1988 – *Christie A.* Dumb Witness. Glasgow: Fontana/Collins, 1988. 251 p.
- Daly 1931 – *Daly J.C.* The Third Murderer [Электронный ресурс]. URL: <http://bookre.org/reader?file=1672299> (дата обращения 17 апреля 2019).
- Doyle 2003 – *Doyle A.C.* A Study in Scarlet // *Doyle A.C.* A Study in Scarlet and The Sign of the Four. New York: Dover Publications Inc., 2003. P. 1–92.
- Doyle 1892 – *Doyle A.C.* The Red-Headed League // *Doyle A.C.* Adventures of Sherlock Holmes. New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1892. P. 29–55.
- Hammett 2010 – *Hammett D.* Red Harvest. Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. 224 p.

### *Литература*

---

- Анциферова 1994 – *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. Иваново: ИвГУ, 1994. С. 21–36.
- Балахонов 1990 – *Балахонов В.Е.* От Лекока до Люпена // Габорио Э. Дело вдовы Леруж; Леру Г. Духи Дамы в черном; Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель. М.: Прогресс, 1990. С. 3–22.
- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

- Кириленко 2016 – *Кириленко Н.Н.* Жанровый инвариант и генезис классического детектива: Дис. ... канд. филол. наук М., 2016.
- Корман 1972 – *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 110 с.
- Корниенко 2011 – *Корниенко А.А.* Типология рассказчика и проблемы перевода // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2011. № 4. С. 70–77.
- Тюпа 2009 – *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. 336 с.

## References

---

- Antsyferova, O.Yu. (1994), “Detective genre and art system of Romanticism”, in Chugunova, N.A. (ed.), *Natsional'naya spetsifika proizvedenii zarubezhnoi literatury XIX–XX vekov. Problema zhanra* [National specifics of the foreign literature works of the 19th–20th centuries. Issue of genre], IvGU, Ivanovo, Russia, pp. 21–36.
- Balakhonov, V.E. (1990), “Since Lecoq to Lupin”, Balakhonov, V.E., *Gaborio E. Delo vdovy Leruzh, Leru G. Dukhi Damy v chernom, Leblan M. Arsen Liupen – dzhentlmen-grabitel* [Gaboriau E. The Case of the Widow Lerouge. Leroux G. Perfume of the Lady in Black, Leblanc M. Arsène Lupin – Gentleman Burglar], Progress, Moscow, Russia, pp. 3–22.
- Bakhtin, M.M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the creative verbal work], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Corman, B.O. (1972), *Izuchenie teksta hudozhestvennogo proizvedeniya* [Studying the text of the artwork], Prosveshchenie, Moscow, Russia.
- Kirilenko, N.N. (2016), Genre invariant and genesis of the classical detective story, Ph.D. Thesis, Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia.
- Kornienko, A.A. (2011), “The typology of narrator and the issue of translation”, *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 22. Teorijaperevoda*, no. 4, pp. 70–77.
- Тюпа, В.И. (2009), *Analiz khudozhestvennogo teksta: Ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenii* [Analysis of literary text], Akademiya, Moscow, Russia.

## Информация об авторе

*Наталья Н. Кириленко*, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Москва, Россия; nkirilenko466@gmail.com

## Information about the author

*Natal'ya N. Kirilenko*, Cand. of Sci. (Philology), an independent researcher, Moscow, Russia, nkirilenko466@gmail.com

К вопросу о сюжете лирического путевого цикла  
(на материале цикла А.С. Пушкина  
«Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»)

Михаил Н. Дарвин

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

*Аннотация.* В статье рассматривается специфика сюжетно-композиционного единства цикла-путешествия А.С. Пушкина, происхождение которого тесно связано с им же написанными путевыми записками под названием «Путешествие в Арзрум». В результате анализа устанавливается, что основа матричного мотива путешествия, движения и перемещения лирического субъекта во времени и пространстве характерна лишь для той группы стихотворений, которая служит своеобразным обрамлением начала и конца цикла. Большая часть стихотворений цикла связана не с описанием «объективной» реальности путешествия, а субъективностью внутреннего мира лирического «я», представленного в цикле как внутренне пережитом, интериоризованным.

*Ключевые слова:* сюжет, цикл, лирический субъект, интериоризация, время

*Для цитирования:* Дарвин М.Н. К вопросу о сюжете лирического путевого цикла (на материале цикла А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 35–44. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-35-44

Plotting of a lyrical travel cycle  
(Based on the material of A.S. Pushkin's cycle  
“Poems composed during a trip (1829)”)

Mikhail N. Darwin

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

*Abstract.* This article discusses the specifics of the plot-composition unity of the cycle-the journey of A. S. Pushkin, which origin is closely related to the travel notes written by him under the name “Journey to Arzrum”. The analy-

sis ascertains that the basis matrix for the motif of the journey, the movement and transport of the lyrical subject in time and space is characteristic only of that group of poems, which serves as a frame for the beginning and end of the cycle. Most of the poems in the cycle are related not to the description of the “objective” reality of the journey, but to the subjectivity of the inner world of the lyrical self, represented in the cycle as an internally experienced, interiorized one.

*Keywords:* plot, cycle, lyrical subject, interiorization, time

*For citation:* Darvin, M.N. (2020), “Plotting of a lyrical travel cycle (Based on the material of A.S. Pushkin’s cycle ‘Poems composed during a trip (1829)’)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 35–44, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-35-44

В предисловии к «Путешествию в Арзрум...», решительно отвергая мнение, будто во время похода 1829 г. он «нашел сюжет не для поэмы, но для сатиры», Пушкин писал:

Признаюсь: эти строки французского путешественника, несмотря на лестные эпитеты, были мне гораздо досаднее, нежели брань русских журналов. Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта. Приехать на войну с тем, чтобы воспевать будущие подвиги, было бы для меня, с одной стороны, слишком самолюбиво, а с другой – слишком непристойно. <...> Вот почему решился я напечатать это предисловие и выдать свои путевые записки как всё, что мною было написано о походе 1829 года<sup>1</sup>.

Подчеркнув слово «всё» и связав его с путевыми записками («Путешествием в Арзрум...»), Пушкин как бы исключил из поля зрения читателей и критиков все остальное творчество, связанное с предпринятым им частным образом путешествием на Кавказ.

Частная жизнь писателя, как и всякого гражданина, не подлежит обнародованию. Нельзя было бы, например, напечатать в газетах: Мы надеялись, что г. прапорщик такой-то возвратится из похода с Георгиевским крестом, вместо того вывез он из Молдавии одну лихорадку (с. 506).

---

<sup>1</sup> *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 16 т. Т. VI. М., 1937. С. 432–433 (далее отсылки на это произведение даны в тексте в круглых скобках).

Поэт тем самым подчеркивает еще раз, что «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» – это совсем не то же самое, что стихи о «походе 1829 года», если подразумевать под словом «поход» прежде всего военные или исторические события.

Однако в действительности и повесть «Путешествие в Арзрум...», и лирический цикл «Стихов, сочиненных во время путешествия» все же создавались Пушкиным примерно в одно время, что не могло не сказаться на некоторых моментах их сюжетно-композиционного сходства, а также различных текстовых параллелях.

Связь отдельных стихотворений, входящих в состав рассматриваемого пушкинского цикла, с повестью «Путешествие в Арзрум...» неоднократно устанавливалась исследователями творчества Пушкина<sup>2</sup>. На наш взгляд, не только отдельные стихотворения цикла, но и весь цикл как целое может быть сопоставлен с текстом повести Пушкина. Обратим внимание, в частности, на сходство сюжетного повествования и последовательность развития лирического цикла. Так, цикл открывается стихотворением «Дорожные жалобы», и в начале повести «Путешествие в Арзрум...» мы находим своеобразные «дорожные жалобы» в прозе: «До Ельца дороги ужасны. Несколько раз коляска моя вязла в грязи, достойной грязи одесской...» (с. 446).

Вслед за «Дорожными жалобами» в цикле Пушкина следует стихотворение «Калмычке», и в повести после описания «ужасной дороги» идет рассказ о встрече путешественника со «степной Цирцеей»: «На днях посетил я калмыцкую кибитку...» и т. д. (с. 446–447). [Пушкин 1937с, с. 446–447]. Связь этого стихотворения с повестью засвидетельствована и самим Пушкиным. В «Путешествии в Арзрум...» есть эпизод, в котором автор рассказывает анекдотический случай вручения офицеру-азиату вместо письменного предписания рукописи стихотворения, и этого оказалось достаточно для того, чтобы получить требуемых лошадей. «Это было послание калмычке, намаранное мной на одной из Кавказских станций» (с. 465). Попробуем выявить теперь наиболее существенные моменты сюжета *suigeneris* пушкинского цикла-путешествия.

Цикл открывается, как мы уже говорили, стихотворением «Дорожные жалобы»:

---

<sup>2</sup> Григорьева 1981 – Григорьева А.Д. Кавказский «лирический дневник» // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981. С. 49–120. Языковая структура стихотворений «кавказского цикла» Пушкина в данной работе анализируется лишь в связи с сюжетом повести «Путешествие в Арзрум...» вне учета композиционной структуры цикла.

Долго ль мне гулять на свете  
 То в коляске, то верхом,  
 То в кибитке, то в карете,  
 То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,  
 Не средь отческих могил,  
 На большой мне, знать, дороге  
 Умереть Господь судил,

На камнях, под копытом,  
 На горе под колесом,  
 Иль во рву, водой размытом,  
 Под разобранным мостом.

В «Дорожных жалобах» бросается в глаза несоответствие громадного пространственно-временного масштаба дороги («большая дорога» у Пушкина – это огромный и разнообразный мир: «горы», «рвы», «лес» и т. д.) ограниченному человеческому существованию. Дорога в стихотворении Пушкина становится своего рода символом безысходности человеческой судьбы. Не случайно, по-видимому, исполненная народной удали первая строка стихотворения «Долго ль мне гулять на свете» переходит в конце произведения в прозаическое чисто житейское желание «быть на месте // По Мясницкой разъезжать», что равнозначно признанию усталости от дороги, от любого перемещения в дороге, пусть даже если это называется путешествием, связанным с авантюрами и возможностью любовной интриги.

«Дорожные жалобы» как первое произведение цикла задает своеобразный эмоциональный настрой развертывания образной системы всего цикла, вступает во взаимодействие с читательским ожиданием. В сознание читателя вводится не условный герой условного мира, скажем, романтический изгнанник в экзотическом мире дикого племени, а обычный человек, лишенный восторженной реакции удивления на меняющиеся обстоятельства дорожного передвижения, способный только наблюдать и делиться с читателем своими наблюдениями, лишенными эмоций и страсти. Введение такого героя в контекст цикла естественно меняет регистр его литературности. Это хорошо видно на примере следующего стихотворения цикла: послания «Калмычке».

Прощай, любезная калмычка!  
 Чуть-чуть, назло моих затей,  
 Моя похвальная привычка

Не увлекла среди степей  
Вслед за кибиткою твоей.  
Твои глаза, конечно, узки,  
И плосок нос и лоб широк,  
Ты не лепечешь по-французски,  
Ты шелком не сжимаешь ног...

Портрет калмычки создается здесь по контрасту с портретом светской красавицы. В тексте стихотворения многократно употребляется отрицание, указывающее на отсутствие качеств *femme du monde*. Перечисление отсутствующих качеств у калмычки одновременно является иронической характеристикой дамы света, что означает в данном случае *отсутствие объекта женской красоты*. Описание портрета калмычки не содержит в себе никаких сравнений и превосходных степеней. Точка зрения героя здесь как бы изъята из какой бы то ни было готовой культурной парадигмы. Портрет калмычки создается как портрет «другой»: не-красавицы (с точки зрения общепринятых представлений) и несветской женщины. Однако все различия во внешности между калмычкой и европейской красавицей нивелируются в конце стихотворения словами об одинаково равнодушной природе мужского увлечения (влечения к женщине вообще), не имеющего ничего общего с природой мужской любви («Друзья! не все ль одно и то же: // Забыться праздною душой // В блестящей зале, в модной ложе, // Или в кибитке кочевой»).

Послание «Калмычке», на наш взгляд, в какой-то мере подготавливает переход от «праздной души» к «светлой печали» стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», хотя нельзя не признать, что появление этого произведения именно в этом месте несколько неожиданно, что, впрочем, естественно в «сюжетном» развертывании цикла:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою,

Тобой, одной тобой... Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит – оттого,  
Что не любить оно не может.

В контексте лирического цикла происходит объективация переживаний лирического героя, причем в непосредственной связи

с миром природы. Его «светлая грустная печаль» локализуется во времени и пространстве, окружается торжественной и тихой красотой ночного мира Грузии. Однако точка авторского зрения остается субъективной: мир предстает в читательском восприятии не только внешним, но и внутренне пережитым, интериоризованным, возрожденным из памяти.

Поэтому и своеобразный переход от стихотворения «Калмычке» к стихотворению «На холмах Грузии...» в контексте лирического цикла может быть истолкован «сюжетно», как своего рода приближение (пространственное и физическое, в том числе) к миру Кавказа и его встреча с миром Грузии. Вне контекста лирического цикла такое истолкование было бы слишком произвольным. С точки зрения развития сюжета путешествия и в дальнейшем отдельные произведения, связываясь друг с другом, создают иллюзию «пространственного перемещения» героя и тем самым единство построения цикла. От шутливо-иронического тона лирического повествования в двух первых стихотворениях цикла («Дорожные жалобы» и «Калмычке») к сосредоточенному раздумью и «светлой печали» («На холмах Грузии...») – такова, на наш взгляд, *основная линия развития поэтической мысли, создаваемая самим порядком произведений в цикле.*

Композиционная роль стихотворения «На холмах Грузии...» заключается еще и в том, что оно открывает нам совершенно «новое» переживание лирическим героем традиционной «кавказской темы» [Бонди 1971, с. 37].

Другой исследователь повести Пушкина «Путешествие в Арзрум...» заметил одну любопытную особенность его поэтики. Анализируя находку Пушкиным «измаранного списка “Кавказского пленника”» и рефлексию поэта на эту находку («признаюсь, прочел с большим удовольствием») в повести «Путешествие в Арзрум...», он пишет: «Рассматриваемый эпизод оказался существенной (возможно, как полагает исследователь, вымышленной. – М. Д.) деталью его текста, логически завершающей ту часть первой главы, в которой дается подробное описание жизни и положения кавказских горцев, увиденных не глазами молодого поэта-романтика, но зрелого и трезвого наблюдателя, к тому же не “издали”, а в непосредственной близости. Для этого описания характерно скрытое сопоставление с “Кавказским пленником”: характеристика жизни черкесов как бы спроецирована на текст романтической поэмы Пушкина, вызывая, однако, совершенно иное и часто противоречивое впечатление» [Сидяков 1980, с. 435].

Стихотворения, содержащие образы природы Кавказа, особенно, как нам кажется, побуждают к сопоставлению и поиску



параллелей «прежнего-другого» в лирике Пушкина. Обратимся к четвертому стихотворению цикла «Монастырь на Казбеке»:

Высоко над семьею гор,  
Казбек, твой царственный шатер  
Сияет вечными лучами.  
Твой монастырь за облаками,  
Как в небе реющий ковчег,  
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный брег!  
Туда б, сказав прости ущелью,  
Подняться к вольной вышине!  
Туда б, в заоблачную келью,  
В соседство Бога скрыться мне!..

В стихотворении «Монастырь на Казбеке» преобладает не вещьественность» образного ряда: «Твой монастырь за облаками, // Как в небе реющий ковчег, // Парит, чуть видный, над горам. // Далекий, вожделенный брег!» Обращает на себя внимание богатая смыслами рифма «ковчег – брег».

В пушкинском цикле, на наш взгляд, образ Кавказа вообще заметно лишается своей самодовлеющей экзотичности, зато явно усиливается в ней мотив стихийности бытия, свободной «игры» сил природных и человеческих. Этот мотив проходит через все стихотворение «Обвал», занимающее в цикле пятое место, а наиболее полно он отражается в следующем стихотворении цикла «Кавказ».

«Кавказ» Пушкина оказывается целостно устроенным, но, по сравнению с романтической традицией, инверсивным миром. Интересно, что присутствующие в этом стихотворении известные символы романтизма – «здесь» (в значении «земное») и «там» (в значении «небесное») – словно меняются местами. Сравните: «Здесь тучи смиренно идут подо мною; // Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады; // Под ними утесов нагие громады; Там, ниже, мох тощий, кустарник сухой; // А там уже рощи, зеленые сени, // Где птицы щебечут, где скачут олени. // А там уж и люди гнездятся в горах». Описание подробностей природы Кавказа соответствует разным моментам фиксации скользящего сверху вниз взгляда лирического героя, выступающего в роли наблюдателя.

Таким образом, сложное построение мира «Кавказа» как социально-природного универсума потенциально заключает в себе источники многих, в том числе и противоречивых, мотивов. В этом смысле роль пушкинского стихотворения чрезвычайно важна для

развития всего цикла. Стихотворение «Кавказ» становится своеобразным кульминационным центром, некой вершинной точкой цикла. «Кавказ» как бы вбирает в себя мотивы предыдущих произведений цикла и определяет мотивы последующих. Например, строка «первое грозных обвалов движенье» вызывает в памяти стихотворение «Обвал»: мотив «вражды бесполезной», возникающий в заключительном шестистишье «Кавказа», неминуемо связывается в дальнейшем с антивоенными стихотворениями цикла «Из Гафиза» – «Делибаш» и «Дон». В этом смысле переход от образов последней строфы «Кавказа» к образам последующих стихотворений выглядит закономерным.

«Вражда бесполезная» стихийных сил природы, нашедшая отражение в концовке стихотворения «Кавказ», переходит (трансформируется) в дальнейшем в мотив организованной вражды людей, несущей бессмысленную гибель и разрушение. Этот мотив подхватывается уже стихотворением «Из Гафиза», но свое наиболее яркое воплощение он находит в следующем стихотворении «Делибаш».

Действие в стихотворении развивается как бы *по законам марионеточного театра*. «Делибаш» и «казак» – не более чем фигурки военно-исторического спектакля, перемещением которых управляет некая сверхличная злая воля. Они остаются глухи к призывам поберечь свою жизнь и изначально обречены на взаимное истребление, что и подтверждает концовка текста: «Делибаш уже на пике, // А казак без головы».

В заключительных стихотворениях цикла Пушкин отказывается от субъектных форм лирического высказывания и связанных с ними прямых оценок происходящего. Личное местоимение «я» здесь почти не встречается. Отметим также, что все три стихотворения цикла – «Из Гафиза», «Делибаш» и «Дон» – написаны четырехстопным хореем – размером, близким к народно-песенной традиции. Лирический герой словно устраняется из поля зрения читателя, предоставляя ему право самому вынести свои суждения и оценки. Последнее стихотворение «Дон» органически завершает художественное развитие цикла.

Блеща средь полей широких,  
Вот он льется!.. Здравствуй, Дон!  
От сынов твоих далеких  
Я привез тебе поклон.

Как прославленного брата,  
Реки знают тихий Дон;

От Аракса и Евфрата  
Я привез тебе поклон.

Отдохнув от злой погони,  
Чуя родину свою,  
Пьют уже донские кони  
Арпачайскую струю.

Приготовь же, Дон заветный,  
Для наездников лихих  
Сок кипучий, искрометный  
Виноградников твоих.

Это стихотворение служит своеобразной «развязкой» сюжета путешествия лирического героя цикла, разрешением многих его коллизий, в частности коллизии войны и мира. Символична поэтическая топонимика пушкинского стихотворения. Дон – «прославленный брат», Аракс и Евфрат – его «далекие сыны». В воображаемом «братании» рек Аракса, Евфрата и Дона как символов трех миров – России, Кавказа и Турции – как будто содержится надежда на преодоление «вражды бесполезной». Иначе говоря, в стихотворении «Дон» доминирующим оказывается мотив примирения и человеческого братства. Образы родства стоят в произведении Пушкина на первом месте: «прославленный брат», «далекие сыны» – в настоящем. Напротив, «злая погоня», «лихие наездники» отходят в прошлое, в ретроспективу цикла. В заключительной строфе стихотворения «лихие наездники» становятся участниками пира.

Проведенный анализ составленного Пушкиным цикла помог выявить внутренние смысловые и образные связи между отдельными его стихотворениями.

Продуманный порядок лирических произведений придает всему циклу динамизм, особую направленность развития, подчиненного «логике» путешествия. «Странствие» лирического героя носит, однако, поэтический характер.

### *Литература*

---

- Бонди 1971 – Бонди С.М. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971. 232 с.  
Сидяков 1980 – Сидяков Л.С. Тема «Кавказского пленника» в «Путешествии в Арзрум» // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 5. С. 434–437.

*References*

---

- Bondi, S.M. (1971), Chernoviki Pushkina [Drafts of Pushkin], Prosveshchenie, Moscow, Russia.
- Sidyakov, L.S. (1980), "Theme of 'Caucasian captive' in 'Journey to Arzrum' ", *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*. Vol. 39, no. 5, pp. 434-437.

*Информация об авторе*

*Михаил Н. Дарвин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mhldarvin@gmail.com

*Information about the author*

*Mikhail N. Darwin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; mhldarvin@gmail.com

## Спор в публицистике Достоевского: дискурс или инструмент коммуникации?

Георгий С. Прохоров

*Государственный социально-гуманитарный университет,  
Коломна, Россия, hoshea.prokhorov@gmail.com*

*Аннотация.* Полифоническая поэтика Достоевского наполняет его произведения диалогами, полемикой, различными *qui pro quo*, одним словом – спором. Между тем с античных времен спор как речевой жанр связан с риторикой – с применением в политике, суде, обучении. Он – риторический инструмент, позволяющий сравнить и оценить силу различных утверждений. Однако он же – дискурс, речевое следствие пребывания нескольких лиц в ситуации речевого противостояния. В статье мы обращаемся к ряду фрагментов «Дневника Писателя» Достоевского – «Среда», «Парадоксалист» и «Piccola Bestia» – и на их основе проясняем функцию спора в публицистике писателя. Мы вскрываем последовательно присущий письму Достоевского антириторизм. Герои вступают в полемику, выдвигают аргументы, которые являют всё большую искусственность и натянутость утверждаемых в споре позиций. Полемизирующие замолкают, но победа не присуждается никому. Кажущийся победителем в споре занимает точку зрения, противоречащую представлениям об универсальных ценностях. Достоевский демонстрирует отношение к риторике, сходное с отношением Платона и его школы. Риторика способна увлечь, но она всегда лжива. Спор предстает процессом, дискурсом, но только не средством отыскания истины.

*Ключевые слова:* Достоевский, публицистика, риторика, аргумент, спор, антириторизм

*Для цитирования:* Прохоров Г.С. Спор в публицистике Достоевского: дискурс или инструмент коммуникации? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 45–58. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-45-58

## Debates in Dostoevsky's Journalism. Discourse or a Tool for Communication?

Georgii S. Prokhorov

*State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia,  
hoshea.prokhorov@gmail.com*

*Abstract.* Due to the polyphonic nature of Dostoevsky's poetics his works are full of dialogues, arguments, *qui pro quo* scenes, i.e. debates of all sorts. Meanwhile, since Antiquity, the dispute as a speech genre has been associated with rhetoric – being used in politics, courts, education, etc. Debates are a rhetoric tool for the comparison and evaluation of controversial statements. At the same time, it is a discursive practice used by several persons in the speech quarrellings. The article refers to some episodes from Dostoevsky's *A Writer's Diary* – “The Environment”, “A Paradoxalist”, and “A Piccola Bestia” – to explore the role of debates in Dostoevsky's journalism. What it traces there is Dostoevsky's bold anti-rhetoric stance which forms his manner of writing. His protagonists polemicize, make arguments that are becoming increasingly artificial and tense in the positions being approved in the dispute. The polemicists fall silent, but victory is not awarded to anyone. The seeming a winner in a dispute, takes a point of view that contradicts the concept of universal values.

Dostoevsky demonstrates an attitude to rhetoric similar to that of Plato and his school. Rhetoric can captivate, but it is always false. The debate is a process, a discourse, but not a means of finding the truth.

*Keywords:* Dostoevsky, journalism, rhetoric, reason, debate, anti-rhetoric

*For citation:* Prokhorov, G.S. (2020), “Debates in Dostoevsky's Journalism: Discourse or a Tool for Communication?”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 45–58, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-45-58

«Идея, как предмет изображения, занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, – “человека в человеке”. Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, – и это главное – тем *medium*’ом, той средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности» [Бахтин 2000, с. 40].

Действительно, Достоевский идею не изображает – о ней говорят и спорят. Алеша и Иван Карамазовы:

[Иван Карамазов] Но вот, однако, одна меня сильно заинтересовавшая картинка. Представь: грудной младенец на руках трепещущей матери, кругом вошедшие турки. У них затеялась веселая штука: они ласкают младенца, смеются, чтоб его рассмешить, им удается <...> и вдруг артист спускает курок прямо ему в лицо и раздробляет ему головку.

– Брат, к чему это всё? – спросил Алеша

– Я думаю, что если дьявол не существует и стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию.

– В таком случае, равно как и бога.

– А ты удивительно как умеешь оборачивать словечки, как говорит Полоний в «Гамлете», – засмеялся Иван. – Ты поймал меня на слове, пусть, я рад. Хорош же твой бог, коль его создал человек по образу своему и подобию»<sup>1</sup> (XIV, с. 217–218).

Иван и черт (XV, с. 71–84). Инквизитор с Иисусом (XIV, с. 229–237). Даже покойники в «Бобке»:

– Ох-хо-хо-хо! – послышался совсем уже новый голос, саженья в пяти от генеральского места и уже совсем из-под свежей могилки, – голос мужской и престолярный, но расслабленный на благоговейно-умиленный манер. <...>

– Ах, опять он икает! – раздался вдруг брезгливый и высокомерный голос раздраженной дамы, как бы высшего света. – Наказание мне подле этого лавочника!

– Ничего я не икал, да и пици не принимал, а одно лишь это мое естество. И все-то вы, барыня, от ваших здешних капризов никак не можете успокоиться.

– Так зачем вы сюда легли?

– Положили меня, положили супруга и малые детки, а не сам я возлег. Смерти таинство! И не лег бы я подле вас ни за что (XXI, с. 45).

Мир в произведениях Достоевского предстает соположением различных взглядов, ракурсов и точек зрения. И в этом плане обращение писателя к «речевому жанру» [Бахтин 1997, с. 170–175] спора более чем естественно. Спор – не только дискурс, но и со времен глубокой древности риторическое явление с весьма конкретным инвариантом. Позиции спорящих заостряются, приводятся аргументы и контраргументы, так что «жюри» обретает возмож-

---

<sup>1</sup> *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее тексты Достоевского приводятся по этому изданию с указанием номера тома и страниц в круглых скобках после цитаты.

ность сравнить их и выбрать победившую сторону [Herrick 2001, с. 34–36].

Так спор изображался еще в баснях Эзоповского свода:

Лисица потеряла хвост в какой-то западне и рассудила, что с таким позором жить ей невозможно. <...> Собрала она всех лисиц и стала их убеждать отрубить себе хвосты: во-первых, потому что они некрасивые, а во-вторых, потому что это только лишняя тяжесть. Но одна из лисиц на это ответила: «Эх ты! не дала бы ты нам такого совета, не будь тебе самой это выгодно»<sup>2</sup>.

Спор – одновременно и дикурс, и риторический инструмент, наполненный прагматичными целями. А как у Достоевского?

### *«Среда»: спор в социальной публицике Достоевского*

Фрагмент начинается вполне тривиально для журналистики [Тертычный 2000, с. 14–17] – с указания автора на актуальную общественную ситуацию, вызвавшую его интерес. Вопреки ожиданиям от Судебной реформы, вчерашние крепостные так и не превратились в ответственных присяжных:

Мне в мечтаниях мерещились заседания, где почти сплошь будут заседать, например, крестьяне, <...> наши мужички будут сидеть и про себя помалчивать: «Вон оно как теперь, захочу, значит, оправдаю, не захочу – в самой Сибири». <...>. И вот, однако же, замечательно теперь, что они не карают, а сплошь оправдывают (XXI, с. 13).

Причем речь не идет о спорных случаях со слабой доказательной базой:

там оправдали жену, убившую мужа. Преступление явное, доказанное; она сознается сама: «Нет, не виновна». Там молодой человек разламывает кассу и крадет деньги. «Влюблен, дескать, очень было надо было денег добыть, любовнице угодить». – «Нет, не виновен» (XXI, с. 19).

Речь не идет о ничтожных по своей тяжести преступлениях:

Мужик забивает жену, увечит ее долгие годы, ругается над нею хуже, чем над собакой. В отчаянии решившись на самоубийство, идет

<sup>2</sup> Эзоп. Басни / Пер. М.Л. Гаспарова. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 143.



она почти обезумевшая в свой деревенский суд. Там отпускают ее, проямлив ей равнодушно: «Живите согласнее» (XXI, с. 20).

Преступление досконально распутано и на кону пресловуто мягкого судебного решения – жизнь невинного постороннего человека, жизнь жертвы преступления: «Заметьте, что девочка свидетельствовала против отца. Она рассказала всё и исторгла, говорят, слезы присутствующих. Если бы не “снисхождение” присяжных, то его сослали бы на поселение в Сибирь. Но с “снисхождением” ему только восемь месяцев пробыть в остроге, а там воротится домой и потребует к себе свидетельствовавшую против него за мать девочку. Будет кого опять за ноги вешать». (XXI, с. 22).

Чтобы прояснить суть такого несоответствия ожиданий и реальности, Достоевский – и это опять-таки коррелирует с нормами журналистского жанра [Тертычный 2000, с. 119–124] – начинает с обзора обозначившихся точек зрения. Вероятно, что присяжными движет простая жалость: «“Просто жаль губить чужую судьбу; человеки тоже”. Русский народ жалостлив». Точка зрения может показаться убедительной – «догадка недурная» (XXI, с. 13), – однако ее убедительность, по мнению Публициста, весьма условна: «я, однако же, всегда думал, что в Англии, например, народ тоже жалостлив...» (XXI, с. 13).

Комментарий по поводу сложившейся вокруг судов присяжных ситуации; спор с оппонентами, близкими и дальними, здесь, конечно, присутствуют – фрагмент переключается с дискуссией, которую вели «Голос», «Русский мир», «С.-Петербургские ведомости», «Отечественные записки», «Неделя», Московские ведомости... (см.: XXI, с. 387–388). Впрочем, здесь скорее не сам спор, но миметическое изображение такового:

Даже хоть и предположить, – слышится мне голос, – что крепкие то ваши основы (то есть христианские) всё те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином <...> подумайте, откуда у нас взятся гражданам-то? – «Конечно, есть правда в вашем замечании, – отвечаю я голосу, несколько повеса нос..» – «Русский народ? Позвольте, – слышится мне другой голос, – вот, говорят, что дары-то с горы скатились и его придавили» [XXI, с. 14].

Кто эти говорящие? – оппоненты из противоположного лагеря? из какого именно? кто именно? внутренние голоса – «отечаю я голосу» – самого размышляющего Достоевского? «...[И]з каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится

сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно» [Бахтин 2000, с. 37]. На Публициста буквально набрасываются голоса, остающиеся неперсонифицированными. Вся их речевая деятельность связана с разрушением и выражением скепсиса по отношению к любой утверждаемой точке зрения. Полемика выглядит всё острее:

«Ну, вы, однако же, – слышится мне чей-то язвительный голос, – вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела?»

– Конечно, конечно, где же им до «среды», то есть сплошь-то всем, – задумываюсь я, – но ведь идеи, однако же, носятся в воздухе, в идее есть нечто проникающее...

– Вот на! – хохочет язвительный голос.

– А что, если наш народ особенно склонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?» (XXI, с. 16).

Однако поддерживающие спор допущения множатся без необходимости: «А что, если наш народ особенно склонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям?» Допущение на допущении, а потому задача реплик не убедить кого-либо, не привести более сильный аргумент, но продлить нахождение спорящих в ситуации спора. Искусственность такой позиции вполне зрима – «Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно» (XXI, с. 16). Смех раздается, оппонировавший голос замолчал, но... кто победил и кто проиграл? – не сказано. Потому что в мире Достоевского единого, в том числе одной истины, не существует, во всяком случае в изображенном плане. «...[Т]а “правда”, к которой должен притти и, наконец, приходит герой <...> может быть только правдой собственного сознания. Она не может быть нейтральной к самосознанию. В устах другого содержательно то же самое слово, то же определение приобрело бы иной смысл, иной тон и уже не было бы правдой» [Бахтин 2000, с. 52].

В споре растет градус полемики, формируется агон, за которым... просто распадается коммуникативный континуум между спорящими. Развязка с обретением нового и эксплицитно выраженного смысла не наступает. Течение процесса многократно важнее достижения конечного результата [ср.: Сидоров 1924, с. 115–116].

«Парадоксалист»: спор на границе  
публицистики и художественной прозы

«Парадоксалист» – один из самых специфичных фрагментов «Дневника Писателя» и журналистики Достоевского в целом. Присутствие в нем персонажа – черта общепризнанная [Туниманов 1965, с. 94; Щурова 2005, с. 95]. Также как общепризнанно, что в журналистике – даже художественной – выдуманном авторами персонам не место [Sims 1995, с. 11; Kramer 1995, с. 23–25].

В композиционном плане – перед нами стилизованное интервью, написанное в форме спора между Публицистом и неким «его другом», функционирующим под «ником» Парадоксалист, – «человек[ом] совершенно никому не известн[м] и характер[ом] страны[м]: он мечтатель» (XXII, с. 122). *Мечтатель* – тип персонажа в художественной прозе Достоевского, идущий еще от его самых ранних фельетонов [Нечаева 1922, с. 17–21]. Иначе говоря, Достоевский как бы представляет трибуну для прямого высказывания на злободневную тематику эмпирического мира одному из героев своих романов.

На пороге скатывания в Русско-турецкую войну 1877–1878 гг., Парадоксалист предстает воодушевленным защитником войн, их желательности и необходимости для развития обществ и даже для хорошего самочувствия социума:

– Дикая мысль, – говорил он, между прочим, – что война есть бич для человечества. Напротив, самая полезная вещь.

– Помилуйте, народ идет на народ, люди идут убивать друг друга, что тут необходимого?

– Всё и в высшей степени. Но, во-первых, ложь, что люди идут убивать друг друга: никогда этого не бывает на первом плане, а, напротив, идут жертвовать собственною жизнью (XXII, с. 122–123).

Начальные позиции Парадоксалиста кажутся крайне слабыми – собственно, его характеристики, «мечтатель», «парадоксалист», как бы акцентируют эту экстравагантность спорящей фигуры. Однако в нашем фрагменте находится спорщик слабее. И парадоксально для жанра<sup>3</sup>... в случае публицистики Достоевского это сам Публицист:

– Но наука, искусства – разве в продолжение войны они могут развиваться: а это великие и великодушные идеи.

---

<sup>3</sup>Ср.: Герцен А.И. Былое и Думы // Собрание соч.: В 30 т. Т. 8. М.: АН СССР, 1956. 526 с.

– Тут-то я вас и ловлю. Наука и искусства именно развиваются всегда в первый период после войны. Война их обновляет, освежает, вызывает, крепит мысли и дает толчок. Напротив, в долгий мир и наука гложет.

<...>

– Как соединяет народы?

– Заставляя их взаимно уважать друг друга. Война освежает людей. Человеколюбие всего более развивается лишь на поле битвы. Это даже странный факт, что война менее обозляет, чем мир (XXII, с. 124–125).

Высказывания Парадоксалиста в ходе спора несколько не приближаются к тем, что человечество считает за правильные, социально одобряемые, моральные и этические. Его суждения на всем протяжении остаются парадоксальными (да и какими они могут быть при «говорящем имени» персоны). Однако из-за слабости Публициста как полемиста утверждения Парадоксалиста шаг за шагом становятся все более перевешивающими. Риторически Парадоксалист выигрывает безнадежный спор. Хотя с каждым новым выигрышем он всё дальше уходит от общечеловеческих представлений о добре и зле.

Так что когда Публицист просто берет и, пользуясь авторскими полномочиями, переворачивает доску: «Я, конечно, перестал спорить. С мечтателями спорить нельзя» [XXII, с. 126], то мы, читатели, вряд ли не разделяем его жест. Особенно если принять во внимание сюжетное значение героя-мечтателя – образа, который, по мысли Веры Нечаевой, символизирует экстравагантность и изолированность от социума – «...обволакивается какой-то безнадежной тихой грустью, точно никакого возврата для человека, вступившего на этот путь, не может быть» [Нечаева 1922, с. 17].

Изображенный спор демонстрирует ситуацию, в которой было бы лучше, чтобы спор и не начинался – «Но есть, однако же, странный факт: теперь начинают спорить и поднимают рассуждения о таких вещах, которые, казалось бы, давным-давно решены и сданы в архив» (XXII, с. 126).

### *«Piccola bestia»: спор на политическую тему*

Политика – еще одна область, в которой без спора не обойтись, и в которой спор, собственно говоря, зародился как предмет риторики и литературного отображения [Herrick 2001, с. 32–34; Kennedy 1999, с. 20–26].

Фрагмент строится на сопоставлении Восточного вопроса в Европе 1870-х гг. с ядовитым тарантулом, забежавшим в дом, укусившим живущих в нем и испортившим жизнь европейцам (XXIII, с. 106–108). Если в ранее рассмотренных фрагментах спор и спорящие находились в изображенном центре, то здесь сама ситуация спора не изображена; спор здесь уже пересказываемый и излагаемый от третьего лица. Но конфликтующие точки зрения остаются осязаемыми. Один из доминирующих ракурсов отведен Британии и ее премьер-министру Бенджамину Дизраэли. В «Дневнике писателя» воссозданный писателем *Дизраэли* обосновывает необходимость сдерживания Российской империи и поддержки империи Османской социалистическими взглядами едущих в Сербию русских добровольцев: «И вот виконт Биконсфильд, урожденный Израиль (né d'Israeli), в речи своей на одном банкете вдруг открывает Европе одну чрезвычайную тайну: все эти русские, с Черняевым во главе, бросившиеся в Турцию спасать славян, – все это лишь русские социалисты, коммунисты и коммунары...» (XXIII, с. 108). Доказательств, впрочем, у изображенного Достоевским *Дизраэли* нет; все, на что он может сослаться, это на свой авторитет премьер-министра: «Мне-то вы можете поверить, ведь я Биконсфильд, премьер, как называют меня в русских газетах, для приданья статьям их важности: я первый министр, у меня секретные документы, стало быть, знаю лучше, чем вы, я очень многое знаю» (XXIII, с. 108–109).

*Знаю, но не называю* или *и не могу назвать, ибо не знаю* – нам не дано. Перед нами – риторика в ее чистоте, существующая для убеждения любой ценой. Главное для *Дизраэли* Достоевского – выглядеть эффектно, выиграть парламентское столкновение с оппозицией. Словесную дуэль он выигрывает. Но победа в словесном поединке в Вестминстере нисколько не отменяет реальность на земле, в Болгарии. Этнические чистки – факт (XXIII, с. 110). Тяжесть которого – по Достоевскому – не может не чувствовать и сам премьер-министр:

А ведь ему семьдесят лет, ведь скоро в землю – и сам это знает <...>. «Что же, – подумает Биконсфильд, – эти черные трупы на этих крестах... гм... оно, конечно... А впрочем, государство не частное лицо; ему нельзя из чувствительности жертвовать своими интересами, тем более, что в политических делах самое великодушное никогда не бывает бескорыстное». «Удивительно, какие прекрасные бывают изречения, – думает Биконсфильд, – освежающие даже, и главное, так складно...» (XXIII, с. 110–111).

Воссозданный Достоевским *Дизраэли* приносит факты и правду в жертву сиюминутной прагматической целесообразности, прикрываясь красивыми фразами. Но только ли один он так делает в нашем фрагменте? Ему вторит Публицист:

Гм, ну, и что же такое эти два священника? Попа? По-ихнему, это попы, les popes. Вольно же было подвертываться; ну, спрятались бы там куда-нибудь... под диван... Mais, avec votre permission, messieurs les deux cuscifés, вы мне нестерпимо надоели с вашим глупым приключением, et je vous souhaite la bonne nuit à tous les deux (XXIII, с. 111).

Биографический *Дизраэли* вряд ли мыслит по-французски, ибо французский язык для Великобритании XIX века нехарактерен, – и Достоевский знал об отношении в Англии его времени к французскому языку на собственном опыте (V, с. 71). Публицист обещает нам, что приведет точную цитату из речи *Дизраэли* (XXIII, с. 110). Но далее, вопреки обещанию, следует что угодно, но не цитата из речи: «Россия, конечно, рада была сбыть эти разрушительные свои элементы в Сербию, хотя упустила из вида, что они там сплотятся, срastутся, сговорятся, получают организацию, dorастут до силы». Голословная недружественность фразы многократно усилена комментарием Публициста: «напирает Биконсфильд, грозя английским фермерам будущим социализмом России и Востока». Впрочем, комментария оказывается недостаточно – и Достоевский наполняет сознание *Дизраэли* «своим» материалом: «Заметят и в России эту мою инсинуационную фразу о социализме, – тут же думает он, конечно, про себя, – надо и Россию пугнуть» (XXIII, с. 110).

Идеологический спор замещается креативным изображением, в центре которого – фигура *Дизраэли*, частью повторяющая изречения настоящего премьер-министра Великобритании, но сплошь подчиняющаяся интенции Достоевского. *Дизраэли* «жертвует» болгарам. Публицист – исторической и политической точностью. Ничего личного – просто возможности риторики. Публицист, очевидно, осознает, что сравнивать человека с тарантулом в общем-то нехорошо: «Кстати, когда я, несколько строк выше, писал о таинственной *piccola bestia*, мне вдруг подумалось: ну что если читатель вообразит, что я хочу в этой аллегории изобразить виконта Биконсфильда? Но уверяю, что нет...» (XXIII, с. 110). Но уж больно такое сравнение суггестивно: как не выписать себе «индугенцию»: «уверяю, что нет <...> хотя надо признаться, что на *piccola bestia* он очень похож <...>. Паук, паук, *piccola bestia*; действительно, ужасно похож; действительно, маленькая мохнатая *bestia!*» (XXIII, с. 110).

У риторической победы оказываются реальные и посторонние пострадавшие. От слов Дизраэли – это славянское население Балкан. От слов Публициста – Достоевский ведет опасную игру с намеком на этничность Дизраэли: «И вот виконт Биконсфильд, урожденный Израиль (né d'Israëli)...». Этот риторический ход с педантированием еврейскости Дизраэли и с вытекающим из него обвинением евреев в балканской резне вызвал известное возмущение у Аркадия Ковнера, писавшего Достоевскому: «Ваша ненависть к “жиду” простирается даже на Дизраэли, который, вероятно, сам не знает, что его предки были когда-то испанскими евреями и который уже конечно не руководит консервативной политикой с точки зрения “жида”» [Гроссман 2000, с. 119].

Но... слово и дело у Достоевского разведены – и ответственность за преступление Раскольникова, например, нисколько не ложится на плечи офицера и студента, чей разговор о справедливости убийства старухи Раскольников подслушал (VI, с. 53–55). К провокативному потенциалу слова Достоевский последовательно нечувствителен.

### *Заключение*

Антириторизм свойственен Достоевскому:

– Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты сам старуху или нет?

– Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

– А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости! Пойдем еще партию! (VI, с. 55)

Антириторизм проникает даже во внешне риторические произведения – публицистику. Используя с регулярностью элементы риторики, в своем скепсисе Достоевский как бы сближается с Платоном: риторика может быть увлекающей; риторика может помочь выиграть выборы; риторика может помочь «раздавить» оппозицию; риторика может помочь отогнать от себя плохие мысли и найти всегда и во всем оправдание. Но она не способна приблизить к миру-как-он-есть; еще менее – разрешить имеющиеся проблемы. Только отвлечь. Подобное отвлечение может выглядеть эффективным в моменте – даже остроумным, но не более.

Если лжива риторика и присущий ей подход к миру, то спор в качестве метода отыскания истины бесплоден. Спор лишь сло-

весный пинг-понг и игрушка для парадоксалистов всех мастей и калибров. Спор – просто спор. Истину же человек постоянно носит внутри себя – даже если пытается заглушить ее голос. (Вообще в русском консерватизме скепсис по поводу конвенциональности права и, соответственно, риторики играл конституирующую роль [Кистьяковский 1991, с. 122–131; Поспеловский 2003, с. 121–122].)

Вот почему спор Достоевского знает только эскалацию. К разрешению он не при-х/в-одит. Спор у Достоевского – это чистый дискурс, длящееся высказывание, но никогда не эффективный инструмент коммуникации, ведущий к уяснению истины.

### *Литература*

---

- Бахтин 1997 – *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.
- Бахтин 2000 – *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 7–175.
- Гроссман 2000 – *Гроссман Л.* Исповедь одного еврея. М.: Деконт+; Подкова, 2000. 192 с.
- Кистьяковский 1991 – *Кистьяковский Б.А.* В защиту права. (Интеллигенция и правосознание) // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 122–149.
- Нечаева 1922 – *Нечаева В.С.* Предисловие // Достоевский Ф.М. Петербургская летопись: Четыре статьи 1847 г. (Из неизданных произведений). Пб.; Берлин: Эпоха, 1922. С. 7–23.
- Поспеловский 2003 – *Поспеловский Д.В.* Тоталитаризм и вероисповедание. М.: ББИ, 2003. 660 с.
- Сидоров 1924 – *Сидоров В.А.* О «Дневнике Писателя» // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 111–116.
- Тертычный 2000 – *Тертычный А.А.* Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000. 312 с.
- Туниманов 1965 – *Туниманов В.А.* Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1965.
- Щурова 2005 – *Щурова В.В.* «Дневник Писателя» Ф.М. Достоевского. Типология, жанр, антропология: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005.
- Herrick 2001 – *Herrick J.* The History and Theory of Rhetoric: An Introduction. Boston: Allyn&Bacon, 2001. 304 с.
- Kennedy 1999 – *Kennedy G.* Classical Rhetorics & Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times. Chapel Hill: North Carolina UP, 1999. 349 с.
- Kramer 1995 – *Kramer M.* Breakable Rules for Literary Journalists // Literary Journalism. N.Y.: Ballantine books, 1995. С. 21–34.



Sims 1995 – Sims N. The Art of Literary Journalism // Sims N. & Kramer M. (Eds.) Literary Journalism. NY: Ballantine books, 1995. C. 3–19.

## References

---

- Bakhtin, M.M. (1997), “The issue of speech genres”, Bakhtin, M.M., *Sobranie sochine-nii v 7 t.* [Collection of works in 7 vols.], vol. 5, Russkie slovari, Moscow, Russia, pp. 159–206.
- Bakhtin, M.M. (2000), “Issues of Dostoevsky’s creative art”, Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii v 7 t.* [Collection of works in 7 vols. v. 5], vol. 2, Russkie slovari, Moscow, Russia, pp. 7–175.
- Grossman, L. (2000), *Ispoved’ odnogo evreya* [Confession of a Jew], Dekont+ / Podkova, Moscow, Russia.
- Herrick, J. (2001), *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction*, Allyn&Bacon, Boston, MA, USA.
- Kennedy, G. (1999), *Classical Rhetorics & Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, North Carolina UP, Chapel Hill, NC.
- Kistyakovskii, B.A. (1991), “In defense of law (Intelligentsia and feeling for law and order)”, *Vekhi. Iz glubiny* [Milestones. From the depth], Pravda, Moscow, Russia, pp. 122–149.
- Kramer, M. (1995), “Breakable Rules for Literary Journalists”, Sims, N. and Kramer, M. (eds.), *Literary Journalism*, Ballantine books, New York, USA, pp. 21–34.
- Nechaeva, V.S. (1922), “Predislovie” [Introduction], Dostoevskii, F.M., *Peterburgskaya letopis’: Chetyre stat’i 1847 g. (Iz neizdannykh proizvedenii)* [The Petersburg chronicle. Four articles from 1847 (From unpublished works)], Epokha, Peterburg / Berlin, pp. 7–23.
- Pospielovskii, D.V. (2003), *Totalitarizm i veroispovedanie* [Totalitarianism and Faith], BBI, Moscow, Russia.
- Sidorov, V.A. (1924), “O *Dnevnikе Pisatelya*” [On A Writer’s Diary], Dolinin, A.S. (ed.) *F.M. Dostoevskii: Issledovaniya i materialy.* [F.M. Dostoevsky. Research and sources], vol. 2, Mysl’, Leningrad / Moscow, pp. 111–116.
- Sims, N. (1995), “The Art of Literary Journalism”, Sims, N. and Kramer, M. (eds.), *Literary Journalism*, Ballantine books, New York, USA, pp. 3–19.
- Tertychnyi, A.A. (2000), *Zhanry periodicheskoi pechati* [Genres of the periodicals], Aspekt Press, Moscow, Russia.
- Tunimanov, V.A. (1965), *Khudozhestvennye proizvedeniya v «Dnevnikе Pisatelya» F.M. Dostoevskogo* [Pieces of fiction in A Writer’s Diary by F.M. Dostoevsky], Ph.D. Thesis, IRLI, Leningrad, USSR.
- Shchurova, V.V. (2005), «*Dnevnik Pisatelya*» F.M. Dostoevskogo. *Tipologiya, zhanr, antropologiya* [A Writer’s Diary by F.M. Dostoevsky. Typology. Genre. Anthropology], Ph.D. Thesis, Voronezh University, Voronezh, Russia.

*Информация об авторе*

*Георгий С. Прохоров*, доктор филологических наук, доцент, Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия; 140410, Россия, г. Коломна Московской области, ул. Зеленая, д. 30; hoshea.prokhorov@gmail.com

*Information about the author*

*Georgii S. Prokhorov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, State University of Social Studies and Humanities, Kolomna, Russia; bld. 30, Zeleonaya Str., Kolomna, Moscow Region, Russia, 140410; hoshea.prokhorov@gmail.com

## Фауст Юрия Левитанского

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, elena\_seifert@list.ru*

*Аннотация.* В настоящей статье исследуется поэтическое изображение Фауста Юрием Левитанским. Не все исследователи русской фаустианы XX века замечают вклад Левитанского в развитие образа Фауста. Левитанский говорит о Фаусте в первую очередь в своей лирической книге «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом». В изучаемой книге Левитанский пробует верлибр в рассуждениях Фауста об алхимии и заявляет об освобождении от рифмы и метра. Когда Фауст начинает говорить об алхимии, Левитанский переходит от силлабо-тоники к верлибру. Изображая Фауста, Левитанский в своей книге «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» использует сложный спектр инструментов, повышающих уровень художественного текста. Это «поэзия на ходу»; эксперимент с фоникой, метром, графикой; необычные субъект и адресат; метаморфоза; вариации лейтмотива времени. Диалог с Гёте у Левитанского, очевидный на уровнях архитектоники, системы персонажей, мотивного поля, проблематики и менее зримый в аспектах хронотопа и субъекта, создает объемность и драматургическую пластику поэтической книги. Фауст Левитанского – лиризованная личность, полная сил, способная к дружбе. Этот образ находится вне героической парадигмы, но не по причине дегероизации, а по причине отсутствия стремления к героической ипостаси.

*Ключевые слова:* Фауст, Юрий Левитанский, Иоганн Вольфганг Гёте, «поэзия на ходу», стиховой эксперимент, субъект

*Для цитирования:* Зейферт Е.И. Фауст Юрия Левитанского // Вестник РГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 59–70. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-59-70

## Faust of Yuri Levitansky

Elena I. Seifert

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
elena\_seifert@list.ru*

*Abstract.* This article explores the poetic image of Faust by Yuri Levitansky. Not all scholars of Russian Faustian of the 20th century notice the contribution of Levitansky to the development of the image of Faust. Levitansky speaks of Faust primarily in his lyric book “Letters to Katerina, or A Walk with Faust”. In this Levitansky tries the free verse in Faust’s discourse on alchemy and claims liberation from rhyme and meter. When Faust begins to talk about alchemy, Levitansky moves from the syllabo-tonic to free verse. Portraying Faust in his book “Letters to Katerina, or Walk with Faust” Levitansky uses a complex range of tools that enhance the level of the literary text. This is “poetry on the go”; an experiment with the phonics, meter, graphics; unusual subject and addressee; a metamorphosis and variations of the leitmotif of time. The dialogue with Goethe in Levitansky, evident at the levels of the architectonics, character system, motive field, problematics and less visible in aspects of the chronotope and the subject, creates the volume and dramatic plasticity of the poetic book. “Faust” of Levitansky – is a lyricized person, full of strength, capable of friendship. This image is outside the heroic paradigm, but not because of deheroization, but because of the lack of desire for heroic incarnation.

*Keywords:* Faust, Yuri Levitansky, Johann Wolfgang Goethe, “poetry on the go”, poetry experiment, subject

*For citation:* Seifert, E.I. (2020), “Faust of Yuri Levitansky”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 59–70, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-59-70

Иоганн Вольфганг Гёте – столь внушительная фигура даже среди гениев человечества, что мировая гётеана разрослась до гигантского количества источников. Они по-своему дополняют знаменитое веймарское издание литературного наследия Гёте 1887–1919 гг., составляющее 133 тома<sup>1</sup>.

Культовое влияние Гёте на русскую литературу описано В. Жирмунским в его труде «Гёте в русской литературе» [Жирмунский 1982]. Это воздействие можно распространить на литературу мировую.

---

<sup>1</sup> *Goethes Werke* / Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bände in 143 Teilen. Weimar: H. Böhlau, 1887–1919.

За более чем двести лет усилий исследователям удалось приблизиться к постижению мира Гёте, но лишь в той мере, в какой творчество гения допускает к себе даже конгениальных исследователей. Хотя вершину гётеаны составляют труды крупных ученых мира (W. Voehm, F. Koch, K.-O. Conrady, H. Korf, R. Friedenthal, В. Жирмунский, А. Аникст, Н. Вильмонт, С. Тураев и др.), на полную разгадку творческих тайн великого немецкого классика человечеству, безусловно, надеяться нельзя.

Создатель шедевров лирики (среди которых миниатюра «Ночная песнь странника», коллекция стихотворных жемчужин «Западно-восточный диван»), эпоса («Страдания юного Вертера», «Годы учения Вильгельма Мейстера» и др.) и драмы («Эгмонт», «Ифигения в Тавриде» и др.), Гёте в первую очередь предстает автором «Фауста», произведения столь монументального, сильного и глубокого, что оно заняло достойное место рядом с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера, «Божественной комедией» Данте, «Гамлетом» Шекспира. Гёте периода «Бури и натиска» заболел «мировым духом» Шекспира, и его страсть к мировому размаху не остыла, а в полной мере воплотилась в «Фаусте». С великим английским классиком Гёте роднит и «шекспировское разнообразие», масштабность проблем, сочетание реальности и фантазмагии, трагического и комического, следование принципу «весь мир – театр».

Гёте был человеком необычайно сильного темперамента и в то же время постоянного самоограничения, субъективной личностью, необычайно открытой внешнему, объективному миру.

Во многом благодаря Гёте к мотивам «Фауста» обращались затем многие писатели – из зарубежных Т. Манн, Ф.-Г. Лорка, Г. Гауптман, Г. Гессе, П. Валери и др., из русских – А. Пушкин, И. Тургенев, А. Луначарский, Л. Леонов, И. Сельвинский и др. Имя Фауста вошло в названия многочисленных произведений («Фауст» Тургенева, «Мой Фауст» Валери, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Фауст и город» Луначарского). При продолжении этот ряд окажется очень длинным. Особенно активно восприняли центральный образ творчества своего соплеменника немецкие авторы – Т. Манн, Клаус Манн (сын Томаса Манна), Г. Гауптман, Г. Гессе, Ф. Браун, Д. Нолль и др.<sup>2</sup>

Георг (в преданиях Иоганн) Фауст – историческая личность. Он был ученым, астрологом, магом, знахарем, вел беспорядочный образ жизни, неожиданно возникая то в одном, то в другом гер-

---

<sup>2</sup>Безусловно, при исследовании важно различать влияние гётевского «Фауста» и других произведений о маге, в первую очередь народной книги, шванков.

манском городе. О жизни Фауста ходили легенды. Имя его стоит в ряду имен Калиостро, Сен-Жермена, Казановы.

В настоящей статье исследуется поэтическое изображение Фауста Юрием Левитанским. По мнению Е. Рубцовой, развитие образа Фауста в русской поэзии и прозе XX века дало четыре его последовательных ипостаси: вагнеризированный Фауст с его всеотрицанием, дьяволизированный Фаустофель, христианизированный Фауст и дегероизированный Фауст [Рубцова 2016]. Исследователь отмечает: «В том же направлении движется Ю. Левитанский, создавая лирико-философский цикл «Письма Катерине, или Прогулки с Фаустом», где прочитывается критический по отношению к герою гётевской трагедии портрет явления: Фауст у Левитанского – человек, который смирился, устав от поисков способов самоосуществления. Тип дегероизированного/усталого Фауста завершает типологический ряд и являет собой своеобразный итог развития героя фаустовского типа» [Рубцова 2016]. Тезис Е. Рубцовой о дегероизированном/усталом Фаусте не представляется мне убедительным, на чем я остановлюсь ниже.

Не все исследователи русской фаустианы XX века замечают вклад Левитанского в развитие образа Фауста [Шор 2009].

Фауст Левитанского изучается в ряде исследований, но в основном обзорно [Якушева 1998, Ишимбаева 2002, Рубцова 2016] и в связи с другими теоретическими проблемами – феноменом циклизации (книга «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» рассматривается, к примеру, как путевой цикл, способом циклизации становится «цитатный диалог») [Никулин 2010], тактильным началом поэзии Левитанского [Шафаренко 2017], синтезом искусств [Кадочникова 2011] и др.

Левитанский говорит о Фаусте в первую очередь в своей лирической книге «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» [Левитанский 2007]. Эта книга написана лидирующими стихами и прозой («Строки из записной книжки»). На произведение Гёте книга Левитанского похожа элементами архитектоники («Приглашение к прологу», «Сцена в погребке», «Хор ночных теней»), системой персонажей (Фауст, Мефистофель, Маргарита, Елена, Поэт), рождением человечка, подобного Гомункулу («я из ветки случайной лесной, как Господь, сотворил человечка лесного»). Однако Левитанский вводит принципиально новых персонажей, таких как Иронический человек и Квадратный человек (новых не для себя, а для Гёте – Иронический человек уже был героем поэзии Левитанского в стихотворении «Иронический человек»). Лирический субъект в чем-то подобен Вагнеру (именно он создаёт лесного Гомункула), Поэту. Но в первую очередь он подобен Фаусту: «скорее сам был

Фаустом в ту пору, а он был Мефистофелем моим» [Левитанский 2007, с. 392]. Фауст Левитанского обладает поэтическим даром: по словам Поэта, «да вы поэт, мой Фауст, видит бог! Я дам сейчас вам перья и бумагу <...> сей дар похоронить в земле – преступно!» [Левитанский 2007, с. 384]. Метаморфоза в целом свойственна Левитанскому в его книге «Письма Катерине, или Прогоулка с Фаустом», о чем он заявляет прямо с отсылкой к Овидию:

Череда превращений, закон сохранения материи –  
как догадка твоя дерзновенна, Овидий Назон!  
[Левитанский 2007, с. 380]

Он друг Фауста («И Фауст молвил: – Что поделаешь, мой друг!») и относится к нему тепло, о чем говорит акт его душевного присвоения субъектом через личные местоимения «мой Фауст» («о мой добрый Фауст», «с милым доктором своим») и прямые признания («И я не знаю, что мне должно сделать, чтоб вам воздать за вашу доброту [Левитанский 2007, с. 384]»). Возвращаясь к тезису Е. Рубцовой о дегероизированном/усталом Фаусте, предложу полемичный взгляд: Фауст Левитанского – лиризованная личность, полная сил, способная к дружбе; его образ действительно находится вне героической парадигмы, но не по причине дегероизации, а по причине отсутствия стремления к героической ипостаси.

Главные персонажи у Левитанского укрупнены, что, возможно, говорит о влиянии на его книгу драматургичности «Фауста».

Лирический герой Левитанского, в отличие от Фауста, не продал душу дьяволу («я дьяволу души не отдавал»), а «отдал ее за милую душу» и отправился странствовать «с Богом». Он поэт в странствии: «и, под вечер из дому выходя, пустился я тихо в дорогу, и странный попутчик мой шел со мной рядом и чуть впереди» [Левитанский 2007, с. 308]. Здесь есть несколько важных нюансов. Во-первых, возникает впечатление, что в дорогу отправился Фауст, а сопровождал его Мефистофель («странный попутчик»). Но по ходу чтения книги проясняется, что это лирическое «я» и как попутчик Фауст. Во-вторых, уточнение «со мной рядом и чуть впереди» наводит на аллюзию «в белом венчике из роз – впереди – Иисус Христос», освещающая образ Фауста не только как положительный, но и как божественный. Вся книга – это диалог лирического героя с Фаустом («и я спросил у Фауста») и в воображении с Катериной.

В путешествии выше удельный вес поэтического слова: «Как перышко легок мой посох дорожный, и тысячекрат тяжелее свинцовая тяжесть пера» [Левитанский 2007, с. 308]. Эта строка говорит не о том, что творчество на ходу дается тяжелее, а о том,

что поэзия на ходу получается качественнее. Герой Левитанского отправляется в странствие ночью: тьма и покой рожают динамику и свет. Лирический персонаж видит «сонмы бесчисленных звезд и планет», постепенно перед его взором «проступают какие-то лица».

Поэзия на ходу импульсно изучена Д. Максимовым на материале А. Блока (путь как интегратор развития творчества Блока) и К. Бальмонта (символическое и внутреннее движение) [Максимов 1975, с. 27, 38–39]. Развитие эта проблема получила в ряде работ [Петрова 2019, Исрапова, Савзиева 2017].

О. Манделъштам приводит убедительные наблюдения о поэзии, рождающейся на ходу, на материале Данта: «“Inferno” и в особенности “Purgatorio” прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов. У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов – вдох и выдох – шаг. Шаг – умозакрывающий, бодрствующий, силлогизирующий» [Манделъштам 1967, с. 112]. Недаром слово «стопа» (ступня) вызвало к жизни слово «стопа» в значении «ритмическая единица стиха». О. Фрейденберг отмечает: «Самый термин “стих”, происшедший от одноименного греческого слова “стихос”, заключает в себе образ, связанный с хождением, так как по-гречески (стейхо) значит “ступать”, “ходить”» [Фрейденберг 1977, с. 113].

Левитанский уподобляет жизненный путь рукописи книги:

Перед вами жизнь моя – прочтите жизнь мою.

Ее, как рукопись, на суд вам отдаю [Левитанский 2007, с. 377].

Гёте уподобляет жизнь книге в «Западно-восточном диване» и «Венецианских эпиграммах».

Герой Левитанского в странствии движется по жизни, что коррелирует с фаустианской широтой пространства. В книге «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» упоминаются не только Фауст и Маргарита, но и Лорелея, Зигфрид, в ней Левитанский вспоминает о своем фронтовом периоде – пребывании в Германии на войне с ней. Поэт акцентирует внимание на немецких мотивах, поэтому русские цитаты предпочитает выбирать самые расхожие («Я мог бы вам сказать – я вас любил...», «повторяя – березы, слезы, морозы, розы...» [Левитанский 2007, с. 389]). Из немецких городов



Левитанский акцентирует особое внимание на Виттенберге как городе Мартина Лютера:

я по улицам твоим  
вместе с Фаустом шатался [Левитанский 2007, с. 331]  
(«Славный город Виттенберг...»)

В контексте Лютера проявляется древность Фауста:

Лишь порой он вспоминал,  
как его (о meine Mutter!)  
здесь когда-то Мартин Лютер  
поносил и проклинал [Левитанский 2007, с. 332].

Контурно изображено и местечко Баденвейлер, розы которого Левитанский сравнивает с розами в Новодевичьем, всячески подчеркивая сходство Германии, России и других мест («Как все в этом мире похоже»).

Фауст Левитанского демонстрирует свою магию (превращает Квадратного человека в пустую винную бочку, занимается алхимией).

Основная цитата-лейтмотив в исследуемой книге – возможность остановить мгновение: «этот сдавленный возглас – как вслед уходящему поезду – о мгновенье, помедли, помешкай, постой, погоди! [Левитанский 2007, с. 380]». Левитанский реализует стершиеся идиомы: мгновение останавливает любовь (влюбленные часов не наблюдают), искусство (жизнь коротка, искусство вечно). Любовь здесь идиллична, чему служит уже описание «явления Катерины» с мотивами пения кузнечиков, шелестящей травы, шуршащей листвы, звенящими долинами, реками, лесами в знак приветствия героини. У Гёте женские образы возвышенны: Елена величественна, образ Гретхен лиризован, недаром ее душа изливается в песнях и молитвах. Атрибутами идиллии у Левитанского становятся «тишина», лист, плывущий, «как лодочка», «травы под нами и кроны над нами». Фауст бродит «неслышно вокруг нас (лирического героя и его возлюбленной Маргариты)» как ложный разрушитель идиллии, но на самом деле он ее часть.

Рай или ад, по мнению Левитанского, – в душе персонажа. Концепция памяти у Левитанского идиллична, построена по принципу «золотого века»: человек запоминает в основном хорошее.

Небо памяти, ты с годами все идилличнее,  
как наивный рисунок, проще и простодушнее.

Умудренный мастер с холста удаляет лишнее,  
И становится фон прозрачнее и воздушнее  
[Левитанский 2007, с. 339].

Тема времени в исследуемой книге центральна; ее рожают мотивы бега времени, скоротечности, угасания: «все больше люблю рассветы. Все меньше люблю закаты» [Левитанский 2007, с. 376]; «вчерашний день, плюсквамперфектум, а наша цель – футурум первый и второй» [Левитанский 2007, с. 352], «я с молодостью прощался», «сокрушенно взираем, как старость вступает в права» [Левитанский 2007, с. 381]. Философичность времени здесь и банальна, и нова: «чему не должно быть, того и быть не может, а то, что быть должно, того не миновать» [Левитанский 2007, с. 343], «а ты не смотри, не смотри, как движется час календарный. Смотри, как медово-янтарный по дереву движется сок» [Левитанский 2007, с. 382]. Обращенность к будущему, временной размах здесь тоже гётианские: Гёте писал «Фауста» более 60 лет, в больших долголетних перерывах идея «Фауста», бесспорно, жила в сознании Гёте, подчиненная неустанному саморазвитию.

Варьируя ритм описаний времени (используя линейку силлаботонических метров, редкий верлибр и прозу, полиметрию), Левитанский экспериментирует со звуком. Рассмотрим, к примеру, случай резкого, неожиданного, глубоко работающего с читательским восприятием эксперимента с рифмой<sup>3</sup> у Левитанского. В начале поэт играет тавтологической рифмой, вмещающей в себя разные употребления слов «время» и «часы»:

В дальнейшем в этом стихотворении поэт использует строфу, которую я бы назвала «рокированная гейневская строфа»: вместо хаха – АххА.

---

<sup>3</sup>Эксперимент Юрия Левитанского с рифмой лишь на беглый взгляд легкий, «простой». Его коронный звуковой прием – оживление, обогащение глагольной рифмы путем игры смыслами, увеличения количества одинаковых созвучий, создания серединной рифмы. Это сдвиг, сбой настройке, обновление банальной и почти незаконной рифмы:

Остановилось время. Шли часы,  
а между тем остановилось время,  
и было страшно слышать в это время,  
как где-то еще тикают часы  
[Левитанский 2007, с. 309].  
(«Остановилось время. Шли часы...»)

Еще какой-то колокол гудел,  
но был уже едва ль не святотатством  
в тумане над Вестминстерским аббатством  
меланхолично плывший перезвон  
[Левитанский 2007, с. 309].

Уже удивившийся тавтологической рифме, читатель не пропускает без внимания более сильное обманутое ожидание – отсутствие опоры на концевые созвучия в наиболее ритмически сильной четвертой строке. Этот прием вызывает желаемое замедление рецепции, стремление читателя вернуться к тексту в поисках рифмопары, прочитать начало стихотворения заново.

Левитанский удачно рифмует русские и немецкие слова: на ущербе / *ichsterbe*, рождая составные рифмы.

Полиметрия также относится к индикаторам творческого эксперимента Левитанского. Так, в «Испытании тремя пространствами» тему алхимии поддерживает верлибр, для Левитанского в это время привлекающий внимание, экспериментальный, преобразующий стихотворный размер. В своей книге о Фаусте и Катерине Юрий Левитанский обращается к воображаемой девушке, которой на грани тысячелетий будет 27 (по утверждению ученика Левитанского Олега Столярова, под Катериной мастер подразмевал свою дочь):

Конечно, так сейчас уже не пишут.  
И, верно, слог немного старомоден.  
И эти рифмы – кто ж теперь рифмует  
[Левитанский 2007, с. 385].

В изучаемой книге Левитанский пробует верлибр в рассуждениях Фауста об алхимии и заявляет об освобождении от рифмы и метра («Освобождаюсь от рифмы...»). Когда Фауст начинает говорить об алхимии, Левитанский переходит от силлабо-тоники к верлибру.

Эксперимент поддерживает и необычная графика. К примеру, в стихотворении «Нет, не бог всемогущий...» наблюдается выравнивание строк по правому, а не по левому ранжиру (кроме выровненной по левому краю первой строки с анафорой «Три...» в каждой композиционной части, отделенной от других межстрочными пробелами).

Советские установки на будущее («наша цель – футурум первый и второй») коррелируют с установкой на создание несколько иронического отношения к Фаусту у читателя.

Образ Катерины напрямую связан с творчеством, как женские образы в «Фаусте». Удивительно, но лиризация у Гёте объединяет отнюдь не соиздательный образ Гретхен (и другой женский образ – Елены) с образом творчества, при изображении которого Гёте проявляет неординарную зоркость. Олицетворением творчества в «Фаусте» становится лиризованный образ Мальчика-возницы.

Резюмируем наблюдения. Изображая Фауста, Левитанский в своей книге «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» использует сложный спектр инструментов, повышающих уровень художественного текста. Это «поэзия на ходу»; эксперимент с фоникой, метром, графикой; необычные субъект и адресат; метаморфоза; вариации лейтмотива времени. Диалог с Гёте у Левитанского, очевидный на уровнях архитектоники, системы персонажей, мотивного поля, проблематики и менее зримый в аспектах хронотопа и субъекта, создает объемность и драматургическую пластику поэтической книги.

### *Литература*

---

- Жирмунский 1982 – *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 560 с.
- Исрапова, Савзиева 2017 – *Исрапова Ф.Х., Савзиева Л.А.* О метафоре пути в лирике Пушкина // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 2 А. С. 163–172.
- Ишимбаева 2002 – *Ишимбаева Г.Г.* Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 262 с.
- Кадочникова 2011 – *Кадочникова Е.С.* Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Удм. гос. ун-т. Ижевск, 2011. 25 с.
- Левитанский 2007 – *Левитанский Ю.Д.* Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом // Черно-белое кино / Сост. И.В. Машковская. М.: Время, 2007. С. 307–395.
- Максимов 1975 – *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. 528 с.
- Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967. 86 с.
- Никулин 2010 – *Никулин Д.В.* Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского: Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2010. 192 с.
- Петрова 2019 – *Петрова Т.С.* Образ золотого пути в лирике К. Бальмонта // Константин Бальмонт. Сайт исследователей жизни и творчества [Электронный ресурс]. М., 2010–2014. URL: <http://balmontoved.ru> (дата обращения 29 августа 2019).
- Рубцова 2016 – *Рубцова Е.В.* Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. № 10 (Ч. 3). С. 499–503.

- Фрейденберг 2016 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1977. 448 с.
- Шафаренко 2017 – *Шафаренко Н.Д.* Тактильное начало в поэзии Юрия Левитанского // Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 3 (166). С. 252–259.
- Шпор 2009 – *Шпор Г.В.* «Фауст» Гёте и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 24 с.
- Якушева 1998 – *Якушева Г.В.* Фауст и Мефистофель в литературе XX века: К проблеме кризиса просветительского героя: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1998. 319 с.

## References

---

- Zhirmunskii, V.M. (1982), *Gete v russkoi literature* [Goethe in Russian literature], Nauka, Leningrad, Russia.
- Israpova, F.Kh. and Savzieva, L.A. (2017), “On the metaphor of the path in Pushkin’s lyrics”, *Kul’tura i tsivilizatsiya*, vol. 7, no. 2, pp. 163-172.
- Ishimbaeva, G.G. (2002), *Obraz Fausta v nemetskoj literature XVI–XX vekov*, Uchebnoe posobie, The image of Faust in German literature of the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. Textbook manual. Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
- Kadochnikova, E. S. (2011), *Synthesis of arts in the lyrics of Yu. Levitansky and A. Tarkovsky*, Abstract of Ph.D. dissertation, Udm. gos. un-t., Izhevsk, Russia. 2011.
- Levitansky, Yu.D. (2007), “Letters to Katerina, or Walk with Faust”, *Cherno-beloekino* [Black and White Cinema], Compl. by I.V. Mashkovskaya, Vremya, Moscow, Russia.
- Maksimov, D.E. (1975), *Poeziya i proza Al. Bloka* [Poetry and prose of Al. Block], Leningrad, Russia.
- Mandel’shtam, O.E. (1967), *Razgovor o Dante* [Talk about Dante], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Nikulin, D.V. (2010), *Problemy tsiklizatsii v tvorchestve Yu.D. Levitanskogo* [Issues of cyclization in the works of Yu.D. Levitansky], Ph.D. Thesis, Kolomna, Russia.
- Petrova, T.S. (2014), “The image of the golden path in the lyrics of K. Balmont”, *Konstantin Bal’mont. Sait issledovatelei zhizni i tvorchestva* Balmont. Site of researchers of life and works. [Online], available at: <http://balmontoved.ru> (Accessed 29 August 2019).
- Rubtsova, E.V. (2016), “Faust in Russian poetry and prose of the 20<sup>th</sup> century”, *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental’nykh issledovaniy*, no. 10 (3), pp. 499–503.
- Freidenberg, O.M. (1977), *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of the plot and genre], Moscow, Russia.
- Shafarenko N.D. (2017), “Tactile beginning in the poetry of Yuri Levitanskii”, *Izvestiya UrFU. Seriya 2, Gumanitarnye nauki*, vol. 19, no. 3 (166), pp. 252-259.

- Shor G.V. (2009), *“Faust” Gete i russkaya literatura XX veka: motivy, obrazy, interpretatsii* [Goethe’s Faust and Russian Literature of the 20th Century. Motives, Images, Interpretations], Abstract of Ph.D. dissertation, Ekaterinburg, Russia.
- Yakusheva, G.V. (1998), *Faust i Mefistofel’ v literature XX veka: K problem krizisa prosvetitel’skogo geroya* [Faust and Mephistopheles in 20th Century Literature. Toward a Crisis of the Enlightening Hero], D. Sc. Thesis, Moscow, Russia.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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

Точка зрения в экфрасисе:  
три стихотворения А. Кушнера

Виктория Я. Малкина

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

*Аннотация.* В статье анализируются три стихотворения-экфрасиса Александра Кушнера: «Эль Греко. Погребение графа Оргаса», «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» и «Ночной дозор». Актуальность статьи определяется востребованностью понятия экфрасиса в современной филологической науке и многочисленностью теоретических и практических исследований на эту тему, а ее новизна – отсутствием сопоставительного анализа указанных стихотворений А. Кушнера и недостаточной изученностью взаимосвязи поэтики экфрасиса и точки зрения лирического субъекта. Отсюда следует, что основная цель статьи – исследовать взаимосвязь структуры и поэтики экфрасиса, с одной стороны, и точки зрения и движения взгляда лирического субъекта – с другой. Экфрасис понимается нами как разновидность описания и один из аспектов репрезентации визуального в литературе, которое, в свою очередь, мы рассматриваем как свойство поэтики вербального текста. Поэтому центральной категорией для анализа экфрасиса в лирике является категория лирического субъекта как носителя речи и точки зрения в лирическом стихотворении. Тип зрения лирического субъекта – прямой, трансгрессивный или сочетание того и другого – оказывается связан с типом границ между миром картины и миром зрителя, а также со структурой экфрастического описания в стихотворениях А. Кушнера.

*Ключевые слова:* визуальное в лирике, экфрасис, точка зрения, лирический субъект, Кушнер

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Точка зрения в экфрасисе: три стихотворения А. Кушнера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 71–81. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-71-81

## Point of view in ekphrasis. Three poems by A. Kushner

Victoria Ya. Malkina

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

*Abstract.* The paper analyses three ekphrasis-poems by Alexander Kushner: “El Greco. The Burial of the Count of Orgaz”, “Pieter de Hooch leaves the gate open...” and “The Night Watch”. The relevance of the article is determined by the relevance of the concept of ekphrasis in modern Philology and by the large number of theoretical and practical studies on this topic. Its novelty is determined by the lack of a comparative analysis of the above poems by A. Kushner and the insufficient knowledge of the relationship between the ekphrasis poetics and the point of view of the lyrical subject. Thus the main purpose of the paper is to investigate the relationship between the structure and poetics of ekphrasis, on the one hand, and the point of view of the lyrical subject, on the other. The author considers ekphrasis as a kind of description and one of the aspects of visual representation in literature, which she also considers as an aspect of the poetics of verbal text. Therefore, the central category for the analysis of ekphrasis in lyrics is the category of the lyrical subject, as a carrier of the speech and point of view in a lyric poem. The type of vision of the lyrical subject – direct, transgressive, or a combination of the two – is associated with the type of boundaries between the world of the picture and the world of the viewer, as well as with the structure of the ekphrastic description in A. Kushner’s poems.

*Keywords:* visual in lyrics, ekphrasis, point of view, lyrical subject, Kushner

*For citation:* Malkina, V.Ya. (2020), “Point of view in ekphrasis. Three poems by A. Kushner”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 71–81, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-71-81

Экфрасис в качестве объекта и предмета исследования достаточно часто возникает в современном литературоведении [Экфрасис 2002, «Невыразимо выразимое» 2013, Экфрасистические жанры 2014, Теория 2018]. Чаще всего экфрасис рассматривается как вторичная презентация визуальных артефактов в вербальном тексте. Но вот на каком уровне текста может быть реализована эта репрезентация – тут мнения расходятся. Экфрасис может анализироваться на речевом уровне – тогда он выступает как композиционно-речевая форма, т. е. определенный тип текста; на образном (как разновидность образа); на жанровом – в таком случае, экфра-



сис оказывается способом жанрового завершения. Есть и более универсальные определения. Так, Б.П. Иванюк рассматривает стихотворный экфрасис как метажанр [Иванюк 2018].

Мы же рассматриваем экфрасис как разновидность описания (т. е. композиционную форму речи), и в качестве такового – как один из вариантов репрезентации визуального в литературе, в частности, в лирической поэзии. Под визуальным в литературе мы понимаем видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. Таким образом, визуальное – это не наглядное представления текста (как графическая поэзия), а свойство поэтики вербального лирического текста.

В репрезентации и рецепции визуального в литературе может быть две основными стратегии: прямое и трансгрессивное зрение. Стратегия прямого зрения (аналогично линейной перспективе в живописи) предполагает либо неподвижность точки зрения наблюдателя, либо ее постепенное движение, дистанцирование и отделение наблюдателя от читателя (зрителя), апелляцию к привычному читателю жизненному и визуальному опыту. Прямое зрение создает жизнеподобные образы. Трансгрессивное зрение размывает границы между субъектами либо способствует их разрушению. Как и в обратной перспективе в живописи, такое зрение допускает несколько равноправных точек зрения и втягивает читателя-зрителя во внутренний мир произведения. Соответственно, и образы, которые возникают при трансгрессивном зрении, гротескны, абсурдны или фантастичны. Разумеется, точно также, как картины могут сочетать в себе прямую и обратную перспективу, так и литературное произведение может сочетать в себе обе стратегии репрезентации визуального.

Важнейший вопрос при рассмотрении визуального в литературе – вне зависимости от использованной автором стратегии зрения – следующий: кто видит в художественном мире и каким образом? Ведь для читателя зримый мир произведения возникает в зависимости от способа видения субъекта речи, то есть того, кто видит и изображает мир в данном художественном тексте. Если говорить о лирической поэзии, то в центре оказывается лирический субъект как носитель речи и основной точки зрения на мир в лирическом стихотворении [Бройтман 2008]. При репрезентации визуального лирический субъект становится носителем точки зрения в буквальном смысле слова: именно он – тот, кто видит внутренний мир произведения, и от его позиции зависит то, что видит читатель.

То есть центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта. Репрезентация визуального в лирическом стихотворении может происходить разными способами, одним из которых и является экфрасис.

Для понимания экфрасиса также одним из важнейших аспектов является событийность эстетического объекта, т. е. взаимодействие автора – героя – читателя: точка зрения, с которой делается экфрасистическое описание, является главным средством репрезентации визуального образа для читателя. Именно это и является основной целью данной статьи – проанализировать взаимосвязь структуры и поэтики экфрасиса с точкой зрения и движением взгляда лирического субъекта. Материалом послужили стихотворения Александра Кушнера. В его поэзии можно найти множество примеров экфрасисов в той или иной форме, что уже становилось предметом рассмотрения [Заярная 2008, Загороднева 2014]. Нами, однако, были выбраны три стихотворения, в сопоставлении пока не рассматривавшиеся, хотя, с нашей точки зрения, они весьма репрезентативны с точки зрения возможностей различного видения в поэтическом экфрасисе. При этом во всех трех случаях речь идет о прямых миметических экфрасисах [Яценко 2011], т. е. картина либо художник прямо называются.

Стихотворение «Эль Греко. Погребение графа Оргаса» представляет собой наиболее традиционный и полный вариант поэтического экфрасиса. Описываемое произведение названо прямо в заглавии и полностью. На то, что речь пойдет о живописном произведении, указывает и первая строчка («Живописцу доверюсь с опаской...»<sup>1</sup>). Именно художник становится основным субъектом действия в первой строфе. Зрителей он «прельщает» красками, в то же время на картине размещает фигуры скорбящих и «в гроб кладет» графа Оргаса. Лирический субъект тут выступает в роли зрителя. Видимо, он стоит перед картиной в церкви Сан-Томе в Толедо. Его присутствие обозначено глаголом в форме первого лица («доверюсь»), а о движении взгляда мы можем судить по описанию картины. Первое, что лирический субъект замечает – это цвета: серебряный, желтый, синий, черный. Это обозначает, что его взгляд движется сверху вниз: на картине сверху, где изображен мир небесный, преобладают оттенки светло-серебристых и желтых тонов; там же – Богородица в синем; ниже, в окружении графа Оргаса, преобладает черный цвет. Затем лирический субъект обращает

---

<sup>1</sup> Кушнер А.С. Избранное. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 81. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию.

внимание на людей, окружающих графа Оргаса, и, наконец, на него самого.

Вторая строфа начинается с очень точного и подробного описания центральной фигуры:

На Оргасе железные латы,  
Его мертвые плечи покаты,  
Вид у сложенных рук неживой,  
И на шее кружок кружевной.

Затем взгляд субъекта перемещается на святых Стефана и Августина в облачении священников, которые несут тело. Обратим внимание, что хотя картина, разумеется, не предполагает ни движения, ни звука, в описании они есть: «Осторожно несут, осторожно / Чтобы латами он не гремел». Все описание идет от третьего лица, но в конце вдруг возникает местоимение первого лица множественного числа, при этом обозначенное как обмен репликами – либо разговор зрителей перед картиной, либо субъекта с самим собой: «Где он, с нами? – Возможно, возможно. / Но скорее всего, улетел!»

Это «мы» и диалог переходят и в первое четверостишие третьей строфы. Там разглядывание картины приводит к эмоциональному потрясению и размышлению о жизни и смерти вообще:

Что ж так больно, едва ли не стонем?  
Объясните, кого мы хороним?  
Что мы делаем, сердце скрепя?  
– В каждом мертвом хороним себя! –

В конце взгляд субъекта вновь обращается к центральной фигуре графа Оргаса, который, будучи мертвым, в отличие от печальных зрителей, равнодушен к происходящему.

Таким образом, в данном случае можно говорить о достаточно полном и точном экфрасисе. В стихотворении присутствует подробное описание картины – с акцентом на центральной фигуре – данное с внешней, неподвижной точки зрения. Лирический субъект не двигается и не действует, он стоит перед произведением Эль Греко, смотрит на него, думает и чувствует. Он эмоционально причастен изображенному, но как зритель – находится снаружи, отстранен. То есть мы видим тут прямое зрение субъекта и единственную точку зрения. Отсюда – некоторое отчуждение изображенного на картине: «Сам Оргас отчужден, отчужден. / На печальном своем погребенье / Равнодушно присутствует он».

Иначе обстоит дело в стихотворении «Питер де Хох оставляет калитку открытой...». Здесь уже нет отсылки к конкретному произведению, а упоминаемые в стихотворении детали могут с равной долей вероятности относиться сразу к нескольким картинам Питера де Хоха. Вполне возможно, что здесь уместнее говорить не о подробном экфрасисе, а об общем впечатлении от живописи Питера де Хоха.

Первые строки стихотворения («Питер де Хох оставляет калитку открытой, / Чтобы Вермеер прошел в нее следом за ним»<sup>2</sup>) сразу вводят неопределенность и двуплановость. С одной стороны, открытая калитка часто встречается на картинах де Хоха, с другой – в данном случае имеется в виду переносный смысл, преемственность между художниками, изображавшими на картинах игры со светом и тенью.

Третья и четвертая строки – это погружение в мир картины, достаточно эмоциональное, о чем говорит восклицание «о» в третьей строке и восклицательный знак в четвертой: «О, этот дворик с кирпичной стеною, увитой / Зеленью, улочка с блеском ее золотым!» Вторая строфа – анализ картины с искусствоведческой точки зрения, т. е. появляется граница между миром картины и миром за ее пределами, а открытая калитка трактуется как прием (при этом элегический модус меняется на иронический):

Это прием, для того и открыта калитка,  
Чтобы почувствовал зритель объем и сквозняк.  
Это проникнуть в другое пространство попытка, –  
Искусствовед бы сказал приблизительно так.

Этот прием позволяет «проникнуть в другое пространство». Естественно, возникает вопрос «в какое?» Пока их только два: пространство картины и пространство зрителя (перед картиной). Третья строфа может в равной степени относиться к обоим:

Виден насквозь этот мир – и поэтому странен,  
Светел, подробен, в проеме дверном затенен.  
Ты горожанка, конечно, и я горожанин,  
Кажется, дом этот с давних я знаю времен.

Здесь появляются отсутствовавшие до настоящего момента личные местоимения «я» и «ты», причем «ты» может в равной сте-

<sup>2</sup> Кушнер А.С. Времена не выбирают... М.: Эксмо, 2014. С. 393. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

пени относиться и к женщине рядом с «я», и к женщине на картине. Соответственно, лирический субъект то ли разговаривает со своей спутницей, с которой они вместе смотрят на картину (например, в музее), то ли обращается к женщине на картине, соотнося себя с ней и находя нечто общее. Лирический субъект смотрит на картину, и изображенный на ней мир кажется ему настолько близким, что он сам становится как бы его частью. Это продолжается и в следующей строфе, когда лирический субъект не просто видит нарисованное на картине статичное изображение, а оживляет его, знает, что там происходит: «В гости приходят, соседку хотели сосватать, / В тонком бокале из дома выносят вино». Эта строфа вначале вроде бы возвращает нас к первой – к описанию картины. Однако строфа разделена посередине точкой, и две последние строчки снова могут относиться к двум пространством одновременно: «Главная тайна лежит на поверхности, прятать / Незачем: видят и словно не видят ее».

Последняя строфа наделяет слова о возможности проникнуть в другое пространство новым смыслом: речь идет о том и этом мире, о жизни и смерти, и «тайна», которую «видят и словно не видят», – это знание о мире, которое человек уносит с собой:

Скоро и мы этот мир драгоценный покинем,  
Что же мы поняли, что мы расскажем о нем?  
Смысл в этом желтом, – мы скажем, – кирпичном и синем,  
И в белокожем, и в лиственном, и в кружевном!

И это знание, т. е. смысл жизни, оказывается заключен в видении и осознании, и именно живопись и восприятие картин помогает лирическому субъекту смысл жизни понять, что и оказывается лирическим событием в данном стихотворении. Два мира сливаются, граница между ними размыта, восприятие и понимание картины и жизни оказываются аналогичны и невозможны одно без другого.

В этом стихотворении мы видим постоянную смену точек зрения: лирический субъект смотрит на картину извне, изнутри, как внутренне причастный субъект и даже ощущая себя частью мира картины, хотя в то же время – и наблюдателем в мире за пределами этой картины. Такое соединение различных точек зрения говорит о том, что в данном стихотворении присутствует не только прямое, но и трансгрессивное зрение: лирический субъект одновременно и смотрит со стороны, и разговаривает с изображенным на картине. Мир картины оказывается миром самого лирического субъекта, и в то же время граница между мирами оказывается легко переходимой.

Стихотворение «Ночной дозор» очевидным образом отсылает нас к известной картине Рембрандта, однако описания картины как такового здесь нет, есть только несколько деталей, которые, как замечает И.С. Заярная, «выстраивают в стихотворении ассоциативную цепочку образов, связанных с обликом самого художника» [Заярная 2008, с. 31].

Нет и ситуации зрителя перед картиной или зрителя, проникающего в картину. Здесь все события описываются с точки зрения тех, кто изображен на картине – то есть, собственно, ночной стражи, – причем ровно в тот момент (период), когда художник их рисует. То, что действие описывается со стороны стражников, подчеркивается оценочной характеристикой уже в первой строфе («Хорошо! Никто не ранен»<sup>3</sup>). Из первых строк мы узнаем время действия («На рассвете»). Вторая и третья строфы описывают пространство, точнее, перемещения в пространстве ночного дозора – до дома художника. Здесь возникает и мотив зрения – им наделены сами стражи («Город виден и не страшен»). Сам художник связан со светом, разговор о нем возникает в тот момент, когда стража проходит «Мимо шторы ненадежной, / Пропускающей лучи».

Интересно, что в стихотворении даже в первых трех строфах, несмотря на описание места и времени действия от третьего лица, присутствует точка зрения ночного дозора. Но в четвертой, пятой и шестой строфах это акцентируется еще и прямой речью, диалогом капитана с одним из стражников. Именно он – герой картины – говорит тут о ее создателе, художнике, замечая, что, они (стражники) могут стать предметом изображения:

Никогда не знаешь сразу,  
Что он выберет сейчас:  
То ли окорок и вазу,  
То ли дерево и нас.

Здесь очевидно присутствует трансгрессивное зрение, с нескольких сторон одновременно, в том числе и изнутри картины – наружу. Это усложняется субъектной структурой, при которой рефлексия принадлежит персонажам, изображенным на картине Рембрандта, в свою очередь, оказавшейся предметом изображения в стихотворении А. Кушнера, так что в итоге финальные строки актуальны и для читателя тоже:

---

<sup>3</sup> *Кушнер А.* Таврический сад: избранное. М.: Время, 2008. (Поэтическая библиотека). С. 26–27. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

Не поймешь, по правде, даже,  
Рассмотрев со всех сторон,  
То ли мы – ночная стража  
В этих стенах, то ли он.

Фактически, трансгрессивное зрение сочетается тут с субъектным неосинкретизмом – нечеткой границей между различными субъектами в художественном тексте. Лирический субъект оказывается наделен способностью объемного зрения, соединяющего точки зрения различных субъектов, граница между которыми размывается.

Таким образом, в экфрасисах А. Кушнера мы видим разные типы зрения лирического субъекта: в «Погребении графа Оргаса» зрение прямое, в «Ночном дозоре» – трансгрессивное, в «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» – сочетание того и другого. Соответственно, в первом случае («Погребение графа Оргаса») есть четкая граница между миром картины и миром зрителя (лирического субъекта), во втором («Питер де Хох оставляет калитку открытой...») – эта граница переходима для зрителя-субъекта, в третьем («Ночной дозор») – ее фактически нет, она предельно размыта. Тип зрения оказывается связан со структурой экфрасиса. Так, прямое зрение предполагает наиболее подробное описание картины. Сочетание прямого и трансгрессивного зрения предполагает и описание, и погружение в мир картины. Трансгрессивное же зрение не предполагает описания вообще.

При этом экфрасисы отсылают к вполне конкретным картинам или (в случае второго стихотворения) к совокупности картин определенного художника. То есть эти стихотворения апеллируют, в первую очередь, к зрительскому опыту читателя. И в то же время, акцентируя только определенные детали, показывая их с различных точек зрения, наделяя изображения динамикой, движением, звучанием и т. п., – поэтические экфрасисы А. Кушнера оказываются не только репрезентацией визуального в лирике, но и ключом к пониманию произведений живописи, возможностью по-новому увидеть давно знакомые картины и в дальнейшем смотреть на них с разных точек зрения.

### *Литература*

---

Бройтман 2008 – Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 112–114.

- Загороднева 2014 – *Загороднева К.В.* Поэтический диалог «перед картинами» Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн // Вестник Пермского университета. 2014. Вып. 2 (26). С. 148–159.
- Заярная 2008 – *Заярная И.С.* Интерсемиотические художественные модели в русской поэзии второй половины XX ст. // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. Киев: Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко, 2008. Вып. 12. С. 26–44.
- Иванюк 2018 – *Иванюк Б.* Стихотворный экфрасис: словарная версия // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. С. 383–396.
- «Невыразимо выразимое» 2013 – «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. 572 с.
- Теория 2018 – Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. 703 с.
- Экфрасис 2002 – Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
- Экфрастические жанры 2014 – Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2014. 204 с.
- Яценко 2011 – *Яценко Е.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

## References

---

- Autukhovich, T. (ed.) (2018), *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and history of ekphrasis. Results and prospects of study], Sci. ed. by T. Autukhovich with the participation of R. Mnikh and T. Bovsunovskaya. Siedlce, Poland.
- Bochkareva, N.S. (ed.) (2014). *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoi i sovremennoi literature* [Ekphrastic genres in classical and modern literature], Perm' State Research University, Perm', Russia.
- Broitman, S.N. (2008), “Lyrical subject”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. A dictionary of relevant terms and concepts], Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, pp. 112–114.
- Geller, L. (ed.) (2002), *Ekfrasis v russkoi literature: Trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature. Proceedings of the Lausanne Symposium], MIK, Moscow, Russia.
- Ivanyuk, B. (2018), “Poetic Ekphrasis. Dictionary Version”. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ekphrasis: Results and



- Prospects of Study, Sci. ed. by T. Autukhovich with the participation of R. Mnikh and T. Bovsunovskaya., Siedlce, Poland, pp. 383–396.
- Tokarev, D.V. (ed.) (2013), “*‘Nevyrazimo vyrazimoe’*”: *ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste* [“Inexpressibly expressible”. Ekphrasis and the issues of visual representation in literary text], Compl. and sci. ed. by D.V. Tokarev, NLO, Moscow, Russia.
- Yatsenko, E. (2011), “Lyubite zhivopis', poety...”. Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model” [“Poets, be in Love with Painting...”. Ekphrasis as an artistic and philosophical model], *Voprosy filosofii*, no. 11, pp. 47–57.
- Zagorodneva, K. V. (2014), “The Poetic Dialogue in front of Pictures of Van Gogh. A. Tarkovskii, A. Kushner, E. Rein”, *Vestnik Permskogo universiteta*, no. 2 (26), pp. 148–159.
- Zayarnaya, I.S. (2008), “Intersemiotic art models in Russian poetry of the second half of the twentieth century”, *Russkaya literatura. Issledovaniya: sbornik nauchnykh trudov* [Russian literature. Research. A collection of scientific papers], Taras Shevchenko Kiev Nat. Univ., Kiev, Ukraine, no. 12, pp. 26–44.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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

## Кинематограф и кинематографическое повествование в романе Джузеппе Дженны «Италия De Profundis»

Татьяна А. Быстрова

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия, tassina@yandex.ru*

*Аннотация.* Современные писатели активно задействуют кинематографичность в художественном тексте. В центре внимания автора статьи – кинематографические приемы, используемые итальянским писателем Джузеппе Дженной в романе «Italia De Profundis» (2008), такие как монтаж, смена точки зрения, комбинация крупного и дальнего планов, и другие. Помимо кинематографических приемов рассматривается тема кинематографа как такового: образ экрана, мотив актерской игры, способы репрезентации личности как персонажа. Экран в романе предстает в негативном ключе, как нечто злое, меняющее сущность человека. Возлюбленная героя – актриса, ее привычка «играть» разрушает любовные отношения. Экран порождает двойника главного героя и является дверью в иную реальность, где действует уже не личность (персона), а персонаж. Дженна строит роман как «неопределенный нарративный Объект», опираясь на наследие П.П. Пазолини, а также активно задействует внелитературные ресурсы, сопровождая текст видеороликами, включая в ткань повествования рецензии на фильм Линча «Внутренняя Империя» и т. п. Роман можно интерпретировать как в контексте литературной традиции, так и как одно из прочтений творчества Д. Линча. Создавая роман-мультитекст с использованием различных визуальных средств, доступных литературе, автор пытается отразить современную эпоху и показать «героя нашего времени».

*Ключевые слова:* современная итальянская литература, неомодернизм, автофикшн, кинематографичность, Джузеппе Дженна

*Для цитирования:* Быстрова Т.А. Кинематограф и кинематографическое повествование в романе Джузеппе Дженны «Италия De Profundis» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 82–93. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-82-93

## Cinematograph and Cinematic Narration in Giuseppe Genna's Novel "Italia De Profundis"

Tat'yana A. Bystrova

*Moscow City University, Moscow, Russia, tassina@yandex.ru*

*Abstract.* Modern writers actively use the film looking in a literary text. In the author's article the focus is on cinematographic techniques used by Giuseppe Genna, an Italian writer, in his novel "Italia De Profundis" (2008), such as film editing, switching the perspective, combining close-ups with distant views, etc.

Aside of cinematic techniques, the topic of cinema as such is considered: the image of the screen, the motive of the acting, ways of representing the person as a character. The screen in the novel appears in a negative way, as something sinister, changing the nature of the person.

The hero's beloved is an actress and her habit of "playing" destroys love relationships. The screen generates a twin of the protagonist and is a door to another reality, where it is not the person that acts, but the character. Genna develops his novel as an Unknown Narrative Object guided by Pier Paolo Pasolini's literary heritage and actively uses the extraliterary resources accompanying the text with the videos booktrailers, including a review of Lynch's film "Inland Empire" in the texture of the narration, and so on. By creating a multitext novel with the use of different visual means that literature can access, the author tries to reflect the modern age and show «a hero of our time».

*Keywords:* contemporary Italian literature, autofiction, neo-modernism, the film looking, Giuseppe Genna

*For citation:* Bystrova, T.A. (2020), "Cinematograph and Cinematic Narration in Giuseppe Genna's Novel 'Italia De Profundis' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 82–93, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-82-93

Данная статья посвящена мотиву кинематографа и проблеме «кинематографического повествования», стратегии, особенно характерной для современных писателей. Кинематографичность как литературный прием уже становилась предметом исследований Т.Г. Можяевой [Можяева 2006], И.А. Мартыановой [Мартыанова 2011], на итальянском материале литературная кинематографичность в недавнее время рассматривалась М. Белларди [Bellardi 2018] и К. Пургаром [Purgar 2013]. Исследователи сходятся на том, что современная литература все чаще обращается к кинематографическим приемам для создания текста, а писатели устанавливают прочную связь между языком кинематографа и литературным

языком. Кинематографический образ претендует на то, чтобы представлять собой аналог реальности, в то время как литературный текст выступает ее ментальной проекцией, персональной интерпретацией описываемого [Purgar 2013, p. 76].

Исследование литературной кинематографичности – перспективное и развивающееся направление литературоведения, однако творчество Джузеппе Дженны еще не становилось предметом исследования с этой точки зрения, что и определяет новизну нашей работы. Основной целью исследования является выявление и описание средств реализации кинематографичного на материале романа Джузеппе Дженны «Италия De Profundis». Для достижения данной цели мы рассматриваем основные кинематографические приемы писателя, такие, как монтаж, точка зрения, комбинация крупного и дальнего планов и другие, а также анализируем мотивы кинематографа и экрана в произведении. В заключение делаются выводы о роли кинематографического повествования в романе Дженны, а также о взаимосвязи новейшей литературы и жизни современного человека.

Творчество Джузеппе Дженны близко течению «молодых каннибалов» – сообществу авторов, дебютировавших в Италии в 1990-е гг. и обозначивших проблему медиазависимости современного человека. С другой стороны, Дженна мог бы встать рядом с такими признанными фигурами постмодернизма как Пазолини, Берроуз и Уэльбек, в разной степени повлиявшими на его творчество.

Роман «Италия De Profundis» (2008) является самым известным произведением писателя, он удостоился премии Корrado Альваро и вызвал восторженные отзывы итальянской критики. В частности, С.Г. Файлла отмечает, что редкая книга итальянского автора была для него столь же важна, как эта [Failla 2009].

Текст представляет собою сложную и продуманную до мелочей конструкцию, каждый элемент которой – композиционная структура, стилистическая составляющая, интертекстуальность, заслуживает отдельного внимания. Однако и визуальное имеет для Дженны особую важность. Писатель не ограничивается текстом, но выходит за его пределы, размещая на своей персональной странице четыре видеоролика, которые могут рассматриваться как неотъемлемая составляющая романа<sup>1</sup>. Но и в самом тексте произведения кинематографическому образу уделяется повышенное внимание.

---

<sup>1</sup> См., напр., один из буктрейлеров к роману «Италия De Profundis» на YouTube-канале автора [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iT0URdWkaJE&t=14s> (дата обращения 30 апреля 2020).

Для И.А. Мартьяновой литературная кинематографичность – это характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами, изображается динамическая ситуация наблюдения [Мартьянова 2011, с. 7]. Однако, как представляется, в отношении новейшей литературы это понятие может трактоваться шире. По справедливому замечанию Д. Симонетти, уже П.П. Пазолини в последние годы своей творческой деятельности предложил произведение, в котором предполагалось органическое взаимопроникновение литературы и медиа [Simonetti 2018, р. 20]. «Нефть» Пазолини – это попытка сконструировать огромный мультитекст, который вобрал бы в себя всю современную эпоху.

Следует отметить, что Пазолини является одним из любимых авторов Дженны и неоднократно упоминается в романе «Италия De Profundis» как неоспоримая величина итальянской истории и культуры. Уже тот факт, что в качестве эпиграфа для романа Дженна выбирает цитату из «Нефти» говорит о том, что писатель в некотором роде является преемником Пазолини и разделяет его творческие принципы:

Когда я планировал и писал мой роман, я делал нечто совсем иное, чем планировать и писать: я нащупывал в себе чувство реальности и ее течение, и как только я смог выстроить в себе ощущение и течение этой реальности, я попытался ею овладеть. <...> В то самое время, пока я планировал и писал мой роман, я нащупывал ощущение реальности и овладевал ею, и в процессе творческого акта, который сопровождал этот поиск, я мечтал освободиться от самого себя, то есть – умереть<sup>2</sup>.

То, что писатель-режиссер становится для Дженны одним из литературных отцов, не следует игнорировать. Как замечает Э. Патти, «Нефть» Пазолини представляет собой первый образец «неопределенного нарративного объекта», ярким примером которого является «Италия De Profundis» Дженны [Patti 2010, р. 85]. Как и «Нефть» Пазолини, роман Дженны – это лоскуты текстовой ткани, которая пытается вобрать в себя все виды интеллектуального искусства, но прежде всего искусства кинематографического.

Тема кинематографа сквозной линией проходит в сюжетной канве романа Дженны. В главе «Тоска по любви» герой присутствует

---

<sup>2</sup> *Genna G. Italia De Profundis. Milano: Minimum fax, 2008. 352 p.* Цитируется по оригинальному изданию, поскольку в переводном издании эпиграф опущен. Перевод мой. – Т. Б.

на съемках сериала и знакомится с актрисой, которая становится его возлюбленной. Травма разрыва с этой женщиной постепенно приводит героя к страшным экспериментам над собственным телом и душой. В этой главе впервые поднимается тема киноискусства:

Это чудо искусства становится возможным благодаря суматошной работе целой толпы народа, четкой координации движений знатоков своего дела, этих человеческих муравьев: звукорежиссеров, костюмеров, статистов, осветителей, фотографов, продюсеров – нескольких десятков человек, что движутся под взглядом режиссера...<sup>3</sup>

Размышления на тему киноискусства продолжаются в главе «Проездом в Венеции», где оно противопоставляется литературному творчеству:

Киноискусство – сложное ремесло, ибо оно создается коллективом. Оно несуразно и волшебно. <...> Кино – одно из самых молодых искусств, поэтому тем, кто его творит, грозит опасность перегореть раньше других (с. 214).

Писатель творит в одиночку, тогда как для создания кинофильма требуется коллектив, литература существует много веков, и в этом смысле также противостоит кинематографу. Как отмечает Д. Симонетти: «Если классическая литература предлагает читателю альтернативный мир и альтернативную жизнь, то кинообраз дает зрителю возможность присутствовать одновременно и в этом, реальном, и в другом, альтернативном, мире» [Simonetti 2018, p. 17]. К такому же эффекту стремится Дженна, пытаясь отразить в романе современную реальность и делая протагонистом писателя Джузеппе Дженну.

Кинематограф для героя Дженны – искусство притворства, преображающее личность. Воплощая это искусство на экране, вживаясь в чужие образы, актриса и в жизни не может отказаться от игры, что отталкивает от нее героя, который стремится добраться до настоящей сущности любимой. Перевоплощение возлюбленной перед камерой приводит героя в изумление и восхищение, но вместе с тем внушает страх:

Едва режиссер крикнул «мотор», как ее лицо изменилось прямо на моих изумленных глазах. Оно покрылось морщинами и отразило

<sup>3</sup> Дженна Д. Италия De Profundis. М.: АСТ, 2019. С. 99. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

бесконечную боль, которая становилась все сильнее, все глубже. <...> Брови ее поднялись, лоб нахмурился, на лице появилось выражение отрешенной сосредоточенности на себе и собственном прошлом, и я побледнел (с. 101).

Мир кинематографа присутствует в романе не только в качестве фона для отношений героя с возлюбленной. В главе «Проездом в Венеции» герой выступает в качестве члена жюри на Венецианском фестивале. Повествователь подробно рассматривает скрытую от глаз простых зрителей кухню важнейшего кинематографического события Европы, описывает итальянский бомонд кинематографа:

Вон высохшая Карла Соццани, одетая, точно Спок с планеты Вулкан <...>, Джорджо Гори с женой Кристиной Пароди – непревзойденные короли супружеских измен, обсуждаемые во всех глянцевого журналах. Вон Франко Тато со своей пассией, бывшей актрисой Соной Рауле. <...> Вон старенький Луиджи Ронди, бывший председатель фестиваля (с. 220).

Повествователь дает собственные характеристики присутствующим, а также подробно пересказывает и анализирует киноленты, которые посмотрел герой в качестве члена жюри. Среди них «Опера Ява» Гарина Нугрохо, фильм, которому посвящается пять страниц романа. Повествователь проводит параллель с тем, что увидел герой на экране и тем, что происходит в зале после просмотра:

Все только что видели, как демоны разожгли вселенскую войну в «Опере Ява», но никто не понял, о чем шла речь, а ведь те же самые демоны заражают сознание... разжигают гнев, накатывающий внезапно и неудержимо... <...> Здесь – все человеческие достоинства и пороки в сокращенном, преобразованном виде, под отвергнутым баньяном. Новая «Опера Ява», разыгранная в зале жюри незаметно для ее участников (с. 229–230).

Одной из главных фигур Венецианского кинофестиваля для героя становится Дэвид Линч. Герою удается осуществить мечту – познакомиться со своим кумиром и отправиться с ним на прогулку по Венеции, где писатель неожиданно для себя совершает путешествие в глубины собственного «я». Две рецензии на фильм Линча «Внутренняя Империя» органично встраиваются Дженной в конструкцию романа.

Фильм Линча – это калейдоскоп кошмаров с весьма напряженными ассоциативно связанными сценами и пространственными отступ-

лениями. По мысли упомянутого повествователем анонимного кинокритика, он представляет собой размышления о кинематографе как о мире бесконечных возможностей и является ярким примером постмодернистского искусства. Внешне не связанные между собой сцены из жизни героини и ее двойника путают зрителя, смешивая мир яви и сна, реальности и подсознания. Разбор поэтики «Внутренней империи» Линча, представленный в романе, вскрывает основные принципы стилистики режиссера, которые Дженна пытается применить к своему литературному тексту:

Фильм-намек (намекы у Линча и составляют повествование). Сюжет отсутствует: присутствует намек. Поскольку вся ткань повествования – сплошная аллегория, никакого сюжета тут быть не может... Неопределенное, аллегорическое отсылает нас к бесконечности сознания: в каждой ленте Линча присутствуют черно-белые кадры, физически отсылающие к истокам кинематографа и (не так явно) к священным символам, к Дао... (с. 232).

Подобно тому как Линч отсылает к истокам киноискусства, Дженна использует в качестве отсылок к истокам литературы многочисленные скрытые цитаты, проанализированные нами в отдельной работе: «Моя голова висит над облаками. Не устаю я лепить свою статую» (Плотин); «Наш город, сам ты видишь, потрясен ужасной бурей и главы не в силах из бездны волн кровавых приподнять» (Софокл), и др. [Быстрова 2018].

Следы линчеванского стиля можно проследить на материале всего романа Дженны, но особенно символический смысл носит сцена, завершающая главу о Венецианском фестивале. Так, во время прогулки по Венеции Линч приводит писателя к маленькой деревянной двери бирюзового цвета, после чего герой вдруг оказывается внутри, сидя на соломенном стуле, стараясь не шевелиться:

...меня скручивает в судороге, разрывает от икоты, выпученные глаза с ужасом вращаются в орбитах, слезы льются ручьем, я чувствую ужас, от которого скручивает тело, от которого путаются мысли, руки, не в силах выдержать тела, обвивают ножки стула, это я, и в то же время словно кто-то (с. 252).

Утром герой благополучно оказывается в отеле и пакует чемоданы, однако вторая часть романа открывается сценой, в которой он неожиданно становится плачущей женщиной:

В полной тишине дрожит маленькое пятнышко света, робко освещающая лоб и глаза неизвестной женщины. <...> У нее затравленный



взгляд, в котором читается бесконечный ужас, зрачки расширены, из глаз капают слезы. Она шевелит губами: «Не надо... Не надо... Умоляю». <...> Внезапно раздается страшный крик, крик чистого ужаса... <...> Имя женщины – Джузеппе Дженна (с. 254–255).

Образ плачущей женщины в романе Дженны имеет двойную природу, одновременно являясь носителем и кинематографической, и литературной традиции (он появляется в цитируемом Дженной стихотворении Леопарди) (с. 97). Тем самым вводится мотив двойничества, также отсылающий к «Внутренней Империи» Линча, но вместе с тем и к «Нефти» Пазолини, где протагонист тоже превращается в женщину [Пазолини 2015].

Следует отметить, что образ экрана, возникающий в романе Дженны, носит зловещий характер. Когда оператор наводит камеру на членов жюри и герой Дженны видит себя на большом экране, в него вселяется ужас при виде расплывшегося и неузнаваемого лица. Огромный экран транслирует видоизмененную и пугающую действительность и выступает в качестве зеркала, преображающего и искажающего самого героя:

Я смотрю на экран – и в тот же самый миг вижу на нем себя, вижу, как огромная светящаяся плоская фигура встает и прижимает руку к груди, как расплывается по огромному плоскому экрану мое лицо, как мои невнятные черты и мое неопределенное будущее расплзаются вширь, как все мои страхи в единый миг материализуются в этом безжизненном и недвижимом, раздувшимся до невероятных размеров плоском лице (с. 221).

Герой осознает, что экран преображает не только его, но и современное общество в целом, он управляет толпой, но при этом представляет не настоящий, а выдуманный параллельный мир идеальных медиаобразов.

Мотив обретения медиадвойника, присутствия медиа во всех сферах деятельности современного человека проходит сквозь весь роман Дженны. Если кинематограф – это чудо киноискусства, помогающее прикоснуться к иной реальности и через нее осознать себя, то широкая трансляция низкой телевизионной культуры, по мысли Дженны, служит главной причиной угасания итальянской культуры, причиной обнищания языка и забвения истории.

Принято выделять такие приемы литературной кинематографичности, как монтаж, точка зрения, крупный и дальний планы, особое использование синтаксиса и сценарное пунктуационно-

графическое оформление текста, а также динамику повествования и его визуальное восприятие [Мартьянова 2011]. Все это активно задействуется Дженной.

Прием монтажа заключается в расположении рядом двух элементов текста, которые, соединяясь, рожают новое восприятие прочитанного, стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения [Эйзенштейн 1955, с. 253].

Именно по принципу монтажа, соединяя разные метафорически насыщенные образы, связанные сложным ассоциативным рядом, писатель строит большой фрагмент текста четвертой главы (17 страниц):

Смесь над Духовниками, жестокою правду пою – откуда тянется страшная, горящая золотом Тень? – бредут по сухим ветвям, хрустит под ногами хворост, томятся по воздуху жаждой, чума в эфире парит, трепещет дрожащее тело – собака виляет хвостом, гипс ила сковал ее лапы – цепочка шагает гуськом и тянет свинцовые гири – огромные бурдюки, в них словно налили металла, но в них только воздух чумной – гуськом к Королеве своей, плодит она белые яйца, у лона застывший самец, он станет ее пропитанием – о юные тени, глаза ваши мертвенно-бледны, Вы чаеете Славы, Войны – лепечете странные звуки, потухшее древнее солнце палит бесплодную землю... (с. 80)

Прием точки зрения заключается в наличии в произведении субъекта речи, через сознание которого читатель воспринимает художественный мир и все в нем происходящее. Воспринимающее сознание присутствует в романе Дженны постоянно, принадлежит нарратору и воссоздает эффект съемки происходящего кинокамерой:

Она, одна из актрис, стояла на ступеньке заброшенной виллы, под сенью щербатой стены с облупившейся штукатуркой... <...> Сияющая, в белом наряде начала двадцатого века: черные, почти переходящие в синеву волосы, собранные в узел. <...> Луноподобное лицо излучало свет, какой излучает жемчужина в лучах зимнего солнца. Ее улыбке придавали особую прелесть чуть выдающиеся передние зубы... <...> ... цвета блестящей слоновой кости, кисти рук были нежно сплетенные у лона, хрупкие и прозрачные, как иные породы редкого мрамора. Длинные и изящные пальцы Авроры, молочно-опаловая, благородная, изящно вытянутая шея, глаза цвета спелого ореха, с внезапным отливом глубокой зелени, склоненная головка, молча внимавшая указаниям режиссера, идеальные ушки совершенной формы, в мочки которых были вдеты старинные серьги (с. 99–100).

Дженна активно задействует комбинацию крупного и дальнего планов, позволяющих то выделить описываемый объект, то показать всю картину целиком:

Энцино, упоротый, лежит на диване, укрывшись грязным шерстяным одеялом. На столе сидит какая-то девица, разглядывающая блюдо из грязного стекла, в котором примостился почернелый банан и перезрелая слива. Она стянула майку, ее мертвые груди свисают, точно свинцовые гири (с. 130).

Особенно активно этот прием задействуется при описании сексуальных сцен, а также в главе «Конец есть начало», в которой герой проводит новогоднюю ночь с окоченевшим трупом отца. В ряде случаев писатель открыто оформляет текст в кинематографические сцены, акцентируя ту или иную картинку, подобно оператору кинокамеры:

Сцена абсолютного телесного совершенства... произведшая на меня невероятное впечатление. Ее голое тело, длинные руки, ладони, что срослись со стеклянным блестящим столом, белоснежная кожа, нежные впадины лопаток, позвоночник, прогнутый и слегка впалый в районе поясницы, округлые ягодицы, повернутые ко мне... смотрящие вниз идеальные груди... шелковые волосы, локти, словно созданные из чего-то сияюще-лунного (с. 107).

Писатель не пренебрегает синтаксическим и графическим оформлением текста: многочисленные тире, отмечающие границы изображаемого образа, короткие предложения, двойные абзацы, выделение курсивом, а также рамкой встречаются в романе неоднократно.

В тексте присутствуют многочисленные сцены фрагментарных диалогов, которые ведут эпизодические герои. Протагонист представлен в позиции наблюдателя и никак не участвует в происходящем. Вторым таким наблюдателем становится читатель. Складывается впечатление, что читатель, подобно герою, оказывается зрителем перед экраном<sup>4</sup>.

В современном мире на человека ежедневно обрушивается значительный поток визуальных образов, и потому большая литература, вслед за медиа, склоняется к гибридным жанровым формам и пытается активно интегрироваться с другими видами искусств. Роман подобно губке впитывает в себя поэзию, песню, элементы

---

<sup>4</sup> См., напр.: *Дженна Д.* Указ. соч. С. 131–132.

журналистского и политического дискурса, комикса, и в том числе усваивает язык спектакля и кинематографа. Роман Джузеппе Дженны «Италия De Profundis» – яркий пример такого рода литературного эксперимента.

### *Литература*

---

- Быстрова 2018 – *Быстрова Т.А.* Скрытая цитата в романе Джузеппе Дженны «Italia De Profundis»: Проблема выявления и перевода // Миры литературного перевода: Материалы тематических семинаров IV Междунар. конгресса переводчиков художественной литературы. М.: АНО «Институт перевода», ООО «Бослен», 2018. С. 314–320.
- Мартьянова 2011 – *Мартьянова И.А.* Кинематограф русского текста. СПб.: Своё издательство, 2011.
- Можяева 2006 – *Можяева Т.Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Пазолини 2015 – *Пазолини П.П.* Нефть // Митин журнал. 2015. № 68. С. 260–472.
- Эйзенштейн 1955 – *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1955.
- Bellardi 2018 – *Bellardi M.* The Cinematic Mode in Fiction.
- Failla 2009 – *Failla S.G.* ITALIA DE PROFUNDIS di Giuseppe Genna [Электронный ресурс] // Letteratitudine. Un open-blog. URL: <http://letteratitudine.blog.katweb.it/tag/subhaga-gaetano-failla> (дата обращения 13 марта 2019).
- Patti 2010 – *Patti E.* Petrolio, a model of UNO in Giuseppe Genna's Italia De Profundis // Journal of Romance Studies. 2010. Vol. 10. № 1. P. 83–95.
- Purgar 2013 – *Purgar K.* Literature as film. Strategy and aesthetics of “cinematic” narration in the novel I'm not scared by Niccolò Ammaniti // New perspectives in Italian cultural studies. Vol. 2. The arts and history / Ed. by G. Parati. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013. P. 73–95.
- Simonetti 2018 – *Simonetti G.* La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea. Bologna: Il Mulino, 2018.

### *References*

---

- Bellardi, M. (2018), “The Cinematic Mode in Fiction”, *Frontiers of Narrative Studies*, Vol. 4, Special Issue, pp. 24–47.
- Bystrova, T.A. (2018), “Hidden quote in Giuseppe Genna's Novel 'Italia De Profundis'”, The issue of the revealing and translation. *The Worlds of Literary Translation, Materials of thematic seminars of IV International. Congress of the fiction translators*, Institute of Translation, ООО “Boslen”, Moscow, Russia, pp. 314–320.
- Eizenshtein, S.M. (1955), *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Iskusstvo, Moscow, Russia.

- Failla, S.G. (2008), ITALIA DE PROFUNDIS of Giuseppe Genna, *Letteratitudine* [Online], available at: <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/tag/subhaga-gaetano-failla> (Accessed 13 March 2020).
- Mart'yanova, I.A. (2011), *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematograph of Russian text], Svoe Izdatelstvo, Saint Petersburg, Russia.
- Mozhaeva, T.G. (2006), Language tools for the implementation of the film looking in a literary text, Abstract of Ph.D. dissertation, Barnaul, Russia.
- Pasolini, P. (2015), "The Oil", *Mitin zhurnal*, no. 68, pp. 260–472.
- Patti, E. (2010), "Petrolio, a model of UNO in Giuseppe Genna's Italia De Profundis", *Journal of Romance Studies*, no. 10 (1), pp. 83–95.
- Purgar, K. (2013), "Literature as film. Strategy and aesthetics of "cinematic" narration in the novel I'm not scared by Niccolò Ammaniti", *New perspectives in Italian Cultural Studies*, Volume 2, The arts and history, Ed. by G. Parati. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2013, pp. 73–95.
- Simonetti, G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* [The literature around us. Narration and poetry in modern Italy], Il Mulino, Bologna, Italy.

### *Информация об авторе*

*Татьяна А. Быстрова*, кандидат филологических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129226, Россия, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, корп. 1; [tassina@yandex.ru](mailto:tassina@yandex.ru)

### *Information about the author*

*Tat'yana A. Bystrova*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow City University, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 4, 2 Sel'skokhozyaistvennyi Lane, Moscow, Russia, 129226; [tassina@yandex.ru](mailto:tassina@yandex.ru)

Прием контаминации  
в реализации принципа палимпсеста  
(на материале произведений Т. Пратчетта)

Екатерина В. Крюкова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, 3110ekaterina@gmail.com*

*Аннотация.* Модель литературного палимпсеста, впервые предложенная Ж. Женеттом, помогла по-новому взглянуть на связи между текстами. Использование понятия «палимпсест» в переносном значении как иерархии проступающих друг через друга текстов, будь то разные версии одного текста или тексты, пересекающиеся в едином нарративном пространстве, особенно актуально на современном этапе, когда под влиянием глобализации общества массовая культура проникла во все сферы деятельности человека, включая литературную, и текст уже может состоять не только из слоев текстов литературных, но также текстов кино или даже музыки. Отдельного внимания заслуживает выделение и анализ приемов, с помощью которых происходит реализация принципа палимпсеста. В этом смысле особый интерес представляет контаминация, которая позволяет модели палимпсеста функционировать не только на сюжетном, но и на лексико-стилистическом уровне, что наглядно иллюстрирует идеи В. Шкловского о единстве приемов стиля и сюжетосложения. На материале юмористического фэнтези современного британского писателя Терри Пратчетта в статье рассматриваются примеры использования приема контаминации в создании палимпсестной ткани произведения, а также делается вывод, на достижение какого эффекта направлено его использование.

*Ключевые слова:* палимпсест, контаминация, фэнтези, Т. Пратчетт

*Для цитирования:* Крюкова Е.В. Прием контаминации в реализации принципа палимпсеста (на материале произведений Т. Пратчетта) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 94–102. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-94-102

## Contamination as a means of realization of the principle of palimpsest (a case study of T. Pratchett's works)

Ekaterina V. Kryukova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
3110ekaterina@gmail.com*

*Abstract.* The model of literary palimpsest originally expressed by G. Genette gave a new perspective on the links existing between texts. Using the notion of palimpsest in its metaphorical meaning as a hierarchy of texts shining through each other, be it different versions of the same text or texts intersecting in the common narrative space, is of essential value now, when under the influence of the globalization mass culture has made its way into all spheres of human life, including literary one, and a text may consist of not only literary texts but also those of the cinema and even music. Particular attention is to be paid to identifying and analyzing devices aimed at the realization of the principle of palimpsest. In this respect of special interest is contamination, which allows the model of palimpsest to function not only on the level of the plot but also on that of lexical-stylistic means, illustrating V. Shklovsky's idea of the unity of the devices of style and those of plot construction. Making a case study of the comic fantasy series by the modern English writer Terry Pratchett, the article considers the examples of using contamination in creating the palimpsest fabric of the written work and sums up the effects it is used for.

*Keywords:* palimpsest, contamination, fantasy, T. Pratchett

*For citation:* Kryukova, E.V. (2020), "Contamination as a means of realization of the principle of palimpsest (a case study of T. Pratchett's works)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 94–102, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-94-102

Появление и развитие массовой культуры значительно повлияло на формы передачи культурного знания, что привело к переосмыслению многих культурных представлений и выявлению межтекстовых связей, которые ранее не принимались во внимание. По-настоящему актуальной для понимания механизма реализации транстекстуальных смыслов стала модель литературного палимпсеста, впервые представленная в работе Ж. Женетта 1982 г. «Палимпсесты: литература во второй степени». Изначально палимпсестом в древности называлась рукопись на пергаменте, на котором ранее уже был написан текст, т. е. новый текст наносился поверх старого, и таких слоев, проступающих друг через друга,

могло быть неисчислимо много<sup>1</sup>. Размышляя о современной литературе, Ж. Женетт выдвигает идею литературного палимпсеста, где в качестве слоев текста выступают всевозможные отсылки на литературу прошлого [Genette 1997]. С тех пор эта концепция развивалась и уточнялась в работах разных ученых [Шатин 1997, Проскурич 2001, Тюпа 2013 и др.].

И действительно использование понятия «палимпсест» в переносном значении как иерархии проступающих друг через друга текстов, будь то разные версии одного текста или тексты, пересекающиеся в едином нарративном пространстве, особенно актуально на современном этапе, когда массовая культура проникла во все сферы деятельности человека, включая литературную, и текст уже может состоять не только из слоев текстов литературных, но также и текстов кино или даже музыки.

Вопрос, который заслуживает отдельного внимания, – это выделение и анализ приемов, с помощью которых происходит реализации принципа палимпсеста. В этом смысле особый интерес представляет контаминация, которая позволяет модели палимпсеста работать не только на сюжетном, но и на лексико-стилистическом уровне, что наглядно иллюстрирует идеи В. Шкловского о единстве приемов стиля и сюжетосложения [Шкловский 1929]. Контаминация (от лат. “contaminatio” – «соприкосновение», «смешение») может представлять собой, с одной стороны, возникновение новой формы путем объединения элементов двух сходных форм, а с другой – комбинацию эпизодов разных произведений и введение в рассказ событий из другого произведения<sup>2</sup>.

То, как с помощью контаминации происходит реализация модели палимпсеста, ярко иллюстрирует серия юмористического фэнтези «Плоский мир» (“Discworld”), написанная современным британским писателем Терри Пратчеттом (Terry Pratchett). За вклад в литературу Т. Пратчетт был награжден званием кавалера ордена Британской империи, а читатели по всему миру признают его одним из лучших англоязычных писателей. Сам Т. Пратчетт говорил, что «Плоский мир» получился путем объединения «нескольких типичных фэнтезийных вселенных»<sup>3</sup>, что еще раз

<sup>1</sup> Словарь античности. Словарь античности: Пер. с нем. / Отв. ред. В.И. Кузицин. М.: Прогресс, 1989. С. 407.

<sup>2</sup> Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов [Электронный ресурс]. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=контаминация&all=x> (дата обращения 20 февраля 2020).



подводит нас к идее о палимпсестной структуре художественного текста. Сознательно соединяя вместе несколько сказочных миров, Т. Пратчетт создает уникальный палимпсестный коллаж, который позволяет через многочисленные связи с другими текстами, часто представленными в юмористическом ключе, переосмыслить проблемы современного общества. И одним из самых ярких способов достижения этого является именно контаминация.

На сюжетном уровне контаминация представлена, в первую очередь, в романе «Ведьмы за границей» (“Witches Abroad”, 1991). Несмотря на то что внешний сюжет романа представляет собой интерпретацию «Золушки», в повествование также вплетены и элементы других сказок. Три ведьмы – матушка Ветровоск (Granpu Weatherwax), нянюшка Ягг (Nanny Ogg) и Маграт (Magrat) – отправляются в далекий город Орлея (Genoa), чтобы не дать крестнице Маграт выйти замуж за принца, который, на самом деле, обыкновенный лягушонок, как в сказке «Король-Лягушонок». Отличие заключается в том, что он всегда был лягушонком, пока его не превратила в человека ведьма Лилит (Lilith), для которой важно, чтобы сказки сбывались, давая ей таким образом силу. Чем ближе ведьмы приближаются к Орлею, тем больше местность напоминает сказочный коллаж, превратившийся в реальность.

В начале пути ведьмы попадают в замок, чьи обитатели спят крепким сном. Осматриваясь, матушка Ветровоск замечает, что за этим «стоит прялка»<sup>4</sup> (с. 159). Ситуация легко узнаваема как героями книги, так и читателем: оплетенный терновником замок, погруженный в сон, и упоминание веретена, – это, конечно же, элементы «Спящей красавицы» (“Sleeping Beauty”), традиционной европейской сказки (ATU 410) [Uther 2004]. Англоязычному читателю знакомы версии и Шарля Перро, и братьев Гримм, но, пожалуй, самой известной стала мультипликационная сказка студии Дисней 1959 г. Следуя в большей степени сказке Ш. Перро, сократив количество фей с семи до трех, диснеевская «Спящая красавица» перекликается также и с версией братьев Гримм, что видно, в частности, по второму имени диснеевской принцессы (ср. Аврора – имя принцессы в сказке Ш. Перро и Роза – имя принцессы из сказки братьев Гримм – Briar Rose, т. е. «роза с шипами»)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *Невский Б.* Терри Пратчетт. Демиург Плоского мира [Электронный ресурс] // Мир фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/book/terry-pratchett> (дата обращения 20 февраля 2020).

<sup>4</sup> *Пратчетт Т.* Ведьмы за границей / Пер. с англ. П. Киракозова. М.: Эксмо, 2019. 416 с. (Далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.)

У Диснея персонажи приближены по характеру и эмоциям к реальным людям, но даже «осовременив» сказку и став ее самой узнаваемой версией, теперь в виде кинотекста, мультфильм наполнен стереотипами – герои либо добрые, либо злые, а основной идеей является сила идеализированной любви. Именно эти стереотипы и обыгрывает Т. Пратчетт в своем романе.

Прием закадрового голоса в тексте<sup>6</sup> (р. 113) сразу вызывает ассоциации с кино, т. е. тем самым диснеевским мультфильмом, а описание замка отсылает нас к фольклорной сказке<sup>7</sup>. Видя, в каком состоянии находится замок и его обитатели, ведьмы сразу понимают, что речь идет о могущественной магии, и действительно, чары наложила ведьма Лилит, которая играет в Плоском мире роль диснеевской Малефисенты. Противопоставление диснеевского мультфильма – три добрые ведьмы и одна злая – сохраняется на протяжении всего романа, с тем различием, что три героини – «добрые феи» не позволяют случаться сказкам Лилит. Героини разрушают чары злой ведьмы, даже хотя чары эти направлены на то, чтобы все «жили долго и счастливо». Ведь это и делает Лилит злой ведьмой, поскольку любая сказка, совершающаяся против воли героев, – это страдания.

Такое развитие сюжета, конечно же, является новым по сравнению с предыдущими версиями сказки, и даже Маграт сомневается в правильности поступка ведьм. Однако матушка Ветровоск возражает, что способность продраться через заросли совсем не указывает на то, что из принца получится хороший муж (р. 118). В ответе матушки содержится авторская идея переосмысления сказочных стереотипов в контексте современных реалий и современного мышления, что и реализуется через обращение к принципу палимпсеста, основанному, в частности, на контаминации.

Покинув уже проснувшийся замок, ведьмы встречают девочку в красной накидке. Ведьмы начинают подозревать неладное и, расспросив девочку, выясняют, что мама предупреждала ее о волке, а сама девочка идет навестить приболевшую бабушку (р. 120). По перечисленным элементам становится очевидным, что речь дей-

---

<sup>5</sup>Oh my Disney Official Site, “9 Things You Didn’t Know About *Sleeping Beauty*” [Электронный ресурс]. URL: <https://ohmy.disney.com/movies/2015/06/13/10-things-you-didnt-know-about-sleeping-beauty/> (дата обращения 20 февраля 2020).

<sup>6</sup>*Pratchett T. Witches Abroad*. Corgi Books, 1991. (Далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.)

<sup>7</sup>*Sleeping Beauty Tales* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pitt.edu/~dash/type0410.html> (дата обращения 20 февраля 2020).

ствительно идет о «Красной Шапочке» (“Little Red Riding Hood”) – популярной международной сказке (ATU 333) [Uther 2004].

Пратчеттовская «Красная Шапочка» основана как на первой литературной версии Ш. Перро, который и вводит в образ героини элемент одежды красную шапочку, так и на версии братьев Гримм, где в конце дровосеки убивают волка, разрезают ему живот и спасают бабушку и Красную Шапочку. При этом контаминация в пратчеттовской версии усложняется еще и отсылками на две другие сказки. Так, вопрос девочки, не злая ли перед ней ведьма, что в оригинале выглядит как “You’re not the wicked witch, are you?” (р. 120), ассоциируется у англоязычного читателя с “the wicked witch of the east” – Злой ведьмой Востока из сказки Л.Ф. Баума, более известной по американской музыкальной версии «Волшебник страны Оз» (“The Wizard of Oz”). Вторым «чужеродным» элементом является то, что ведьмы представляются цветочными феями (“flower fairies”) (р. 120). Английское “fairies”, с одной стороны, отсылает к предыдущей сказке о Спящей красавице, в частности к ее диснеевской версии, где у фей были имена Flora (Флора), Fauna (Фауна) и Merryweather (Меривеза). Пратчеттовские героини придумывают себе имена по цветам – Маргаритка (Tulip), Ромашка (Daisy), т. е. речь идет о флоре, и по животному – Ежика (Hedgehog), т. е. речь идет о фауне. С другой стороны, слово “fairies” в англоязычной культуре связано с фольклорно-сказочным «лесным народом», небольшими волшебными существами с человеческой внешностью, которые могли намеренно вредить людям<sup>8</sup>. Эта двоякость образа “fairy” также используется Т. Пратчеттом, когда ведьмы добираются до дома бабушки. Старушка не торопится пускать их внутрь, когда те представляются феями, ведь она путает их с тем самым «лесным народом», что делает ситуацию достаточно комичной.

В итоге, уговорив старушку, ведьмы устраивают волку засаду, и когда тот забирается в дом, следует практически прямая отсылка к широко известной фразе из «Красной Шапочки» про большие зубы: “Oh, blimey, I never realized you had teeth that big –” (р. 126) / – «Вот это да, никогда бы не подумала, что ты *такой* огромный...» (с. 178).

Оглушив волка сковородой, матушка отмечает, что настоящие волки не должны ходить на задних лапах или открывать двери. Она заглядывает волку в сознание и видит, что он начал сходить с ума, поскольку для того, чтобы сказка о Красной Шапочке вопло-

---

<sup>8</sup>Historic UK. The History and Heritage Accommodation Guide, “The Origins of Faeries” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.historic-uk.com/CultureUK/The-Origins-of-Fairies/> (дата обращения 20 февраля 2020).

тилась в жизнь, Лилит внушила ему, что он человек, навязав ему роль волка из сказки. И, как у братьев Grimm, в этот момент появляются дровосеки. Подлинный трагизм ситуации заключается в том, что волк сам умоляет о «конце», о своей смерти, не в силах больше продолжать такое существование: “Preeees <...> Annn enp-dinggg? Noaaaow?” (р. 130) / – «Пршшшуу <...> Прррик-конншь мнняя! Скорррреее!» (с. 183). Дровосеки убивают «злого» волка, реализуя тем самым сказочный сюжет до конца, но в данном случае это событие символизирует не «счастливый конец», а конец мучений.

Прием контаминации развивается дальше, когда выясняется, что в лесу и другие животные ведут себя, как люди. Так, очевидной становится отсылка на сказку «Три медведя» (“The Story of the Three Bears”): “There used to be a family of bears living not far away”. <...> “In a cottage?” (pp. 133-134) / «И неподалеку отсюда обитает очень необычная медвежья семья. <...> ...живут они в самом настоящем домике» (с. 189). При этом их соседями были свиньи, что отсылает нас к сказке «Три поросенка» (“The Three Little Pigs”): «I mean pigs. <...> What pork is before it’s pork? Pigs” (р. 134) / «Я говорю о настоящих *свиньях*. <...> Чем бывает свинина, до того как становится свиной? Свиной» (с. 189). Каждая последующая деталь усиливает сходство со сказкой:

“There were three of them. Little pigs”. – Трое их было. Три поросенка.  
 “What happened to them?” <...> – Было? А с ними что-то случилось?  
 <...>  
 “The wolf ate them” (р. 134). – Их съел волк (с. 189–190).

И опять благодаря логике скептицизма знакомый сюжет начинает играть новыми красками, добавляя ситуации юмористический оттенок, ведь строители из поросят вышли никудышные (р. 134). Название ни одной сказки не упоминается здесь напрямую, но использование автором основных сюжетных элементов сказок сразу же узнается читателем<sup>9</sup>.

В «Плоском мире» Т. Пратчетта контаминация также является приемом создания лексико-стилистического палимпсеста, что дает возможность более детально в дальнейшем исследовать ткань произведения уже на уровне языкового символа – слова. В том же романе «Ведьмы за границей» у любвеобильного гнома

<sup>9</sup>English Fairy Tales. Retold by Flora Annie Steel. First published by Macmillan & Co. 1918 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/17034/17034-h/17034-h.htm> (дата обращения 20 февраля 2020).

имя Casanunda (Казанунда), а в романе «Carpe Jugulum. Хватай за горло» (“Carpe Jugulum”) у вампирского клана фамилия Магрук (Сорокула).

В заключение следует отметить, что прием контаминации, лежащий в основе реализации принципа палимпсеста в рассмотренных примерах, позволяет автору, с одной стороны, построить связь с читателем, затягивая его в единый сказочный мир через узнаваемые из других текстов отсылки, а с другой – привлечь его внимание к проблемам, которые заслуживают переосмысления. Неожиданное для читателя проникновение в выбранный текст отрывков из других, широко знакомых текстов, будь то кино или другая литература, усиливает эмоциональную и юмористическую нагрузку произведения и демонстрирует непрерывную связь между текстами в самом широком смысле. В свою очередь, применение современной логики к старым, знакомым сказочным сюжетам и мотивам позволяет Т. Пратчетту актуализировать их в контексте современных реалий.

### Литература

- Проскурин 2001 – *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 462 с.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Поэтика палимпсеста в «Докторе Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). М., 2013. С. 141–152.
- Шатин 1997 – *Шатин Ю.В.* Минья и палимпсест // *Ars interpretandi*: Сб. статей к 75-летию Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222–225.
- Шкловский 1929 – *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24–67 [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm#svaz> (дата обращения 20 февраля 2020).
- Genette 1997 – *Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree: University of Nebraska Press, 1997.
- Uther 2004 – *Uther H.-J.* The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Parts I-III. Helsinki, 2004.

### References

- Genette, G. (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press.
- Proskurin, O.A. (2001), *Poehziya Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest* [Pushkin's Poetry or Versatile Palimpsest], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- Shatin, Yu.V. (1997). "Menaion and Palimpsest", *Ars interpretandi: Sb. statei k 75-letiyu Yu.N. Chumakova* [Ars interpretandi: Collected articles toward 75-th anniversary of Ju.N. Chumakov], Novosibirsk, Russia, pp. 222–225.
- Shklovsky, V. (1929), "The Relationship of the Plot Techniques with the General Techniques of Style", *O teorii prozy* [Theory of Prose], Federatsiya, Moscow, Russia, pp. 24–67 [Online], available at: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm#svaz> (Accessed 20 Feb 2020).
- Тура, В.И. (2013), "The Poetics of Palimpsest in 'Doctor Zhivago' ", *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 2 (25), pp. 141–152.
- Uther H.-J. (2004), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Parts I-III. Helsinki.

### *Информация об авторе*

*Екатерина В. Крюкова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; 3110ekaterina@gmail.com

### *Information about the author*

*Ekaterina V. Kryukova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; 3110ekaterina@gmail.com

УДК 81'255.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-103-113

Перевод Г. Барабтарло неоконченного романа  
В. Набокова «Лаура и ее оригинал»  
в контексте традиций художественного перевода

Екатерина А. Баракат

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

*Аннотация.* В центре статьи – последний неоконченный англоязычный роман Владимира Набокова “The Original of Laura” и его перевод на русский язык Геннадием Барабтарло. Автор анализирует переводческую стратегию Барабтарло, используя методологический инструментарий, предложенный Жозе Ламбером и Хендриксом ван Горпом. Отправной точкой исследования стал тезис Барабтарло об отречении от ненавистной ему советской школы перевода в связи с тем, что в рамках реалистического перевода применяется насилие над оригиналом. Тем не менее автор приходит к заключению о том, что переводческая стратегия Барабтарло представляет собой синтез постулатов советской и западной традиций художественного перевода, и в частности пример постепенно набирающей обороты тенденции к большей форенизации. Однако перевод Барабтарло – один из примеров чрезмерно буквального перевода. Переводчик старается максимально приблизить читателей к оригиналу и сохранить в переводе все литературные приемы, в особенности продемонстрировать двусмысленность многих фрагментов, направляя читателя в том числе с помощью всевозможных комментариев. Нередко Барабтарло старается быть настолько близким к оригиналу, конечно, в том виде, в котором он понимает его, что порой принимает довольно неординарные переводческие решения.

*Ключевые слова:* Владимир Набоков, перевод, форенизация, буквализм, советская школа перевода

*Для цитирования:* Баракат Е.А. Перевод Г. Барабтарло неоконченного романа В. Набокова «Лаура и ее оригинал» в контексте традиций художественного перевода // Вестник РГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 103–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-103-113

---

© Баракат Е.А., 2020

G. Barabtarlo's translation  
of V. Nabokov's unfinished novel "The Original of Laura"  
in the context of literary translation traditions

Ekaterina A. Barakat

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

*Abstract.* The article is focused on the last unfinished English novel by Vladimir Nabokov "The Original of Laura" and its translation into Russian by Gennady Barabtarlo. The author analyzes the translation strategy of Barabtarlo, using the methodological tools proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp. The starting point of the study was Barabtarlo's thesis about the renunciation of the Soviet translation school that he hated due to the fact that in the framework of realistic translation translators used violence against the original. Nevertheless, the author comes to the conclusion that the translation strategy of Barabtarlo is a synthesis of the postulates of the Soviet and Western traditions of literary translation, and in particular, is an example of a gradually growing trend towards foreignization in translation. However, the Barabtarlo's translation is one example of an overly literal translation. The translator tries to bring the readers as close as possible to the original and preserve all literary techniques in the translation, in particular, to demonstrate the ambiguity in many fragments, guiding the reader and using all kinds of comments. Barabtarlo tries to be so close to the original, that he sometimes takes rather unusual translation decisions.

*Keywords:* Vladimir Nabokov, translation, foreignization, literal translation, Soviet school of translation

*For citation:* Barakat, E.A. (2020), "G. Barabtarlo's translation of V. Nabokov's unfinished novel 'The Original of Laura' in the context of literary translation traditions", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 103–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-103-113

В рамках статьи мы обратимся к одному из самых известных переводчиков Набокова, фигуре довольно неоднозначной, но чрезвычайно важной и интересной благодаря его вкладу в освоение набоковского наследия. Геннадий Александрович Барабтарло (1949–2019) – переводчик и литературовед-славист, который, как и Владимир Набоков, обрел свою вторую родину в США. Свою исследовательскую карьеру Барабтарло начал в СССР, а в 1979 г. эмигрировал в США, где продолжил заниматься литературой.



До 2017 г. Барабтарло заведовал кафедрой германской и русской словесности в Университете Миссури [Барабтарло 2017]. В контексте творчества Набокова он известен благодаря переводам и критическим работам о художественном мире Набокова, и прежде всего благодаря его переводу на русский язык последнего незавершенного творения писателя романа “The Original of Laura” и более ранних романов “Pnin” и “The Real Life of Sebastian Knight”.

Обратимся к ключевому для данной статьи роману “The Original of Laura”. Вопреки последней воле Набокова – автор настаивал на сожжении рукописи “The Original of Laura” в случае ее незавершенности, фрагменты романа были опубликованы сыном Набокова Дмитрием в 2010 г. Роман представляет собой сто тридцать восемь библиотечных карточек-черновиков, расположенных в той последовательности, в которой они были найдены (за исключением нескольких фрагментов), при этом лишь некоторые карточки пронумерованы. Действие романа происходит в Америке 1970-х гг. В романе намечено три сюжетных линии: главной героини, молодой распутницы Флоры, ее немолодого мужа ученого-невролога Филиппа Вайльда и «романа в романе», созданного любовником Флоры.

В издании «Лауры и ее оригинала» на русском языке размещена статья-комментарий Барабтарло «Лаура и ее перевод» [Барабтарло 2010] – вероятно, одно из наиболее значимых в ряду немногочисленных работ, посвященных роману. В своей статье он рассказывает о романе, выделяет смысловые центры и разъясняет свою переводческую стратегию, которая преимущественно заключается в отречении от традиций советской школы перевода. Ключевой тезис Барабтарло, послуживший отправной точкой для исследования: «Как раз так называемая советская школа перевода привыкла к насилию над оригиналом, и там действительно и собственное правописание, и собственная гордость, и на буржуев смотрят свысока и переводят их по-свойски» [Барабтарло 2010, с. 98].

Незадолго до публикации «Лауры и ее оригинала» в России в сентябре 2009 г. Барабтарло дал интервью «Книжному кварталу» – приложению, посвященному литературе к изданию «Коммерсант.ру», в котором пояснил свою позицию относительно советской школы. Барабтарло категоричен в своих суждениях, в его ответе чувствуется явное пренебрежение к переводчикам эпохи СССР. Имеет смысл привести цитату целиком, так как в ней Барабтарло очень определенно обозначает свою позицию:

Но только в колоссальном истребительном и вместе перевоспитательном лагере С.С.С.Р. переводчик, по известным всем причинам, сделался довольно заметным лицом, чем-то вроде раздатчика баланды.

Составились товарищества, под-союзы, секции с привилегиями, соизмеримыми с таковыми советских писателей-хлебобрезов, которые, правда, обычно уступали переводчикам в отношении нравственности, таланта и общей культуры. Установилось даже учение об особенной советской *школе перевода*, может быть по модели фигурного катания, женского дискотематания или шахмат. В остальном же мире (как оно, впрочем, было и в России) имя переводчика набирается петитом и до него никому, кроме родных, нет дела, как нет никому дела до имени толмача на переговорах или посольского драгомана, и это совершенно естественно и так и должно быть. (Впрочем, я не имею здесь в виду переложения поэзии, где нередко случалось, что дарование и мастерство переводчика превосходили и покрывали собою вялый оригинал) [Барабтарло 2011, с. 438].

В другом интервью Барабтарло объясняет причину, по которой занялся переводом «Лауры и ее оригинала», – из противостояния советскому жаргону. Переводчик не приемлет нынешний русский язык и не скрывает презрения к этому наследнику советской эпохи, претерпевшему массу изменений под гнетом страны Советов. Барабтарло уверен в том, что Набоков задумал самостоятельно переводить свои творения, «чтобы они были переведены “по-русски” – не на совжаргон и не на совжурналингов, а на романтический и точный русский язык» [Барабтарло 2010, с. 95]. В своей монографии «Сочинение Набокова» Барабтарло не скрывает, что язык перевода вызвал критику в его адрес, несмотря на кажущееся переводчику исчерпывающим обоснование, данное в послесловии и многочисленных интервью.

Таким образом, Барабтарло озвучивает следующие черты своей переводческой стратегии, противопоставленной советской традиции: буквализм во избежание насилия над подлинником, тем не менее допускаются отклонения в сторону описательного перевода, если это необходимо для достижения большей точности; естественность и изящество текста перевода; «незаметность» переводчика в тексте перевода и в жизни [Venuti 2017]; отказ от «советского жаргона» в пользу «идеального» русского дореформенного языка.

В качестве модели анализа мы выбрали метод из дескриптивной теории перевода и описанный в статье “On describing translations” Жозе Ламбером и Хендриксом ван Горпом [Lambert, Gorp van 1985, p. 42–53]. Исследователи предлагают комплексную методологическую структуру, которая позволяет изучать различные аспекты перевода в контексте общей теории перевода. Сильную сторону своего подхода Ламбер и ван Горп видят в том, что он не

сосредоточен на традиционных идеях о «верности» и «качестве» перевода, представленная схема не ориентирована сугубо на отношения источника и перевода, а рассматривает перевод как часть целого, как часть динамичной системы, с учетом исторического и культурного контекстов.

В первую очередь, в соответствии с выбранной методологией обратимся к анализу на макроуровне – к предварительным данным, а именно к изданиям. Мы пользуемся английским изданием романа “The Original of Laura”, опубликованным издательством Penguin classics в 2009 г.<sup>1</sup> В книгу входят: предисловие Дмитрия Набокова, фотокопии черновиков с расшифровкой текста, заметки к тексту и заметки об авторе. Издание романа «Лаура и ее оригинал» опубликовано на русском языке Издательской группой «Азбука-классика» в 2010 г. в Санкт-Петербурге<sup>2</sup>. В издании присутствуют: предисловие Дмитрия Набокова; перевод романа “The Original of Laura”; статья-послесловие переводчика Геннадия Барабтарло; фотокопии библиотечных карточек, на которых был записан роман; текст-расшифровка карточек.

Для нашего анализа важны и метатекстовые элементы; так, помимо уже перечисленных элементов, есть и постраничные сноски, которые играют далеко не последнюю роль. Интересно, что шесть сносок, внесенных в издание на английском языке Дмитрием Набоковым, Барабтарло предпочел не переводить вообще.

Заметим, что сноски переводчика крайне занимательно исследовать, так как они разнообразны: в одних он поясняет иноязычные обороты, которые не перевел на русский язык, например, к выражению *tant pis* он делает сноску «Тем хуже». В других сносках переводчик демонстрирует свою эрудицию. Например, он обращает внимание, что слова «прекрасное дитя», как он переводит набоковское *a lovely child* – это «последние слова неоконченной “Русалки” Пушкина». Также переводчик считает необходимым оставить комментарии и в предисловии Дмитрия Набокова.

Нередко Барабтарло в сносках комментирует свои переводческие решения. Например, он объясняет, почему выбрал для перевода имени *Daisy* Далия – «У Набокова здесь *Daisy*, ромашка, подчеркнуто флоральное имя, но неудобное по-русски, отчего пришлось выбрать для нее другой цветок»<sup>3</sup>. Довольно логичное

---

<sup>1</sup> *Nabokov V. The Original of Laura (Dying is Fun) / Ed. by Dmitri Nabokov. New York: Penguin Classics, 2009.*

<sup>2</sup> *Набоков В.В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-Классика, 2010.*

<sup>3</sup> Там же. С. 31.

объяснение: создается впечатление, что переводчик выбрал именно этот эквивалент для цветка, потому его название начинается на ту же букву, что и имя *Daisy*.

Но все же в основном сноски носят пояснительный характер и предназначены для так называемого широкого круга читателей. В частности, он комментирует некие культурные конвенции или реалии, по его мнению, незнакомые потенциальным читателям-обывателям.

Барабтарло раз за разом поясняет особенности произношения слов английского языка, образующих особенные созвучия, создающие особый текстуральный и звуковой узор, игру слов, метафоры и многие другие элементы, которыми Набоков насыщает свой текст, но которые практически невозможно точно передать в переводе (например, игру имен *Flora–Laura*).

Кроме того, Барабтарло посредством сносок старается донести до читателя непередаваемые каламбуры Набокова, которые ему не удалось сохранить в русском переводе, например, такие созвучные *Asparagus* и *Aspirin* (о чем Барабтарло сообщает нам в сноске) становятся менее созвучными «спаржей» (возникает вопрос, почему переводчик не сохранил в переводе «аспарагус») и «аспирином».

Однако некоторые сноски Барабтарло выглядят избыточными. Так он комментирует пассаж:

Положенье ее головы, доверчивая близость этой головы, ее благодарно сложенная ему на плечо тяжесть, щекотанье ее волос оставались неизменны всю дорогу; и однако, она не спала и с превеликой точностью остановила таксомотор и вышла на углу улицы Гейне, не слишком далеко, но и не слишком близко от ее дома.

Примечание Барабтарло: «Не делая никаких выводов, можно заметить акустическое сходство имени героини «Моей Лауры» с рейнской сиреной из известной поэмы Гейне “Лорелея”»<sup>4</sup>.

Конечно, акустическое сходство есть, но следует ли вообще создавать такой комментарий, если он не несет никаких выводов, на что указывает и сам переводчик. Возможно, если более внимательно заняться этим вопросом, действительно обнаружится аллюзия на поэму Гейне, но стоит ли уделять этому внимание непосредственно в тексте романа?

С помощью комментариев переводчик старается как можно точнее, по его мнению, передать оригинал и прояснить все неоче-

<sup>4</sup> Набоков В.В. Указ. соч. С. 26.

видные и даже очевидные места – все, что Набоков успел вплести в довольно-таки рваную ткань романа. Данная стратегия очень схожа со стратегией Набокова, которой он придерживался в переводе «Евгения Онегина», вспомним гигантский комментарий, созданный как раз для того, чтобы творение Пушкина было максимально точно передано на английском материале. Барабтарло, конечно, не смог сравниться со своим кумиром (комментарий Набокова был в четыре раза больше самого перевода), но все же приблизился к нему. Его статья-послесловие, в которой также есть постраничные сноски, своеобразный автокомментарий и постраничные сноски немногим меньше объема перевода.

Если говорить о композиции, то и в этом отношении Барабтарло не остается безучастным, переместив карточки 110–114 в конец книги, поскольку он считает, что они представляют собой финал романа, во-первых, из-за обозначений на них, а во-вторых, из-за заключительной фразы Флоры *You'll miss your train*, в которой Барабтарло видит аллюзию на более ранние романы. Таким образом, Барабтарло придает неоформленному материалу ощущение завершенности и вписывает роман в мир набоковского творчества.

Мы можем сделать вывод, что переводчик старается максимально приблизить читателей к оригиналу и сохранить в переводе все литературные приемы, в особенности продемонстрировать двусмысленность многих фрагментов, направляя читателя в том числе с помощью всевозможных комментариев. Нередко Барабтарло старается быть настолько близким к оригиналу, конечно, в том виде, в котором он понимает его, что порой принимает довольно неординарные решения. Обратимся непосредственно к анализу на микроуровне – анализу текстов источника и перевода, и сравнивая их, мы с первых страниц заметим, что перевод Барабтарло довольно своеобразен. Вот основные особенности перевода: а) неоправданная стилизация вследствие выбора устаревшей лексики; б) смысловые неточности; в) потеря амбивалентности.

Действие романа происходит в 70-х гг. XX в. в Америке. Уже такого, достаточно общего описания достаточно, чтобы задаться вопросом, оправдана ли замена стилистически нейтральных английских слов устаревшей русской лексикой. На протяжении всего романа Барабтарло так или иначе вводит элементы, характерные скорее для русской культуры рубежа XIX–XX вв. для передачи нейтральных и общеупотребительных слов, например, *foods* он переводит как «снедь», *shopgirls* как «приказчики», *fridge* как «ледник», *bleak* как «хладный». Приведем несколько примеров:

Flora spotted at once the alien creams in the bathroom and the open can of Fido's Feast next to the naked cheese in the cluttered fridge.	Флора тотчас заметила в ванной чужие лосьоны, а в набитом всякой всячиной леднике открытую жестянку с собачьими консервами рядом с обнаженным сыром.
On the way back the distal edge of the right slipper lost its grip and had to be pried at the grateful heel with a finger for shoeing-horn.	На обратном пути наружный краешек правой туфли подвернулся, и пришлось его выпрастывать из-под благодарной пятки пальцем вместо рожка.

Во-вторых, он допускает грубые смысловые ошибки, переводя *oh they were a great hit* как «их поднимали как пыль» или французское обращение *Madame* как «барыня».

Black fans and violet ones, fans like orange sunbursts, painted fans with dubtailed Chinese butterflies oh they were a great hit, and one day Wild came and bought five...	Веера были черные и лиловые, были оранжево-лучистые, как брызнувшее из-за туч солнце, а были разрисованные китайскими бабочками-парусниками, и их поднимали как пыль, и однажды Вайльд зашел и купил сразу пять штук (она на пальцах показала, что – «пять»...
he said "No, I've been ordered to give this to Madame herself". "You French?"...	он сказал: «Нет, мне приказано передать барыне в руки». «Ты француз?»...

Кроме того, ему не всегда удается сохранить амбивалентность в переводе, а амбивалентность – важнейшая черта художественного мира Набокова.

The "I" of the book is a neurotic and hesitant man of letters who destroys his mistress in the act of portraying her.	Первое лицо книги – страдающий невротами, неуверенный в себе литератор, который создает образ своей любовницы и тем ее уничтожает.
---	--

Конечно, находятся и удачные переводческие решения, но их, к сожалению, не так много.

Прежде чем озвучить вывод, напомним, что свою позицию переводчик обозначает как противостояние «советской школе перевода». Отрекаясь от советской школы, он, соответственно, причисляет себя к западной школе перевода. Тем не менее если обратиться к основным работам представителей советской и западной школ, можно установить, что в целом между советской и западной традициями

перевода есть много общего<sup>5</sup>. Доминирующей нормой выступает, несомненно, всеобъемлющая доместикация переводных текстов. И в СССР, и на Западе [Venuti 2017] приветствуется доступный, «сглаженный» [Pevear 2007], читабельный дискурс, не вызывающий затруднений при чтении и создающий впечатление самостоятельного литературного произведения. Возможно, это явление на Западе можно объяснить потребительским отношением, в том числе и к литературе. Общество потребления, каковым является современное западное, сформированное во второй половине XX в., отмечено массовым потреблением материальных благ и формированием соответствующей системы установок и ценностей. Если посмотреть на ситуацию с точки зрения перевода иностранной литературы, то, несомненно, верной становится стратегия доместикации в переводе, ведь книга – такой же потребляемый продукт, как и все вокруг, поэтому издательствам выгодно публиковать переводы, написанные гладким, читабельным языком.

В ситуации СССР, конечно, доминирующий фактор был другим – идеология. Реалистический перевод был призван служить главенствующей идеологии, а именно социалистическому реализму. Реалистический метод был выбран как самое настоящее оружие (именно в таких категориях нередко рассуждают советские переводчики) против всего чужого и непривычного в литературе, против стилистической полифонии и для создания единого стиля и эстетики. Эта тенденция стала набирать обороты в 1920-х и достигла своего расцвета к 1950-м. Марксистско-ленинская доктрина принуждала создавать переводы на доступном и естественном для советского читателя языке, соответственно, и переводчику приходилось ориентироваться не на зарубежного автора, а на своего читателя.

Тем не менее и в советской, и в западной школе в последнее время как в России, так и на Западе постепенно набирает обороты тенденция к большей форенизации перевода. В западном переводеведении налицо стремление уйти от доместикации, то есть от «гладкого» дискурса, подогнанного под стандарты принимающей

---

<sup>5</sup> Говоря о «советской школе перевода», мы имеем в виду 1930–1980 гг., так как советские ученые уже в 30-е гг. начали теоретизировать переводоведение. Под «западной школой перевода» мы подразумеваем европейских и американских теоретиков и практиков перевода 1960–2000 гг. Мы говорим о таких временных отрезках, потому что как переводчик Барабтарло, предположительно, сформировался в русле идей, возникших в 1970–1990 гг., а все предшествующее было для него непосредственным бэкграундом.

культуры и языка перевода в пользу сохранения самобытных черт оригинала. В современной отечественной практике переводчики, свободные от советских идеологических запретов и шор, стремятся приблизить русского читателя к иноязычному оригиналу (достаточно вспомнить мнение М.Л. Гаспарова о том, что перевод должен создавать впечатление чужого, иноязычного произведения).

Что касается перевода романа “The Original of Laura”, проведенный нами анализ русского перевода обнаружил стремление переводчика сохранить черты оригинала в переводе. Ради этого он создает огромное количество примечаний, пишет статью-послесловие, в которой старается объяснить читателю свои переводческие решения и рассказать о проблемах, с которыми он столкнулся в работе над текстом. Тем не менее перевод Барабтарло – один из примеров чрезмерно буквального перевода.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что переводческая стратегия Барабтарло представляет собой синтез постулатов советской и западной традиций художественного перевода. Несмотря на откровенное отречение самого переводчика от первой, он «с удовольствием играет по ее правилам» [Идов 2009], как сказал один из рецензентов. Его ни в коем случае нельзя назвать скромным или же незаметным переводчиком, он явно демонстрирует свое «звездное» положение. Кроме того, его перевод представляет собой самое настоящее насилие над оригиналом.

### *Источники*

---

- Набоков В.В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-Классика, 2010.
- Nabokov V.* The Original of Laura (Dying is Fun) / Ed. by Dmitri Nabokov. New York: Penguin Classics, 2009.

### *Литература*

---

- Барабтарло 2017 – *Барабтарло Г.А.* Биография переводчика // Набоков В. Пнин: Роман / Пер. с англ. Г. Барабтарло при участии В. Набоковой. СПб.: Азбука, 2017. 320 с.
- Барабтарло 2011 – *Барабтарло Г.А.* Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 457 с.
- Идов 2009 – *Идов М.* Упомопрачительно единственный случай профессора Барабтарло. 16.12.2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/10544> (дата обращения 22 мая 2018).



- Lambert, Gorp van 1985 – *Lambert José, Gorp Hendrik van*. On Describing Translations // *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* / Ed. by T. Hermans. London: Croom Helm, 1985. P. 42–53.
- Pevear 2007 – *Pevear R.* “The Translator’s Inner Voice” // Материалы I Международного семинара переводчиков произведений Л.Н. Толстого. [Тула]: Ясная Поляна, 2007. С. 74–83. (Серия «Семинары и конференции в Ясной Поляне», вып. 3.)
- Venuti 2017 – *Venuti L.* *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 2017.

## References

---

- Barabtarlo, G.A. (2017), “Translator’s biography”, Nabokov, V. *Pnin: roman* [Pnin: novel] Transl. from English by G. Barabtarlo with the participation of V. Nabokova, Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Barabtarlo, G.A. (2010), “‘Laura’ and its translation”, in Nabokov, V. *Laura i ee original: Fragmenty romana* [The Original of Laura. Fragments of the novel] Transl. from English by G. Barabtarlo, Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia, pp. 75-105.
- Barabtarlo, G.A. (2011), *Sochinenie Nabokova* [Composition of Nabokov], Izdatel'stvo Ivana Limbalkha, Saint Petersburg, Russia.
- Idov, V. (2009), “*Utopomrachimel'no edinstvennyi sluchai professora Barabtarlo*” [The incredibly only case of Professor Barabtarlo], [Online], available at: <https://snob.ru/selected/entry/10544> (Accessed 22 May 2018).
- Lambert, J. and Hendrik, G.V. (1985), “On Describing Translations”, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, T. Hermans (ed.), Croom Helm, London, UK, pp. 42-53.
- Pevear, R. (2007), “The Translator’s Inner Voice”, *Materialy I Mezhdunarodnogo seminarara perevodchikov proizvedenii L.N. Tolstogo* [Materials of the 1st International seminar of translators of the works of L.N. Tolstoy], Yasnaya Polyana [Tula], Russia, pp. 74-83.
- Venuti, L. (2017), *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, New York, USA.

## Информация об авторе

*Екатерина А. Баракат*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, katerina.barakat@gmail.com

## Information about the author

*Ekaterina A. Barakat*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; katerina.barakat@gmail.com

УДК 81'25

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-114-126

Борис Федорович Шлёцер  
как посредник Л.И. Шестова  
для западного читателя

Брюно Биссон

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

*Аннотация.* Борис Федорович Шлёцер (1881–1969) малоизвестен в России, где в основном его знают некоторые музыковеды и философы. Во Франции, где он жил после большевистской революции, он больше известен как переводчик великих русских писателей XIX в. (Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, и в меньшей мере Пушкина), а в России, наоборот, как переводчик малоизвестен. В статье представлена другая часть его деятельности – его роль переводчика произведений русского философа Льва Исааковича Шестова с русского на французский язык. После прибытия во Францию в 1921 г. и до смерти в 1938 г. Шестова в Париже Шлёцер на протяжении 17 лет тесно общался с Шестовым, он перевел почти все его книги. Шлёцер и Шестов стали друзьями, несмотря на большую разницу в возрасте, Шлёцер помог Шестову найти место во французской интеллектуальной жизни, а их личные и философские переживания хорошо отражены в их переписке. Статья показывает, насколько переводческая деятельность сблизила Шлёцера с Шестовым, но и сделала его основным посредником Шестова для интеллектуальных кругов Франции и западного читателя.

*Ключевые слова:* Шлёцер, Шестов, философия, русская эмиграция, художественный перевод, Франция

*Для цитирования:* Биссон Б. Борис Федорович Шлёцер как посредник Л.И. Шестова для западного читателя // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 114–126. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-114-126

## Boris de Schloezer as mediator of Leo Shestov for the Western reader

Bruno Bisson

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

*Abstract.* Boris de Schloezer (1881–1969) is not wellknown in Russia, where mainly musicologues and philosophers know about him. In France where he settled after bolshevik revolution he was known mainly as a translator of Russian classics of 19<sup>th</sup> c. (Dostoyevsky, Tolstoy, Gogol, Leskov and to less extent Pushkin) into French, but in Russia as a translator he is almost unknown. The present article rather proposes another side of his activities: his role as the translator of Russian philosopher Leo Shestov's works. Since his arrival in France in 1921 and until Shestov's death in 1938 in Paris Schloezer for 17 years had been in close contact with Shestov and translated almost all of his books. They became close friends in spite of the big age difference between them. These relations are obviously expressed in their correspondance. In fact Schloezer helped Shestov in beeing recognized in the French intellectual circles. The article shows how the translation activities brought Schlötzer closer to Shestov and made him the main Shestov's mediator for the intellectual circles of France and the Western reader.

*Keywords:* Schloezer, Shestov, philosophy, Russian emigration, literary translation, France

*For citation:* Bisson, B. (2020), "Boris de Schloezer as mediator of Leo Shestov for the Western reader", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 114–126, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-114-126

Данная статья предлагает читателю краткое исследование роли Бориса Федоровича Шлёцера (1881–1969) в ознакомлении западноевропейской аудитории с творчеством философа Льва Шестова, так как именно Шлёцер переводил книги Шестова с русского языка на французский.

Борис Федорович Шлёцер родился 8 декабря 1881 г. в Витебске в семье немецких предпринимателей и государственных деятелей. Русские корни семьи Шлёцер восходят к XVIII в., среди его предков – Август Людвиг фон Шлёцер (1735–1809), немецкий историк, филолог, и его сын Христиан Августович Шлёцер, заслуженный профессор Московского университета. Отец Бориса Федоровича Шлёцера был русским мировым судьей, а мать (франкоговорящая)

была родом из Бельгии, что позволяет предположить, что Борис Федорович Шлёцер был двуязычным.

Закончив школу в России, Борис Шлёцер уехал 1898 г. в Брюссель и учился в городском университете на факультете социологии. В 1901 г. он защитил диссертацию по социологии под названием “L'égoïsme” [Levitz 2012, p. 296]. Одновременно он учился теории и эстетике музыки в Парижской музыкальной академии. После возвращения в Россию он решил изменить направление деятельности и начал карьеру писателя, философа и музыкального критика. Шлёцер интересовался политическими и философскими движениями тех лет, в том числе и марксизмом, как он позже рассказывал неизвестному марксисту в частной переписке<sup>1</sup>.

Как и многие его соотечественники, Шлёцер покинул Россию в 1920 г.; в начале 1921 г., после непростого пути через Крым, он добрался до Парижа. Там он стал именовать себя “Boris de Schloezer”, добавив частицу “de” к своей фамилии в качестве напоминания о дворянском “von Schlözer”.

В Париже он встретился с многими французскими и русскими литераторами, художниками и музыкантами. Уже в конце января 1921 г. вышла первая его статья. Сергей Сергеевич Прокофьев познакомил его с редакцией “La revue musicale” («Музыкального журнала»), и Шлёцер в течение 12 лет был ответственным секретарем журнала, где главным редактором был Анри Прюньер (Henry Prunières). В 1921 г. он познакомился с литератором Жаком Ривьером Rivière (Jacques) и стал регулярно сотрудничать с его «Новым французским журналом» (“La nouvelle revue française”, сокращенно “NRF”). Всего за свою жизнь Шлёцер написал около сотни статей о музыке и о литературе на русском языке для разных русских изданий во Франции, таких как «Музыкальные заметки» и «Театр и искусство» [Kohler 2003, p. 367–383].

1923 год оказался для Шлёцера судьбоносным не только из-за выхода в свет его книги о Скрябине<sup>2</sup>, но и из-за личной драмы, которая довела его до попытки самоубийства в марте 1923 г.<sup>3</sup> Он

<sup>1</sup>Brouillon incomplet de lettre dactylographiée de Boris de Schloezer à un « Cher ami » du 1<sup>er</sup> mars 1923 – Archives Schloezer, Médiathèque de Монако, BSC.25 [Неполный машинописный черновик письма Б. Шлёцера «Дорогому другу» от 10 мая 1959 г. – архив Б. де Шлёцера, Медиатека г. Монако, BSC.25].

<sup>2</sup>*Шлёцер Б.Ф.* А. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин: Грани, 1923.

<sup>3</sup>Шлёцер был женат, но безответно влюбился в одну танцовщицу русских балетов, имя которой осталось неизвестным. Эти сведения получены

стрелялся, но «пуля задела только кончик сердца и пошла в легкое и в спину», как он пишет в письме философу Льву Исааковичу Шестову<sup>4</sup>. После долгого восстановления здоровья дружба с Шестовым и знакомство с идеями последнего сильно помогли ему.

В 1923 г. Яков Шиффрин (Jacques Schiffrin), другой русский приятель Шлёцера, бежавший во Францию после прихода советов к власти, создал коллекцию «Библиотека Пляды» (“Bibliothèque de la Pléiade”). Замысел коллекции заключался в издании русских классиков во французских переводах и (заодно) поддержки нуждающихся русских интеллектуалов. То была попытка спасти ситуацию после провала созданных в 1921 г. Шиффрином и Шлёцером под эгидой издателя Боссара (Bossard) коллекции под названием «Полные тексты русской литературы» (“Textes intégraux de la littérature russe”) и «Общества друзей французской книги зарубежом» (“Société des amis du livre français à l'étranger”). Целью последней представлялось продвижение русской литературы в более профессиональном переводе в рамках «Комитета помощи русским писателям и ученым» [Livak 2007]. В 1925 г. Шиффрин создал «Общество друзей Пляды» (“Société des amis de la Pléiade”) и в 1931 г. запустил «люксовый» вариант «Библиотеки Пляды в переплете» (“Bibliothèque reliée de la Pléiade”). Писатель Андре Жид помог развитию коллекции, побудив известного издателя Галлимара включить «Библиотеку Пляды» в планы издательства, что официально и произошло в 1933 г. До сих пор издания коллекции Пляды считаются во Франции самыми престижными, «академическими», и Шлёцер сыграл важную роль в этом литературном проекте в том смысле, что он смог вне всякой политики познакомить русских эмигрантов с разными представителями французской интеллигенции, которые всё положительнее смотрели в сторону советского режима [Livak 2007].

Те годы – с момента приезда Шлёцера во Францию и до выхода его книги о Гоголе “Nicolas Gogol” [Schloezer 1932] оказались для него плодотворными. Утвердившись в среде французской интеллигенции, Шлёцер смог продвигать не только русских классиков, но и идеи и труды философа Шестова, о чем речь пойдет ниже.

Духовная связь Шлёцера с Шестовым не прервалась со смертью последнего: в 1969 г., в возрасте 80 лет, Шлёцер опубликовал новое художественное произведение – роман «Мое имя – никто» (“Mon

---

автором статьи в ходе беседы 5 апреля 2018 г. с Катрин Фотиади (Catherine Fotiadi), которая была лектрисой у Шлёцера с 1961 по 1969 г.

<sup>4</sup> Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером / Сост. О.М. Табачникова. Париж; Лондон: УМСА-Press, 2011. С. 25.

nom est personne”)<sup>5</sup>, в основе которого философское размышление о соотношении творчества и реальности, о стремлении познать себя. Этот роман – философское завещание Шлёцера, в нем писатель возвращается к вопросам, волновавшим его всю жизнь. Об этой книге пишет Н.Д. Свиридовская в своей статье «Борис Шлёцер: введение в творчество»:

В последние годы жизни Шлёцер пробовал себя и как оригинальный писатель. Ему принадлежит... роман «Мое имя – никто» (1969)... Для нас этот роман интересен не только многочисленными интертекстуальными связями с отечественной классической литературой и философией (здесь неоднократно упоминаются имена Гоголя, Толстого, Достоевского и Шестова), но и решением столь характерной для постструктурализма проблемы взаимоотношения автора и его работы» [Свиридовская, с. 140].

В романе «Мое имя – никто» Шлёцер снова обращается к Шестову – «учителю, которого нужно покинуть, чтобы быть верным ему» (“*Chestov... un maître qu’on doit abandonner pour lui demeurer fidèle*”) [Schloezer 1969, p. 100]. Несколько раз Шлёцер употребляет выражение “*lieu de passage*” («проходное место») применительно к своему герою, косвенно определяя и свою роль в деле передачи мыслей Шестова и русской литературы для французской публики. Как отмечает Гун-Бритт Колер, французский критик и искусствовед Гаэтан Пикон (Gaëtan Picon) называл Шлёцера “*médiateur*” («посредником») [Kohler 2003, S. 31]. Вопросы, которые задает в этой книге Шлёцер, заставляют вспомнить его письма Шестову начала 1920-х гг.:

Теперь о переводах Ваших. Спиноза и Декарт, я вижу, пропали. Как же будет? Сейчас я, конечно, не могу закончить эту работу. Ни диктовать, ни сам писать не в силах. Восстанавливаюсь медленно. Постоянна лихорадка. Значит, Вы из-за меня пострадаете? Стыдно и больно. Простите. А Паскаль, к какому числу он нужен? Если к 15 мая, я успел бы. Тут вопрос не в деньгах. Но хочется быть Вашим сотрудником (подчеркнуто мной. – Б. Б.)<sup>6</sup>.

Примечательно, что последняя литературно-критическая работа Шлёцера – переиздание его книги о Гоголе, вышла с посвящением Л.И. Шестову<sup>7</sup>. В ней он объясняет, почему решил переиздать

<sup>5</sup> *Schloezer B. de. Mon nom est personne. Paris: Seghers, 1969. 157 p.*

<sup>6</sup> Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером. С. 27.

<sup>7</sup> Книга вышла уже после его смерти – в 1972 г.

книгу: его по-прежнему волнует конфликт между творцом – «мифическим я» – и индивидом-Гоголем, который открывает, что все, что он творит, идет наперекор тому, что он считает истиной. Возможно, этот конфликт сам Шлёцер испытал среди разных сил притяжения, которым поддавалась его чрезвычайно чувствительная натура.

Борис Федорович Шлёцер умер 7 октября 1969 г. в Париже на восемьдесят восьмом году жизни.

Позже, в десятую годовщину его смерти 18 июня 1979 г., в парижском Центре Бобур (“Centre Beaubourg”) состоялся вечер, посвященный Борису де Шлёцеру, при поддержке его вдовы и его племянницы Марины Скрябиной. Впоследствии был издан памятный сборник “Boris de Schloezer” [Schloezer 1981], в который вошли статьи литераторов и поэтов, таких как Ив Бонфуа (Yves Bonnefoy), Гаэтан Пикон (Georges Picon), Жан Старобински (Jean Starobinski), Жорж Пулэ (Georges Poulet), Мишель Винавер (Michel Vinaver), а также деятелей музыки.

Сам Шлёцер не писал философских книг, исключение составляет лишь опубликованный в 1965 г. во французском журнале “Mercure de France” его “Rapport secret” («Секретный доклад») [Schloezer 1965]. Этот текст имеет философский характер и содержит размышления Шлёцера, изложенные в форме секретного доклада, написанного неким исследователем в результате посещения удаленной планеты «Х» (название которой в оригинале пишется “Ixe”), где проживают люди, достигшие бессмертия. Общение исследователя с бессмертными – повод для размышления о смерти, о прошлом, о памяти, о цивилизации и о Боге.

Говорить о Шлёцере как о философе означает рассматривать в первую очередь роль, которую он сыграл в распространении философской мысли Льва Исааковича Шестова во Франции и в других западных странах посредством перевода многих произведений философа и написания предисловий к его статьям и книгам.

Роль Шлёцера в продвижении философского учения Шестова освещена Рамоной Фотиад (Ramona Fotiade), специалистом по творчеству Шестова, в ее предисловии ко второму французскому изданию основного труда Шестова «Власть ключей» [Fotiade 2010], написанного на русском языке и изданного в Берлине в 1923 г. в издательстве «Скифы» под латинским названием “Potestas clavium”.

Во введении к «Власти ключей» Рамона Фотиад рассказывает о судьбе этого сочинения. В 1913–1914 гг. Шестов писал в Швейцарии книгу «Sola Fide. Только верую», но был вынужден отложить рукопись на несколько лет, поскольку швейцарские власти выслали его из страны. Получить текст обратно Шестов смог лишь в 1920 г.,

а тем временем он написал другие тексты и статьи, в том числе «Власть ключей» в 1915 г. Рамона Фотиад пишет, что в феврале 1922 г., по случаю столетия со дня рождения Достоевского, Шестов опубликовал во французском журнале “La Nouvelle Revue Française” в переводе и с предисловием Шлёцера серию статей, написанных в 1921 г., под названием “Le dépassement des évidences” («Преодоление самоочевидностей») [Chestov 1922, p. 134–158]. Публикация статьи о Достоевском в “NRF” существенно продвинула идеи Шестова, немало способствуя рецепции его творчества и мышления во Франции, где эту работу восприняли с большим интересом и тут же стали сравнивать Шестова с Андре Жидом.

“La parution des *Révélations de la mort* l’année suivante, suivie de la *La nuit de Gethsémani* [...] est saluée par des comptes-rendus élogieux et des lettres de la part de personnalités marquantes”<sup>8</sup>, пишет Фотиад [Fotiade 2010, p. 12]. Это означает, что текст Шестова в переводе Шлёцера понравился, даже если на самый перевод и не обратили внимание. В октябре 1922 г. Шлёцер опубликовал объемный и важный для ознакомления с сочинениями Шестова текст: “Un penseur russe: Léon Chestov” («Русский мыслитель Лев Шестов») во французском журнале “Le Mercure de France” [Schloezer 1922, p. 82–115].

По поводу этой статьи и роли Шлёцера в распространении философской мысли Шестова Фотиад замечает: “Boris de Schloezer, son ami de toujours et le traducteur le plus assidu de son œuvre en français, est l’auteur et le préfacier de la traduction de l’article accueilli par la NRF”<sup>9</sup> [Fotiade 2010, p. 12]. И далее: “Benjamin Fondane <...> qui deviendra son seul disciple et celui qui a sans doute le plus contribué, avec Boris de Schloezer, à disséminer sa pensée en France et ailleurs dans le monde”<sup>10</sup> [Fotiade 2010, p. 13]. Некоторые источники (например Чеслав Милош) считают Фондана единственным учеником Шестова: «если учеником считать того, кто “сидит у ног учителя”, то у Шестова был только один ученик – <...> Фондан»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> «В следующий год, в 1923 году “Откровения смерти”, а потом с “Гефсиманской ночи”, вызывают похвалы и одобрение». (Здесь и далее перевод наш. – Б. Б.)

<sup>9</sup> «Борис де Шлёцер, его давнейший друг и самый прилежный переводчик его творчества на французский, был автором перевода и предисловия к статье, опубликованной журналом “NRF”».

<sup>10</sup> «Бенжамен Фондан <...> стал его единственным учеником и тем, кто несомненно, вместе с Борисом де Шлёцером, больше всех содействовал распространению его (Шестова) мысли во Франции и по всему миру».

<sup>11</sup> Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером. С. 74.



Чоран говорил о Фондане, что он “poète, philosophe et disciple ‘non pas tant fidèle qu’inspiré’” («поэт, философ и ученик русского мыслителя Льва Шестова, “не столько верный, сколько вдохновенный»»). Шестов рассказывал о том, что, по мнению Шлёцера, Фондан больше знает о философии Шестова, чем сам Шестов [Carassou 2009, p. 143].

К «Власти ключей» Фотиад написала “Avertissement” («Предупреждение») – дополнительное предисловие к сборнику эссе, как это принято во Франции. В нем она указала на три важных этапа в истории публикации работ Шестова: в 1911 г. в России, в 1920-х гг. во Франции и в 1966 г. – в год столетия со дня рождения Шестова («Шестов» – псевдоним, настоящее имя – Иегуда Лейб Шварцман). Она пишет: “à partir de 1966 [...période marquée par des] célébrations et des réimpressions aux éditions Flammarion grâce aux soins de Boris de Schloezer, le traducteur, l’interprète et l’ami du philosophe”<sup>12</sup> [Fotiade 2010, p. 17]. Небезынтересно отметить, что “interprète” по-французски означает и «устный переводчик», и «толкователь», и «музыкант-исполнитель».

Отметим замечание Рамоны Фотиад, представляющее особый интерес для нашего исследования: “Nous n’avons pas jugé utile de réviser la traduction du tome VII des œuvres complètes, *Le Pouvoir des clés*, par lequel s’ouvre cette nouvelle édition : la version due à Boris de Schloezer, issue d’une étroite collaboration avec l’auteur, est irréprochable”<sup>13</sup> [Fotiade 2010, p. 18]. Единственная правка заключалась в том, что для нового издания перевели на французский многочисленные цитаты на иностранных языках (греческом, латыни, немецком и английском), которые Шестов и Шлёцер решили оставить в оригинале. Данное высказывание ценно по двум причинам: во-первых, оно выражает оценку специалиста о переводе Шлёцера (он «безупречен»), во-вторых, оно показывает метод работы Шлёцера – сотрудничать напрямую с автором. Работа с автором оригинала создает, конечно, идеальные условия для переводчика.

В 1936 г., по случаю 70-летия Шестова, Шлёцер с коллегами создал во Франции Комитет друзей Льва Шестова, который воз-

---

<sup>12</sup> «начиная с 1966 г. ...организуются мероприятия, издательство “Фламарион” переиздает разные работы [Шестова. – Б. Б.], благодаря содействию Бориса де Шлёцера, переводчика, толкователя и друга философа».

<sup>13</sup> «Мы не сочли нужным редактировать авторизованный перевод “Власти ключей”, которым открывается настоящее новое издание: выполненный Борисом де Шлёцером в содружестве с автором, он безупречен».

главил Шлёцер. Эту деятельность он продолжил и после смерти Шестова 19 ноября 1938 г.: месяц спустя в парижской Академии религии и философии состоялась встреча в память Шестова при активном участии Шлёцера [Chestov 2010, с. 506], по результатам которой был издан сборник статей Н. Бердяева, А. Ремизова, О. Мандельштама, Б. де Шлёцера, Г. Адамовича и других.

В 1966 г. Шлёцер написал предисловие к сборнику произведений Шестова под названием “La Philosophie de la vie. Sur les confins de la vie” («Философия трагедии. О пределах жизни») [Chestov 1966]<sup>14</sup>, в котором он дал развернутое толкование творчества Шестова. В нем Шлёцер представил главные идеи Шестова. Философия и, соответственно, один из главных вопросов Шестова – это Бог. Шлёцер останавливается на этом вопросе: “Pourtant, en nous promettant qu’ayant mangé du fruit de l’arbre de la science, nous deviendrons semblables à Dieu, le serpent n’a-t-il pas dit vrai ? Mais c’est ici que le piège s’est refermé : le Dieu de l’homme savant s’est transformé du coup en un Dieu savant lui aussi, infiniment savant. En d’autres termes, l’homme entraîna Dieu dans sa chute”<sup>15</sup> [Schloezer 1981, с. 132]. Тем самым Шестов ставит вопрос о сути Бога. Кроме того, Шлёцер уточняет отношения Шестова к вере: “Il ne priait pas, que je sache, un Dieu auquel il ne croyait pas, ou peut-être croyait qu’il ne croyait pas, tout en voulant de toutes ses forces qu’Il soit”<sup>16</sup> [Schloezer 1981, с. 132].] Далее Шлёцер излагает позицию Шестова по отношению к Богу и свободе, и заодно о некоей близости и расхождениях с Кьеркегором: “‘Si Dieu est, tout est possible’. Dieu est la possibilité de l’impossible. Dieu c’est la liberté. Et qu’est-ce que la foi, la seconde dimension de la pensée ? La participation à cette liberté”<sup>17</sup> [Schloezer 1981, с. 137]. Шлёцер настаивает на глубоком парадоксе мышления Шестова: “Dieu est partout dans les écrits de Chestov. Le mot se rencontre presque à chaque page, mais c’est un Dieu désiré, attendu. Comme il me l’avoua

<sup>14</sup> Данный текст был вновь опубликован в 1981 г., см.: [Schloezer 1981].

<sup>15</sup> «Однако, обещая, что вкусив плод дерева познания, мы станем подобными Богу, разве змей не говорил правду? Тут замкнулась ловушка: Бог знающего человека превратился в знающего Бога, тоже бесконечно знающего Бога. Иными словами, человек в своем падении захватил и Бога».

<sup>16</sup> «Он не верил, насколько мне известно, Богу, в которого он не верил, или может быть верил, что в него не верил, при этом желая из всех сил, чтобы Он был».

<sup>17</sup> «“Если Бог есть, тогда всё возможно”. Бог есть возможность невозможного. Бог есть свобода. А что такое вера – второе измерение мысли? – Участие в этой свободе».

lui-même, Chestov n'avait pas la foi, mais, ajoutait-il, 'c'est ce qu'il y a de plus mauvais en moi qui ne croit pas'"<sup>18</sup> [Schloezer 1981, с. 133]. Шлёцер уточняет, что данная книга направлена против союза богословия и спекулятивной философии, но не против католической церкви.

Второй главный вопрос Шестова, который выделяет Шлёцер в своем предисловии, можно назвать «поиск как смысл жизни»: подобно Ницше и Достоевскому, Шестов задает вопросы не столько читателю, сколько себе. Подобно им, он оставляет их открытыми. Шлёцер обращает внимание на то, что философия Шестова есть отказ от установленных рамок обычного дискурса, рационализма, что это бунт души перед насилием реальности и что его философия зиждется на значении творческой свободы, исходящей от знания добра и зла. Шестов, по словам Шлёцера, отказывается от всех préjugés («предубеждений»): “Le libre examen tel que le conçoivent la science et la philosophie qui se modèle sur la science, c'est le renoncement à tous les préjugés, sauf précisément à ce préjugé qu'il est indispensable de renoncer à tous les préjugés, c'est-à-dire aux prétentions du vivant”<sup>19</sup> [Schloezer 1981, p. 131]. В этом отношении Шестов ценил духовное движение Лютера как искателя истины в отрыве от установленных принципов и норм, в обход законов разума, в гуще противоречий. Что, по мнению Шлёцера, доказывает, что Шестов был вестником, продолжателем миссии ангела, как в видении пророка Иезекииля [Schloezer 1981, p. 138].

Подведем итог. Шлёцер действительно выступил распространителем творчества Шестова. В жизненных и интеллектуальных путях Льва Шестова и Бориса Шлёцера были предпосылки для их сближения: центрами притяжения для обоих выступали Достоевский и Толстой. В 1909 г. по случаю 80-летия Толстого Шестов опубликовал эссе «Разрушающий и созидающий миры», а в 1910 г. он посетил Толстого в Ясной Поляне. В продолжение встречи с Толстым Шестов написал в 1913–1914 гг. «Сола фиде. Только веру», впоследствии переработанное им во «Власть ключей». Шлё-

---

<sup>18</sup> «Бог везде присутствует в сочинениях Шестова. Данное слово встречается почти на каждой странице, но это желаемый, ожидаемый Бог. Как он сам признавался мне, Шестов не веровал, но, добавлял он, “именно самое плохое во мне не верит”».

<sup>19</sup> «Свобода совести, как ее рассматривают наука и основанная на науке философия, это отказ от всех предубеждений, кроме одного, согласно которому необходимо отказаться от всех предубеждений, то есть от требований живого».

цер, переводчик Толстого и Достоевского на французский язык, не мог обойти стороной статьи и книги Шестова о русских писателях: большинство публикаций Шестова известны на французском языке именно в его переводах.

### Источник

Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером / Сост. О.М. Табачникова. Париж; Лондон: YMCA-Press, 2011. 176 с.

### Литература

- Свиридовская – *Свиридовская Н.Д.* Борис Шлёцер: введение в творчество // Свиридовская Н. Из истории музыки XX века [дата неизвестна] [Электронный ресурс]. URL: [http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/10\\_sviridovskaia\\_nina.pdf](http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/10_sviridovskaia_nina.pdf) (дата обращения 12 сентября 2019).
- Carassou 2009 – *Carassou M.* Benjamin Fondane, le disciple inespéré // Europe. “Léon Chestov”. 2009. № 960. Avril. P. 118–125.
- Chestov 1922 – *Chestov L.* Le dépassement des évidences // Nouvelle Revue Française. 1922. № 101. Février. P. 134–158.
- Chestov 1966 – *Chestov L.* La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie. Paris: Flammarion, 1966. 353 p.
- Chestov 2010 – *Chestov L.* Le pouvoir des clefs, traduction du russe par Boris de Schloezer, nouvelle édition corrigée, présentée et annotée par Ramona Fotiade. Paris: Le bruit du temps, 2010.
- Fotiade 2010 – *Fotiade R.* Avant-propos, avertissement, note sur les textes // Chestov L. Le pouvoir des clefs, traduction du russe par Boris de Schloezer, nouvelle édition corrigée, présentée et annotée par Ramona Fotiade. Paris: Le bruit du temps, 2010. 519 p.
- Kohler 2003 – *Kohler G.-B.* Boris de Schlöezer (1881–1969): Wege aus der russischen Emigration. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2003. 395 p.
- Levitz 2012 – *Levitz T.* Modernist Mysteries: Perséphone. New York: Oxford University Press, 2012. 164 p.
- Livak 2007 – *Livak L.* L’émigration russe et les élites culturelles françaises 1920–1925 // Cahiers du monde russe [En ligne], 48/1, mis en ligne le 01 janvier 2007, URL: <http://journals.openedition.org/monderusse/8984> (дата обращения 13 января 2020).
- Schloezer 1922 – *Schloezer B. de.* Un penseur russe: Léon Chestov // Mercure de France. 1922. № 583. 01.09. P. 82–115.
- Schloezer 1932 – *Schloezer B. de.* Gogol. Paris: Librairie Plon, 1932.

- Schloezer 1965 – *Schloezer B. de. Rapport secret // Mercure de France. 1965. Mars. № 1217.*
- Schloezer 1969 – *Schloezer B. de. Mon nom est personne. Paris: Seghers, 1969. 157 p.*
- Schloezer 1981 – Boris de Schloezer // *Cahiers pour un temps / Centre Georges Pompidou, Paris: Pandora Editions, 1981. 173 p.*

## *References*

---

- Carassou, M. (2009), “Benjamin Fondane, le disciple inespéré”, *Europe, “Léon Chestov”*, no 960, avril, pp. 118-125.
- Chestov, L. (1922), “Le dépassement des evidences”, *Nouvelle Revue Française*, no 101, février, pp. 134-158.
- Chestov, L. (1966), *La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, Flammarion, Paris, France.
- Chestov L. (2010), *Le pouvoir des clefs, traduction du russe par Boris de Schloezer, nouvelle édition corrigée, présentée et annotée par Ramona Fotiade*, Le bruit du temps, Paris, France.
- Fotiade, R. (2010), “Avant-propos, avertissement, note sur les textes”, Chestov L. *Le pouvoir des clefs, traduction du russe par Boris de Schloezer, nouvelle édition corrigée, présentée et annotée par Ramona Fotiade*, pp. 9-25, Le bruit du temps, Paris, France.
- Kohler, G.-B. (2003), *Boris de Schloezer (1881–1969): Wege aus der russischen Emigration*, Böhlau Verlag, Köln; Weimar; Wien.
- Levitz, T. (2012), *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford University Press, New York, USA.
- Livak, L. (2007), “L’émigration russe et les élites culturelles françaises 1920–1925”, *Cahiers du monde russe* [Online], 48/1, mis en ligne le 01 janvier 2007, available at: <http://journals.openedition.org/monderusse/8984> (Accessed 13 Jan. 2019).
- Schloezer, B. de (1922), “Un penseur russe: Léon Chestov”, *Mercure de France*, no. 583, 01.09, pp. 82-115.
- “Boris de Schloezer” (1981), *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, Pandora Editions, Paris, France.
- Schloezer, B. de (1932), *Gogol*, Librairie Plon, Paris, France.
- Schloezer, B. de (1965), “Rapport secret”, *Mercure de France*, no. 1217, mars.
- Schloezer, B. de (1969), *Mon nom est personne*, Seghers, Paris, France.

## *Информация об авторе*

*Биссон Брюно* (Университет Сорбонны, Париж);  
Российский государственный гуманитарный университет, Москва,  
Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский государственный институт международных отношений  
МИД Российской Федерации, Москва, Россия; 119454, Россия, Москва,  
пр. Вернадского, д. 76; bruno.bisson@mail.ru

*Information about the author*

*Bisson Bruno*, Master of slavistics, Sorbonne University – Paris IV;  
Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia;  
bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993;  
Moscow State Institute of International Relations (MGIMO University),  
Moscow, Russia; bld. 76, Vernadskii Av., Moscow, Russia, 119454; bruno.  
bisson@mail.ru

Мемуарные очерки и документы  
Клуба мемуаристов группы Блумсбери  
в архиве Университета Сассекса

Александра В. Карпова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, karpova.a@rggu.ru*

*Аннотация.* В статье описываются результаты поиска и сбора мемуарных очерков Леонарда и Вирджинии Вулф в архивном центре Университета Сассекса в Брайтоне, Великобритания. Данные материалы составляют корпус мемуарного наследия Клуба мемуаристов, организованного внутри английского сообщества Блумсбери – объединения интеллектуалов, сформировавшегося в Лондоне в первой половине XX века. Поскольку форма создания и представления мемуарных очерков в Клубе мемуаристов видится нехарактерной и нераспространенной, для всестороннего изучения этого феномена предпринимаются попытки рассмотреть по возможности весь корпус очерков, а также различных документов, сопровождавших деятельность клуба, в том числе неопубликованных. Для составления такого корпуса очерков было предпринято данное архивное исследование, в результате которого были изучены опубликованные и неопубликованные мемуарные очерки Вирджинии и Леонарда Вулфов, а также корреспонденция, сопровождавшая деятельность клуба. В статье описываются изученные варианты очерков, подсчитывается число опубликованных и неопубликованных очерков, проводится первичное сравнение очерков, найденных в архиве, с опубликованными вариантами. Также описываются процессуальные особенности поздней стадии существования клуба, отраженные в корреспонденции Леонарда Вулфа.

*Ключевые слова:* мемуары, воспоминания, архивное исследование, литература XX века, группа Блумсбери, Вирджиния Вулф

*Для цитирования:* Карпова А.В. Мемуарные очерки и документы Клуба мемуаристов группы Блумсбери в архиве Университета Сассекса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 127–140. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-127-140

## Papers and Memoirs of the Bloomsbury Group Memoir Club at the Sussex University Archive

Alexandra V. Karpova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
karpova.a@rggu.ru*

*Abstract.* The article describes the results of a search and collection of memoirs of Leonard and Virginia Woolf at the archival center of the University of Sussex in Brighton, UK.

Those materials make up the memorial heritage corps of the Memoirist Club, organized within the English community of Bloomsbury, an association of intellectuals formed in London in the first half of the 20th century. Since the form of creating and presenting memoir essays in the Memoirist Club seems uncharacteristic and not widely used for the comprehensive study of that phenomenon, attempts are being made to consider as much as possible the entire body of essays, as well as various documents accompanying the activities of the Club, including unpublished ones. To compile such a body of essays, this archival research was conducted what resulted in studying the published and unpublished memoirs of Virginia and Leonard Woolf as well as supportive correspondence of the Memoir Club activity. The article describes the studied essays versions, calculates the number of published and unpublished essays, and makes an initial comparison of essays found in the archive with published variants. It also describes the procedural features of the late stage of the Club's existence, reflected in Leonard Wolfe's correspondence.

*Keywords:* memoirs, reminiscences, archival research, XX century literature, Bloomsbury group

*For citation:* Karpova, A.V. (2020), "Papers and Memoirs of the Bloomsbury Group Memoir Club at the Sussex University Archive", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 127–140, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-127-140

### *Состав материалов группы Блумсбери в архиве Университета Сассекса*

Обширный тематический блок материалов о группе Блумсбери в архиве Университета Сассекса включает в себя восемь собраний, посвященных этому неординарному сообществу.

В первую очередь в этот блок входят два обширных собрания архивных материалов Вирджинии и Леонарда Вулфов. Первое



из них – собрание «Бумаги из Монкс-хауса»<sup>1</sup> – состоит преимущественно из бумаг Вирджинии Вулф, которые были переданы в архив ее племянником Квентином Беллом. Это архивное собрание наряду с материалами В. Вулф внутри собрания бумаг Леонарда Вулфа, а также собраний рукописей В. Вулф в Нью-йоркской публичной библиотеке и в Британской библиотеке, является одним из основных хранилищ ее наследия. Собрание «Бумаги Леонарда Вулфа»<sup>2</sup> включает в себя материалы, собранные Вулфом на протяжении всей его жизни, от школьных лет до более поздних рукописей, касающиеся его творческой, профессиональной и политической деятельности. В данном собрании также содержится большое количество материалов, так или иначе связанных с другими участниками Блумсбери.

Наряду с этими двумя обширными собраниями в архиве также содержится несколько небольших собраний, связанных с группой Блумсбери. Это собрание «Бумаги Чарльстона»<sup>3</sup>, которое включает в себя в основном материалы Ванессы Белл и Дункана Гранта; собрания «Бумаги Квентина Белла»<sup>4</sup> и «Бумаги Анны Оливье-Белл»<sup>5</sup>, которые содержат большое количество корреспонденции, редактур, исследовательских работ и юридических документов, касающихся дальнейшей работы с творческим наследием участников Блумсбери; собрание «Бумаги Николсона»<sup>6</sup>, которое состоит из материалов Найджела Николсона и содержит материалы подготовки издания писем В. Вулф; собрание «Бумаги Биррелла»<sup>7</sup>, которое состоит из материалов Фрэнсиса Биррелла, друга Дэвида Гарнетта; и собрание «Миссис Вулф и прислуга: исследовательские материалы»<sup>8</sup> содержит бумаги Элисон Лайт, автора одноименной книги, вышедшей в 2007 г [Light 2007].

Из восьми собраний, представленных в архиве, особый интерес для нас представляли собрания «Бумаги Леонарда Вулфа» и «Бумаги из Монкс-хауса», поскольку именно в этих собраниях находятся мемуарные очерки Леонарда и Вирджинии Вулф. Содер-

---

<sup>1</sup> Номер собрания – SxMs-18: Monks House Papers: papers of Virginia Woolf and related papers of Leonard Woolf (1903–1999).

<sup>2</sup> Номер собрания – SxMs-13: Leonard Woolf Papers (1894–1995).

<sup>3</sup> Номер собрания – SxMs56: The Charleston Papers (c. 1865–1964).

<sup>4</sup> Номер собрания – SxMs74: Quentin Bell Papers (1940s–1997).

<sup>5</sup> Номер собрания – SxMs70: A.O. Bell Papers (1970–1997).

<sup>6</sup> Номер собрания – SxMs61: Nicolson Papers (1926–1982).

<sup>7</sup> Номер собрания – SxMs58: The Birrell Papers (1915–1919).

<sup>8</sup> Номер собрания – SxMs100: Mrs Woolf and the Servants: research papers (2003–2006).

жание собрания «Бумаги Чарльстона» также было изучено, однако мемуарных очерков в нем не обнаружено, поэтому материалы из этого собрания не будут описаны в данной статье. У нас не было возможности изучить и корреспонденцию, которая широко представлена в архиве. Первостепенный интерес для нас представляют именно мемуарные очерки участников Клуба мемуаристов группы Блумсбери, во время архивного исследования мы сосредоточились на выявлении и изучении именно этих текстов.

### *Мемуарные очерки в собрании «Бумаги Леонарда Вулфа»*

Собрание бумаг Леонарда Вулфа представлено в архиве 65 картонками (англ. boxes) и охватывает период с 1894 по 1995 г. В собрание входят как материалы, связанные с творческим и рабочим процессом, так и многочисленные бумаги личного и бытового характера, к примеру счета, заключения врачей, списки приобретений, налоговые декларации и пр. Мемуарные очерки как материалы, связанные с деятельностью в Клубе мемуаристов, содержатся в разделе личных бумаг и хранятся среди материалов, имеющих отношение к членству Л. Вулфа в различных сообществах. Интересующие нас материалы находятся в подразделе «Членство в других сообществах»<sup>9</sup>, который состоит из семи единиц хранения. Единица хранения «Клуб мемуаристов: бумаги, возможно, прочитанные Леонардом Вулфом»<sup>10</sup> касается деятельности Л. Вулфа в Клубе мемуаристов и, согласно архивному описанию, содержит шесть отдельных файлов (англ. pieces) в одной папке.

В первую очередь среди мемуарных документов Л. Вулфа следует выделить серию очерков, объединенных одним событием – знакомством Л. Вулфа во время службы на Цейлоне с его сослуживцем господином Даттоном. Всего в данную серию можно включить шесть документов. Первые два документа состоят из четырех и пяти

<sup>9</sup> Подраздел “Other memberships”. Номер подраздела – SxMs-13/2/P. Здесь и далее номер раздела следует расшифровывать следующим образом: SxMs-13 – номер собрания, 2 – номер корневого раздела внутри собрания, P – шифр подраздела внутри корневого раздела.

<sup>10</sup> “Memoir Club. Papers probably read by Leonard Woolf”. Номер единицы хранения – SxMs-13/2/P/6. Здесь и далее номер единицы хранения следует расшифровывать следующим образом: SxMs-13 – номер собрания, 2 – номер корневого раздела внутри собрания, P – шифр подраздела внутри корневого раздела, 6 – номер единицы хранения.

скрепленных машинописных листов соответственно и являются составляющими одной истории о знакомстве и последующем общении Л. Вулфа с господином Даттоном во время жизни на Цейлоне. Третий документ представляет собой машинопись на десяти листах и является вариантом двух первых документов, объединенных в один документ. В нем встречаются незначительные отличия от двух отрывков, а также учтены исправления, которые были сделаны от руки в предыдущих вариантах. Также в собрании есть еще два отдельных рукописных документа, на четырех и пяти листах, которые также описывают знакомство и общение Вулфа с Даттоном. Содержание этих документов дублирует содержание машинописей, однако является сокращенным. Некоторые абзацы текста, которые присутствуют в машинописных вариантах, отсутствуют в рукописи. Последний рукописный документ, содержащийся на десяти листах, также рассказывает историю общения Л. Вулфа и господина Даттона, однако содержательно отличается от всех предыдущих.

Кроме воспоминаний о Даттоне в собрании Вулфа есть еще одно воспоминание, связанное со службой Вулфа на Цейлоне, однако описывающее другой период его жизни там. Оно посвящено его знакомству и серии встреч с мисс Хопфенгартнер. Очерк представляет собой машинопись на девяти листах, на первом листе в правом верхнем углу имеется надпись от руки о том, что этот текст читался в Клубе мемуаристов. Вулф описывает несколько случайных разговоров с мисс Хопфенгартнер и последующие сложные взаимоотношения.

Следующий очерк на пяти листах, содержащийся в материалах Л. Вулфа, описывает его детские воспоминания и рассказывает историю его семьи. Однако начинается этот очерк с рассуждения Вулфа о том, какие мемуары предпочитают слушать в клубе и почему для него самого стало так сложно писать для клуба и его участников. Л. Вулф напрямую обращается к слушателям, объясняя им причины своих трудностей и говоря о том, что для Блумсбери и Клуба мемуаристов любая история в первую очередь должна была быть забавной, что делало выбор темы для мемуаров достаточно сложным. Поэтому он решил отойти от своих социалистических и политических интересов и посвятил этот рассказ воспоминаниям о своих предках, своей семье и своем детстве. Большая часть текста посвящена воспоминаниям о родителях, их характерах и поведении, а его собственные детские впечатления выступили фоном для этих воспоминаний. Л. Вулф описал жизнь викторианского среднего класса, которая в совокупности с ранней смертью отца, как он заключает, привела его к его социалистическим взглядам.

В собрании Вулфа содержится еще одна серия рукописей, которые можно объединить в один очерк или предположить, что они вместе зачитывались на встречах клуба. Эта серия состоит из собственно рукописи мемуарного очерка на четырех листах, а также из двух приложений. Сам мемуарный очерк описывает университетские годы Вулфа и его общение с друзьями по Кембриджу, а позднее с соратниками по группе Блумсбери – Литтоном Стрэчи и Саксоном Сидни-Тернером. Вулф рассказывает, что они втроем со Стрэчи и Сидни-Тернером, вдохновленные лекциями Дж. Мура<sup>11</sup>, избрали так называемый метод – серию вопросов, которые помогли им выявить истинные мысли и намерения человека, в каком-то смысле «разговорить» его. Вулф в своем очерке описывает один из случаев применения этого метода. Также в самом начале этого очерка Вулф пишет, что в университете у него была привычка записывать особенно интересные разговоры, и совсем недавно он с удивлением обнаружил две такие записи, хотя считал эти заметки давно утерянными. Эта находка содержала две записи различных разговоров, свидетелем и участником которых был Вулф и которые иллюстрировали работу так называемого метода. Именно эти две записи, как пишет Вулф, и подтолкнули его к написанию данного очерка. А два приложения выступили, по всей видимости, иллюстрацией к воспоминаниям. В бумагах Вулфа эти три рукописи никак не связаны между собой, однако содержание первого очерка и его явная текстовая корреляция с двумя другими рукописями позволяет сделать подобный вывод. Также стоит отметить, что визуально оба приложения были выполнены на одинаковой бумаге и одними чернилами. И, что немаловажно, на обоих сохранились одинаковые следы сгибов, что также соотносится со словами Вулфа о том, что он нашел их сложенными внутри книги.

Последний мемуарный очерк в собрании Вулфа носит название “Do we know one another?” (рус. «Знаем ли мы друг друга?»), это рукопись на девятнадцати листах, не датированная. В ней Вулф, начиная с описания неожиданной недавней встречи в поезде и продолжая описывать свои встречи с различными людьми, рассуждает о том, насколько различны восприятия разных людей, а также насколько его собственное впечатление о себе, возможно, не совпадает с тем, что о нем думают другие.

---

<sup>11</sup> Джордж Эдвард Мур (1873–1958) – английский философ, представитель школы аналитической философии. Преподавал в Кембридже и входил в кембриджское секретное общество «Апостолы», членом которого также был и Л. Вулф.

Кроме того, в собрании Вулфа также есть один мемуарный очерк<sup>12</sup> авторства Ванессы Белл. Он находится в подразделе под названием «Вирджиния»<sup>13</sup>, среди бумаг, имеющих отношение к детству Вирджинии Вулф. В них Ванесса Белл описывает детство Вирджинии, их игры и общие воспоминания, а также характер В. Вулф, уже в то время необычный и сложный.

### *Корреспонденция о Клубе мемуаристов в собрании «Бумаги Леонарда Вулфа»*

Кроме собственно мемуарных очерков, в собрании Вулфа удалось найти и другие материалы, которые имеют отношение к деятельности Клуба мемуаристов. Это переписка Вулфа с двумя другими участниками Клуба мемуаристов – с Молли Маккарти и Фрэнсис Партридж. Эти материалы находятся в разделе «Общая корреспонденция»<sup>14</sup>, в подразделе писем, отправленных и полученных Леонардом Вулфом<sup>15</sup>. Единица хранения «Письма Молли Маккарти»<sup>16</sup> состоит из шести писем, единица хранения «Письма Фрэнсис Партридж»<sup>17</sup> содержит семь писем, куда входят как письма самой Партридж, так и четыре ответа Вулфа.

Среди шести писем Молли Маккарти четыре связаны с Клубом мемуаристов. В письме от февраля 1944 г. М. Маккарти приглашает Л. Вулфа на одну из встреч клуба. Письмо от 14 мая 1944 г. также содержит приглашение на встречу и обозначает время и место планируемой встречи. В письме от августа 1952 г. М. Маккарти рассуждает о том, что давно не писала, и описывает свои чувства в связи со случившимися смертями, и только в конце предлагает возобновить встречи клуба, возможно, в октябре. И в письме от 5 ноября 1952 г. М. Маккарти рассуждает о дальнейшей судьбе клуба мемуаристов, говорит о том, что в текущем году вряд ли уже будут организованы их совместные встречи и о том, что лично она не уверена в том, будет ли она оставаться членом клуба и дальше.

---

<sup>12</sup> Notes on Virginia's Childhood, номер единицы хранения – SxMs-13/2/D/6/A.

<sup>13</sup> Номер подраздела – SxMs-13/2/D.

<sup>14</sup> Номер раздела – SxMs – 13/3: Part III: General Correspondence.

<sup>15</sup> Номер подраздела – SxMs – 13/3/A/1: Letters to Leonard Woolf with some replies.

<sup>16</sup> Номер единицы хранения – SxMs-13/3/A/1/M/3.

<sup>17</sup> Номер единицы хранения – SxMs-13/3/A/1/P/4.

Из семи писем Фрэнсис Партридж тему Клуба мемуаристов затрагивают четыре. Фрэнсис Партридж не сразу присоединилась к Клубу мемуаристов, поэтому ее письма касаются только более позднего периода существования клуба. В письме от 23 октября 1960 г. она описывает Л. Вулфу свои впечатления от прочитанных им на предыдущей встрече мемуаров и выражает свое желание вновь принять участие в будущих встречах. В письме от 7 февраля 1962 г. Ф. Партридж предлагает следующую дату для встречи Клуба мемуаристов, а также сообщает список возможных, по ее мнению, новых членов клуба. Отдельно прилагаются упомянутый список имен, а также недатированная открытка с дополнительными именами для списка. Письмо от 14 февраля 1962 г. является ответом Л. Вулфа на предыдущее письмо Ф. Партридж, в котором он высказывается против двух молодых людей из предложенного списка, однако уточняет, что, по его мнению, будущее клуба стоит за молодыми, поэтому он не будет выступать против других кандидатов, хотя и не знает некоторых из них. Также он высказывает опасение, что клуб может стать слишком большим, что не пойдет им на пользу. В следующем письме от 16 ноября 1968 г. Партридж вновь предлагает новых кандидатов на вступление в клуб и описывает их Вулфу.

### *Мемуарные очерки в собрании «Бумаги из Монкс-хауса»*

Собрание «Бумаги из Монкс-хауса» является собранием материалов Вирджинии Вулф, которое состоит из 36 картонов и охватывает период с 1903 по 1990 г. В нем находятся рукописи, корреспонденция и газетные вырезки. Материалы, содержащиеся в собрании, освещают все аспекты личной и профессиональной жизни В. Вулф.

Мемуарные очерки находятся в разделе «Рукописи»<sup>18</sup>, подразделе «Рукописи: биографические»<sup>19</sup>, который состоит из 28 единиц хранения. В данный подраздел входят различные типы биографических текстов: дневники (англ. diaries), журналы (англ. journals), мемуары (англ. memoirs), воспоминания (англ. reminiscences), репортажи (англ. reports), а также отрывки художественных произведений, основанных на фактах личной жизни В. Вулф, в частности

<sup>18</sup> Раздел «Manuscripts». Номер раздела – SxMs-18/2.

<sup>19</sup> Подраздел «Manuscripts: Biographical». Номер подраздела – SxMs-18/2/A.

отрывки произведений «На маяк» и «Между актов». Многие типы биографических произведений уже были обозначены в названиях единиц хранения, что облегчило их первичную классификацию (напр., *Asheham Diary* или *Reminiscences of Family and Childhood*). Некоторые единицы хранения именовались только по названию, поэтому их классификация производилась нами на основе содержания, а также подтверждалась записями архивистов.

Дневники и журналы представляют смежные типы биографических произведений, предполагающие регулярность записи в течение жизни автора и, в отличие от мемуаров, не имеющие большого временного разрыва между самим событием и его описанием. Подобные типы биографических произведений не являются мемуарами в собственном смысле слова и поэтому не обозреваются в данной статье, хотя они и могли выступать материалом для написания мемуаров. Элементы художественных произведений также не обозревались в данном исследовании, поскольку, даже имея биографический контекст, они уже представляют собой художественно преобразованную действительность, которую нельзя приравнять к биографическим воспоминаниям.

Для дальнейшего рассмотрения были отобраны те тексты, в которых четко обозначалось, что они являются мемуарами или воспоминаниями, также были включены так называемые репортажи. Понятие репортажа довольно расплывчатое, однако в данном контексте оно представляет собой описание какого-то конкретного события в прошлом, что сближает его с мемуарами. Таким образом, для рассмотрения были отобраны очерки в количестве 11 единиц хранения.

Условно все мемуарные очерки в собрании В. Вулф можно разделить на четыре группы: воспоминания о семье и детстве, воспоминания о группе Блумсбери и ее участниках, воспоминания о племяннике Джулиане Белле и разрозненная группа воспоминаний, не объединенных какой-то одной темой.

Группа воспоминаний о Джулиане Белле включает в себя два очерка, описывающих племянника В. Вулф Джулиана Белла, сына ее сестры Ванессы Белл. Первый очерк содержится на пяти машинописных листах, не датирован, озаглавлен «JV»<sup>20</sup>, что является английскими инициалами Дж. Белла. В этом очерке Вулф описывает Дж. Белла как поэта, создающего очередное произведение. Вулф берет за основу момент создания одного поэтического произведения и описывает творческие искания, с которыми столкнулся Белл во время написания стихотворения. Во втором очерке о Дж. Белле

---

<sup>20</sup> Номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/18.

Вулф скрупулезно описала личность Белла и свои впечатления о нем. В собрании Вулф содержится два варианта этого очерка<sup>21</sup>, озаглавленных “Reminiscences of Julian” (рус. «Воспоминания о Джулиане») и датированных 30 июля 1937 г. Вулф написала эти воспоминания под впечатлением от смерти Дж. Белла. Белл участвовал в гражданской войне в Испании и был убит 18 июля 1937 г. в битве при Брунете. Это событие сильно повлияло на всех участников Блумсбери, которые знали Джулиана с самого детства. Для его тети В. Вулф это стало тяжелым ударом, и в воспоминаниях она описывает свои впечатления от этой утраты, а также вспоминает характер Джулиана, его увлечения, отношения с родственниками и друзьями.

Группа воспоминаний о семье и детстве состоит из трех мемуарных очерков и их вариантов. Это воспоминания, касающиеся жизни Вулф в родительском доме в Кенсингтоне, а также о ее отношениях с братьями и сестрами. Первый очерк<sup>22</sup> описывает отношения Вулф с ее старшим сводным братом Джорджем Даквортом. Это недатированная машинопись на 21 листе, с карандашными пометами. Данные мемуары перекликаются с мемуарами [Bell 1997, р. 67–83] сестры Вулф, Ванессы Белл, о Дж. Дакворте и описывают стремление Джорджа ввести своих сестер в лондонское высшее общество. Однако если В. Белл лишь вскользь упоминает не всегда подобающее поведение Дж. Дакворта, В. Вулф в данном очерке наряду с бесконечными светскими мероприятиями, куда они ходили вместе, описывает приставания Даквора и называет его «любовником». Во многом опираясь на эти мемуары, большое число биографов и литературоведов в дальнейшем распространили идею о том, что Джордж Дакворт имел любовные связи со своими сводными сестрами. Вторым вариантом этого очерка<sup>23</sup> является неоконченная чистовая машинопись предыдущих мемуаров о Дж. Дакворте, которая представляет собой недатированную машинопись на 15 листах, озаглавленную “Hyde Park Gate, 22” (рус. «Гайд-парк гейт 22»), по названию улицы, на которой жила Вулф с семьей. Воспоминания также начинаются описанием дома на Гайд-парк гейт и жизни после смерти их матери Джулии Стивен, когда они все остались на попечении их престарелого отца Лесли Стивена. Однако данная машинопись обрывается в тот момент, когда внимание Джорджа переключается со старшей Ванессы на младшую

<sup>21</sup> Номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/8.

<sup>22</sup> A Description of George Duckworth, номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/14.

<sup>23</sup> Номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/15.



Вирджинию, и он начинает приглашать ее на обеды и встречи в высшем обществе.

Следующий мемуарный очерк<sup>24</sup> описывает воспоминания Вулф о своей матери Джулии Стивен, а также о двух своих сестрах – сводной Стелле и родной Ванессе. Очерк состоит из 54 машинописных листов, не датирован и разделен на главы. Данные воспоминания Вулф писала для своих племянников, детей своей сестры В. Белл – Джулиана, Квентина и Анжелики. Каждая из глав воспоминаний последовательно описывает Ванессу, Стеллу и Джулию Стивен. Нет сведений о том, что эти мемуары зачитывались в Клубе мемуаристов, однако они составили основу автобиографического сборника Вулф “Moments of Being” [Woolf 2002, p. 1–31].

Группа единиц хранения под названием “Reminiscences of Family and Childhood”<sup>25</sup> (рус. «Воспоминания о семье и детстве») является воспоминаниями Вулф о семье и детстве и объединяет в себе пять вариантов мемуарных очерков, каждый из которых носит название “Sketch of the Past” (рус. «Набросок о прошлом»). Один из вариантов данных мемуаров был опубликован в автобиографическом сборнике Вулф [Woolf 2002, p. 78–161] под идентичным названием. В архиве содержится три варианта, которые представляют собой полный текст воспоминаний. Две другие архивные единицы хранения содержат в себе фрагменты мемуаров и сопроводительные документы.

Мемуары о группе Блумсбери представлены в собрании двумя различными очерками. Первый очерк под названием “Old Bloomsbury”<sup>26</sup> (рус. «Старый Блумсбери») состоит из 37 листов и представляет собой машинопись с рукописными исправлениями В. Вулф. Данные мемуары создавались для прочтения в Клубе мемуаристов, о чем Вулф сообщает с первых строк, говоря о том, что Молли Маккарти попросила ее написать для клуба воспоминания о Блумсбери. Позднее они были опубликованы в автобиографическом сборнике Вулф [Woolf 2002, p. 412–423]. Вулф начинает рассказ с описания их переезда в район Блумсбери после смерти отца и продолжает описанием встреч по четвергам, которые они вместе с В. Белл проводили в компании друзей своего брата Тоби Стивена. Эти встречи принято считать началом и одним из основных этапов существования группы Блумсбери. Вулф касается только первого этапа деятельности Блумсбери в довоенное время, с 1904 по 1914 г.

---

<sup>24</sup> Reminiscences of Julia, Stella, Vanessa for Vanessa Bell’s children, номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/6.

<sup>25</sup> Номер подраздела – SxMs-18/2/A/5.

<sup>26</sup> Номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/16.

Второй очерк<sup>27</sup>, касающийся деятельности группы Блумсбери, описывает происшествие на корабле «Дредноут», во время которого британский аристократ Коул разыграл команду корабля, приведя туда своих переодетых друзей и представив их как членов абиссинской королевской семьи. Эта история обернулась большим скандалом, а В. Вулф вместе со своим братом Адрианом Стивенсом и другом Дунканом Грантом принимали в ней непосредственное участие, выступая в качестве переодетых членов делегации. Это происшествие случилось во время расцвета Блумсбери и до сих пор ассоциируется с деятельностью группы. Данная выходка была вполне в духе участников Блумсбери, о чем и пишет Вулф в своих воспоминаниях, рассказывая эту историю из первых уст. В архивном собрании представлен только отрывок воспоминаний, в котором Вулф описывает, как Дункан Грант готовился к участию в этой мистификации. Этот отрывок представлен в количестве трех машинописных листов с рукописными пометами. Также к этим мемуарам прилагаются машинописные заметки Квентина Белла об этом очерке. В Приложение также включены выдержки из официальных отчетов по этому делу, описывающие произошедшие события.

Последние два мемуарных очерка в собрании В. Вулф не объединены какой-то одной темой. Первый<sup>28</sup> из них описывает преподавательский опыт Вулф, когда она вела различные курсы в лондонском женском колледже Морли. В архиве содержится пять рукописных листов с исправлениями, к ним прилагается машинописная копия на двух листах. Мемуары датированы 5 июля 1905 г. В них Вулф описывает четырех своих учениц и их успехи и неудачи на курсах истории и литературы, которые она тогда преподавала. Второй очерк<sup>29</sup>, представленный на 32 машинописных страницах с пометами, создавался Вулф для чтения в клубе мемуаристов, о чем она опять же пишет с первых строк. В нем Вулф начинает с рассуждений о том, что было очень несправедливо просить ее написать в этот раз мемуары, потому что в отличие от других участников клуба, с ней в жизни не происходило ничего примечательного, достойного быть описанным в мемуарах. Поэтому она решает рассказать о себе и рассматривает некоторые моменты своей жизни, постоянно задаваясь вопросом, является ли она снобом и что именно привело к такому снобизму – происхождение, воспитание, знакомства и т. д. Эти воспоминания также позднее были опубликованы [Woolf 2002, p. 62–78] в автобиографическом сборнике Вулф.

<sup>27</sup> The Dreadnought, номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/27.

<sup>28</sup> Report on teaching at Morley College, номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/22.

<sup>29</sup> Am I a Snob?, номер единицы хранения – SxMs-18/2/A/17.

## *Заключение*

Таким образом, за время работы в архивном центре The Keep были собраны обширные материалы мемуарной деятельности двух основных участников Клуба мемуаристов – Леонарда и Вирджинии Вулф. В ходе данной работы были выявлены как ранее опубликованные работы, так и никогда не публиковавшиеся материалы.

В рукописях очерков Л. Вулфа внимание привлекают прежде всего прямые указания автора на их чтение в клубе и даже специальное рассуждение о вкусах слушателей и их влиянии на выбор темы воспоминания. Кроме того, само наличие таких рукописей свидетельствует, что Л. Вулфу не был чужд малый мемуарный жанр, а не только большое автобиографическое повествование. Для эпизодов, вошедших впоследствии в его автобиографию, можно будет в дальнейшем исследовать вопрос о влиянии автономности/неавтономности рассказа на его общую семантику и прагматику.

В ходе работы с собранием Вирджинии Вулф у нас была возможность как сравнить некоторые из очерков с их опубликованными версиями, так и познакомиться с никогда не публиковавшимися мемуарами. Основной корпус опубликованных мемуаров В. Вулф содержится в ее автобиографическом сборнике “Moments of Being”, где представлены следующие мемуары из собрания: “Reminiscences”, “22 Hyde Park Gate”, “Old Bloomsbury”, “Am I a Snob?”, “Sketch of the Past”. В сборнике “The Platform of Time: Memoirs of Family and Friends” [Woolf 2008] под редакцией С.П. Розенбаума опубликованы воспоминания “The Dreadnought” и оба воспоминания о Джулиане Белле. Также воспоминания о Джулиане Белле были опубликованы в биографии Вулф, написанной Квентином Беллом и затем перепечатаны в сборнике о группе Блумсбери, составленном С.П. Розенбаумом. Работа с собранием позволила сравнить эти мемуары с оригинальными рукописями, в частности были найдены расхождения между опубликованной версией “22 Hyde Park Gate” и архивными вариантами этого очерка, а также было найдено несколько вариантов очерка “Sketch of the Past”. Также эта работа позволила включить в корпус неопубликованные мемуары “Report on teaching at Morley College by Virginia Stephen”.

И, наконец, полезным дополнением к корпусу мемуаров стала корреспонденция, описывающая различные моменты в деятельности Клуба мемуаристов. И хотя пристальное внимание мы планируем уделить процессуальным документам во время следующего визита в архив, в ходе этого исследования у нас уже была возможность познакомиться с некоторыми документами.

Для всестороннего понимания деятельности Клуба мемуаристов и изучения наследия этой деятельности будут предприняты дальнейшие попытки выявления и изучения мемуарных документов, хранящихся в различных зарубежных архивах.

### *Источник*

---

Unpublished Memoirs of the Bloomsbury Group Memoir Club at the Sussex University Archive.

### *Литература*

---

- Bell 1997 – *Bell V.* Life at Hyde Park Gate after 1897 // Sketches in pen and ink. London: Hogarth Press, 1997. P. 67–83.
- Light 2007 – *Light A.* Mrs. Woolf and the Servants. London: Penguin/Fir Tree, 2007. 376 p.
- Rosenbaum 2014 – *Rosenbaum S.P.* The Bloomsbury Group Memoir Club. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 203 p.
- Woolf 2002 – *Woolf V.* Moments of Being. London: Pimlico, 2002. 185 p.
- Woolf 2008 – *Woolf V.* The Platform of Time. Memoirs of Family and Friends / Ed. by S.P. Rosenbaum. London: Hesperus Press Limited, 2008. 262 p.

### *References*

---

- Bell, V. (1997), “Life at Hyde Park Gate after 1897”, *Sketches in pen and ink*, Hogarth Press, London, pp. 67-83.
- Light, A. (2007), *Mrs. Woolf and the Servants*, Penguin/Fir Tree, London, UK.
- Rosenbaum, S.P.* (2014), *The Bloomsbury Group Memoir Club*, Palgrave Macmillan, New York, USA.
- Woolf V. (2002) *Moments of Being*, Pimlico, London, UK.
- Woolf, V. (2008) *The Platform of Time. Memoirs of Family and Friends*, Rosenbaum, S.P. (ed.), Hesperus Press Limited, London, UK.

### *Информация об авторе*

*Александра В. Карпова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; karpova.a@rggu.ru

### *Information about the author*

*Alexandra V. Karpova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; karpova.a@rggu.ru

## Рецензии

---

УДК 82-21(049.32)

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-141-148

Понятийное пространство драмы. День сегодняшний.  
Рецензия на «Экспериментальный словарь  
новейшей драматургии» (Siedlce 2019)

Юрий В. Доманский

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

*Аннотация.* Драма в истории литературы всегда была и остается по сей день литературным родом, претерпевающим наибольшие изменения. Гуманитарная наука, и филология в первую очередь, призвана не только эти изменения фиксировать, не только констатировать их наличие, но и аналитически осмысливать происходящие в драматургии процессы, а для этого необходим достойный терминологический аппарат. В «Экспериментальном словаре новейшей драматургии», вышедшем в 2019 г. в Польше и рассматриваемом в данной рецензии, нашлось место как объяснению новых граней уже устоявшихся в филологии понятий, связанных с драмой, так и терминов совсем недавних, только еще вводимых в научный обиход как раз в связи с современным состоянием драматургического литературного рода и в этой связи способных это состояние передать. Сам же словарь, с одной стороны, является итогом многолетних наблюдений исследователей над драмой рубежа XX–XXI вв., над теми или иными элементами драматургии этого периода, над конкретными драматургическими примерами, а с другой стороны, выступает необходимым терминологическим подспорьем для грядущих штудий, обращенных к новейшей драматургии.

*Ключевые слова:* драма, новейшая драма, словарь

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Понятийное пространство драмы. День сегодняшний. Рецензия на «Экспериментальный словарь новейшей драматургии» (Siedlce 2019) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 141–148. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-141-148

---

© Доманский Ю.В., 2020

Conceptual space of the drama. The today's day.  
Review of «Experimental dictionary of modern drama»  
(Siedlce 2019)

Yurii V. Domanskii

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

*Abstract.* Drama in the history of literature has always been and remains to this day a literary genre undergoing the greatest changes. Humanities, and Philology in the first place, is designed not only to record those changes, not only to state their presence, but also to analyze the processes taking place in drama, and for that purpose a worthy terminological apparatus is necessary. In the “Experimental dictionary of modern drama”, published in 2019 in Poland and considered in this review, there is a place both to explain the new facets of already established concepts in Philology related to drama, and terms that are quite recent, just being introduced into scientific use exactly in connection with the current state of the dramatic literary genre and in this regard, are able to convey that state. The dictionary itself, on the one hand, is the result of long-term observations of researchers on the drama of the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, on certain elements of the drama of this period, on specific dramatic examples, and on the other hand, it acts as a necessary terminological aid for future studies, addressed to the latest drama.

*Keywords:* drama, latest drama, dictionary

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2020), “Conceptual space of the drama. The today's day. Review of ‘Experimental dictionary of modern drama’ (Siedlce 2019)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 141–148, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-141-148

Что представляет собой драматургический литературный род на рубеже веков – прошлого и нынешнего? Как и на предыдущем рубеже – когда девятнадцатый век сменился веком двадцатым – в драматургии случилось то, что можно назвать родовой революцией. На том давнем рубеже веков представления о том, какими должны быть тексты для театра, стараниями тогдашних драматургов поменялись в корне. Как результат, потребовались и новые подходы – и практические, то есть со стороны театра, и теоретические – со стороны тех, кто решился на аналитическое осмысление экспериментов тогдашней новой драмы – опытов Ибсена, Метерлинка, Чехова... Очень близкое явление мы наблюда-

даем относительно и драмы, и театра, и научного их осмысления и теперь – на рубеже XX и XXI веков. По всей видимости, рубежное состояние, присущее календарным границам, провоцирует поиски новых форматов существования и, соответственно, осмысления искусства. И из традиционных видов литературного творчества (а возможно, и творчества вообще) именно драма чувствительнее всех к такому процессу обновления. Почему? Вероятнее всего, потому что драматургические тексты (в большинстве своем) создаются для театра, а театр во все времена был (и в наши дни тоже во многом остается) высшей формой синтетического искусства. Кроме того, относительно драмы и театра констатируем, с одной стороны, вековые традиции, память рода, бережно хранимую, передаваемую от предшественников к последователям; со стороны же другой – вечную необходимость в обновлении, стремление соответствовать духу времени, дню сегодняшнему. Казалось бы, тут перед нами противоречие, преодолеть которое не под силу никому. А между тем драма, а вслед за ней и вместе с ней и театр, на протяжении всей истории своего существования только и делают, что это противоречие преодолевают.

Вот и сейчас ситуация, как кажется на первый взгляд, изменилась так, что драма как целостный и заданный раз и навсегда текст должна сойти на нет, ведь в актуальном театре фигура драматурга словно уходит в тень (а порою и вовсе уходит); на первом плане – режиссер; это он – Максим Диденко, Дмитрий Крымов, Николай Коляда, Константин Богомолов, Андрей Могучий, Кирилл Серебренников – полноправный хозяин всего сценического и околосценического пространства; а с ним – и времени, и человека в нем, и вообще всего того, что только есть в театре. Драматургический текст для современных постановщиков – лишь повод к созданию собственного сценического шедевра. Однако при всем при том драматурги почему-то никуда не делись; напротив – как никогда прежде, расплодился. Кто-то, как Коляда, выступает и режиссером, и драматургом, и даже актером, но большинство все-таки предпочитают знать свой шесток и не пытаются объять необъятное, а из года в год штурмуют лонг- и шорт-листы многочисленных конкурсов в области драматургии. Уже на этом основании тезис о том, что актуальный театр стал постдраматическим, отнюдь не бесспорен. Драма жива. И как всякий живой организм, она меняется. Конечно, можно сказать, что драма всегда менялась, не была чем-то статичным; вот только в наши дни эти изменения, во-первых, как никогда стремительны, во-вторых, радикальны – тоже, пожалуй, как никогда. И театр стремится успевать за трансформациями драмы. (Хотя, возможно, это драма стремится

соответствовать требованиям актуального театра; процессы, как представляется, тут взаимные.)

А что же наука? Она-то как позиционирует себя относительно современного состояния драматургии? Оказывается, что наука совсем не собирается ждать якобы положенные в таких случаях полвека или век – дескать, пусть материал отстоится. Наука тоже хочет быть актуальной. Наглядный и показательный пример тому – вышедший в польском городе Седльце «Экспериментальный словарь новейшей драматургии». Разумеется, перед нами далеко не первый словарный опыт, если говорить о сценическом искусстве; весьма сильная база тут, конечно же, есть. Это и энциклопедическая классика [Пави 1991], и поиск новых форматов толкования базовых для театра категорий [Театральные термины и понятия 2005]. И хотя драма как литературный род отнюдь не оказывается в данных лексиконах бедным родственником, все же в этих случаях больший уклон делается в сторону театра. Словарь же новейшей драматургии все-таки именно словарь *драматургии*, пусть и закономерно обращающийся к театральным практикам. Если же делать упор на слово «новейшей», то тут создателями словаря была проведена громадная и глобальная подготовительная работа, начиная с защищенной более десяти лет назад диссертации [Болотян 2008] и продолжая многочисленными и разнообразными материалами, звучавшими и звучащими на научных конференциях и публиковавшимися в специализированном издании [Поэтика русской драматургии 2010–2014]; и это не только проекты будущих статей словаря, это еще и различные аналитические исследования, объектами коих были актуальные драматургические опыты. Учтены в словаре и глобальные труды по заявленной проблематике самого недавнего времени [Руднев 2018]. Таким образом, «Экспериментальный словарь новейшей драматургии» возник не на пустом месте, а стал закономерным результатом, во-первых, той революции, что случилась в драме и театре на рубеже двадцатого и двадцать первого веков, а во-вторых, научного осмысления этой революции, которое проходило параллельно с ней. И здесь уместно подчеркнуть именно результативный, итоговый характер словаря, что, конечно же, не отменяет и перспектив.

Но почему перед нами именно словарь? Зачем он вообще нужен? Тем более что словарные статьи посвящены прояснению терминов, а не конкретным именам и названиям из области нынешних текстов для сцены. В предисловии к книге ее редактор Сергей Лавлинский просто и вместе с тем емко отвечает на такого рода вопросы: «...активное освоение русской драматургии рубе-



жа XX–XXI вв. наталкивается на ряд проблем теоретического характера, непосредственным образом связанных с выбором аксиологии, методологии и методики исследования драмы в целом как вида искусства и рода литературы, а также с самой практикой анализа конкретных произведений» [Лавлинский 2019, с. 8]. Следовательно, на данном этапе освоения гуманитарной наукой современной драматургии необходимо провести уточнение терминологического аппарата, досконально разобраться в тех научных понятиях, которые следует применять при анализе столь непростого материала: какие-то категории из уже имеющихся следует уточнить, ответив на вопрос «насколько актуальны традиционные понятия <...> в драматургическом материале XXI века?» [Синицкая 2019, с. 21], а какие-то ввести в научный обиход – «обогащить неклассическую поэтику новыми категориями» [Синицкая 2019, с. 21]. Потому неудивительно, что сами словарные статьи можно без труда поделить на два типа: термины, которые посвящены «аналитическому рассмотрению хорошо известных понятий, требующих рефлексии в новом культурном контексте» [Лавлинский 2019, с. 11]; и термины, «которые до сих пор не осмыслены, хотя и активно употребляются при обсуждении художественных особенностей новейшей драмы» [Лавлинский 2019, с. 11]. Относительно первого типа закономерен вопрос: есть ли новое наполнение у привычных, давно устоявшихся понятий? В том-то и дело, что есть. И не просто есть – применительно к новейшей драме новые значения таких терминов вступают порою в конфронтацию со значениями прежними. Разумеется, актуализируемые в новых условиях и новых контекстах дефиниции требуют академической фиксации, и «Экспериментальный словарь новейшей драматургии» эту фиксацию осуществляет. Что же касается новых терминов, то тут имеем дело с еще более очевидной мотивировкой появления словарных статей о них – понятие появилось, используется, а значит, требует относительно себя энциклопедического закрепления своего значения. При этом некоторые понятия (Абсурд, Героическое, «Новая Драма», Римейк) заслужили в словаре по две статьи, написанные разными авторами. И это не столько потому, что данные термины многозначнее прочих; речь тут скорее о самой возможности посмотреть на одну и ту же категорию с принципиально разных сторон, ведь новейшая драма – искусство многоголосое, а значит, и осмысление терминов, связанных с новейшей драмой, отнюдь не всегда может быть единственно верным.

Отдельно отметим предваряющую собственно словарную часть книги статью Анны Синицкой «“Экспериментальный словарь

новейшей драматургии”: Зрелище теории». Здесь принципиально манифестируется итоговый и вместе с тем промежуточный этап современного состояния изучения актуальной драмы: «...написано и сказано достаточно много для того, чтобы цитировать и обобщать, и одновременно слишком мало, чтобы увидеть картину более объемно» [Синицкая 2019, с. 16]. Тем приятнее и отраднее, что и словарь, и статья Анны Синицкой восполняют вот это «слишком мало». После знакомства со словарем (а его можно использовать и как привычный словарь, то есть выбирая интересующие статьи из всего массива, а можно читать как коллективную монографию – то есть подряд от начала к финалу) становится ясно – картина предстала куда как более объемно, нежели это было прежде. Относительно же статьи Анны Синицкой следует заключить, что перед нами программный очерк, детально и в высшей степени профессионально объясняющий и сущность новейшей драматургии, и специфику филологического изучения оной. И здесь остается только пожелать, чтобы эта статья в грядущем переросла в выполненное в ракурсе теоретической и исторической поэтики большое филологическое исследование, наличие которого сейчас видится совершенно необходимым.

Над «Экспериментальным словарем новейшей драматургии» работало много исследователей – более двадцати. И все создатели словаря, авторы словарных статей хотя и принадлежат «различным научным литературоведческим и театроведческим школам» [Лавлинский 2019, с. 11], тем не менее являют собой коллектив единомышленников. Практически все статьи созданы уникальными специалистами по вынесенным в названия предметам, созданы теми, кто многолетними трудами погружен в эти предметы. Пожалуй, только так и должны создаваться терминологические лексиконы. И хочется верить, что коллектив авторов словаря не остановится на одной данной книге, ведь новейшая драма – явление живое, явление активно и стремительно развивающееся, меняющееся, порождающее при этом и новые театральные практики. Следовательно, и категории, характеризующие данное явление в плане научного его осмысления, не могут быть статичны, не могут быть заданы раз и навсегда. А раз так, то и осмысление их не должно останавливаться, наполняясь все новыми и новыми характеристиками, которые непременно должны будут реализовываться в последующих изданиях «Экспериментального словаря новейшей драматургии».

## Литература

---

- Болотян 2008 – *Болотян И.М.* Жанровые искания в русской драматургии конца XX–начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 16 с.
- Лавлинский 2019 – *Лавлинский С.* Предисловие // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 7–15.
- Пави 1991 – *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
- Поэтика русской драматургии 2010–2014 – Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 1–4. Кемерово, 2010–2014.
- Руднев 2018 – *Руднев П.А.* Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.
- Синицкая 2019 – *Синицкая А.* «Экспериментальный словарь новейшей драматургии»: Зрелище теории // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 16–26.
- Театральные термины и понятия 2005 – Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2005. 252 с.

## References

---

- Bolotyán, I.M. (2008), Genre searches in Russian drama of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century, Abstract of Ph.D. Dissertation, Moscow, Russia.
- Bushueva, S.K. (ed.) (2005), *Teatral'nye terminy i ponyatiya: Materialy k slovarju. Vyp. 1.* [Theatrical terms and concepts: Materials for the dictionary, Iss. 1], Saint Petersburg, Russia.
- Lavlinskii, S. (2019), *Predislovie* [Preface] in *Ekspierimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental dictionary of modern drama], Siedlce, Poland, pp. 7–15.
- Pavi, P. (1991), *Slovar' teatra* [Dictionary of the theatre], Progress, Moscow, Russia.
- Rudnev, P.A. (2018), *Drama pamyati. Oчерki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e.* [Memory drama. Essays on the history of Russian drama. 1950–2010s], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Poetics of Russian drama 2010–2014 – Poetics of Russian drama at the turn of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. Vol. 1–4. Kemerovo, Russia.
- Sinitskaya, A. (2019). «*Ekspierimental'nyj slovar' novejshej dramaturgii*»: *Zrelishe teorii* “‘Experimental dictionary of modern drama’. Spectacle of theory”, *Ekspierimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii* [Experimental dictionary of modern drama], Siedlce, Poland, pp. 16–26.

*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 Square, Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru

Дизайн обложки

*Е.В. Амосова*

Корректор

*Ж.П. Григорьева*

Компьютерная верстка

*Н.В. Москвина*

Подписано в печать 10.03.2020.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Уч.-изд. л. 9,9. Усл. печ. л. 9,4.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 901

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rgggu.ru](http://www.rgggu.ru)  
[www.knigirgggu.ru](http://www.knigirgggu.ru)